

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Herausgegeben von Thrasybulos G. Georgiades

Band 23

Walter Koller

Aus der Werkstatt
der Wiener Klassiker

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

WALTER KOLLER †

AUS DER WERKSTATT
DER WIENER KLASSIKER

Bearbeitungen Haydns, Mozarts und Beethovens

Für den Druck überarbeitet
und mit einer Einführung versehen

von
Helmut Hell



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

1975

ISBN 3 7952 0158 6

© 1975 by Hans Schneider D 8132 Tutzing

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

Herstellung: Ernst Vögel GmbH, 8491 Stamsried.

VORWORT

Mitten in intensiver Arbeit an seiner Dissertation ereilte Walter Koller eine schwere Krankheit, akute Leukämie. Er starb mit 29 Jahren am 30. November 1970 in Regensburg.

Walter Koller studierte nach einjährigem Besuch der Kirchenmusikschule Regensburg seit dem Wintersemester 1963/64 Schulmusik an der Staatlichen Hochschule für Musik München und bestand 1967 die Abschlußprüfung mit Auszeichnung. Ans Musikwissenschaftliche Seminar der Universität München kam er zum Wintersemester 1967/68, ein Student, der durch sein ruhiges Naturell und seinen Ernst auffiel, mit wachen Augen hinter der Brille, die den gütigen und humorvollen Menschen verrieten. Wir alle hatten ihn lieb gewonnen. Er war mit Musik durchtränkt. Er konnte eine Partitur, vom Detail ausgehend und wieder zu ihm zurückkehrend, zum Sprechen bringen. Seit meiner Heidelberger Lehrtätigkeit wünschte ich mir eine geeignete Persönlichkeit für die Durchführung einer aus dem Bereich der schlichteren Gattungen der Wiener klassischen Musik hervorgehenden Studie. Nun regte ich bei Walter Koller an, diesen Plan aufzugreifen. Mehrere der hier veröffentlichten Beiträge hatte ich noch zu seinen Lebzeiten gelesen und mit ihm besprochen; sechs daraus trug er auch mündlich mit großem Erfolg und unter lebhafter Beteiligung der Seminarmitglieder vor. Die Qualität dieser Leistungen ließ mich mit Freude den Abschluß erwarten.

Im März 1971 sichtete ich in Regensburg den Nachlaß. Ich gelangte zu der Überzeugung, daß ein großer Teil daraus zugänglich gemacht werden sollte. Herr Dr. Hell, Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar und einer der Freunde Walter Kollers, hat sich, ohne Mühe und Zeit zu scheuen, als kompetenter Fachmann der Aufgabe der Überarbeitung und Redaktion des Manuskripts hingegeben. Darüber hinaus hat er das Buch durch alle Stadien hindurch bis zur Fertigstellung betreut. Ich sage ihm, auch im Namen des Seminars, meinen aufrichtigen Dank. Mit Dank für Hilfe in einzelnen Arbeitsetappen nenne ich Frau Dr. Irmgard Bengen, Fräulein cand. phil. Marianne Danckwardt und Frau Veronika Obermayer. Die langjährige ersprießliche Zusammenarbeit mit unserem Verleger, Herrn Hans Schneider, sowie mit Herrn Ernst Vögel (Herstellung) hat sich wieder bewährt. Ich nehme die Gelegenheit wahr, auch ihnen an dieser Stelle zu danken.

Möge die Veröffentlichung der unvollendeten Studie zugleich als ein bleibendes Zeichen unserer innigen Verbundenheit mit Walter Koller gelten.

München, den 11. März 1975

Thr. G. Georgiades

INHALT

<i>Einführung</i>	9
1 <i>Bühnengesang und Klaviervariation</i>	
Das Duett <i>Nel cor più non mi sento</i> aus <i>La Molinara ossia L' Amor contrastato</i> von G. Paisiello (1740—1816) in Klaviervariationen von L. van Beethoven, C. A. Gabler (1767—1839), J. Gelinek (1758—1825) und F. Kauer (1751—1831) unter Einbeziehung von Angelica Catalanis (1780—1849) Gesangsverzierungen, Fr. Silchers (1789—1860) Flötenvariationen und N. Paganinis (1782—1840) Violincapriccio über dieses Stück	13
2 <i>Bühnengesang und Tafelmusik</i>	
Die Tafelmusik in W. A. Mozarts <i>Don Giovanni</i> und ihre Vorlagen	
a) <i>Oh quanto un si bel giubilo</i> aus <i>Una Cosa rara</i> von V. Martiny Soler (1754—1806)	31
b) <i>Come un' agnello</i> aus <i>Fra i due litiganti il terzo gode</i> von G. Sarti (1729—1802)	38
c) <i>Non più andrai</i> aus Mozarts <i>Le Nozze di Figaro</i>	48
3 <i>Bühnenarie und höfische Gebrauchsmusik</i>	
Chr. W. Glucks <i>Che farò senza Euridice</i> in Bearbeitungen von J. Haydn als Satz eines Streichtrios und einer Feldpartie	53
4 <i>Nationallied und kammermusikalisch begleitetes Klavierlied</i>	
a) Die Melodie von <i>O can ye sew cushions</i> in einer Bearbeitung J. Haydns und — mit dem Text <i>Oh! sweet were the hours</i> — in einer Bearbeitung L. van Beethovens	61
b) <i>Cease your Funning</i> als <i>Air</i> in J. Gay's <i>Beggar's Opera</i> und als Volkslied in einer Bearbeitung L. van Beethovens	69
5 <i>Mundartliches Gesellschaftslied und instrumentales Thema</i>	
Die Melodie <i>D' Bäurin hat d' Katz verlor'n</i> in einer Klavierfantasie von J. Haydn und in einem Divertimento von W. A. Mozart	81

6	<i>Flötenuhr und Sinfonie</i>	
	J. Haydns Menuett aus der Sinfonie Nr. 101 als Flötenuhrstück	91
7	<i>Flötenuhr und Streichquartett</i>	
	J. Haydns Menuett aus dem Streichquartett op. 54/2 und das Flötenuhrstück HV XIX:9	97
8	<i>Klavierlied und Singspielarie</i>	
	L. van Beethovens <i>Mailed</i> op. 52/4 als Einlagearie zu I. Umlauffs <i>Die schöne Schusterin</i> (WoO 91/1)	107
9	<i>Sinfoniesatz, Divertimentosatz und Gesellschaftstanz</i>	
	Das erste Menuett aus W. A. Mozarts Divertimento KV 131 und seine veränderte Fassung in den 16 Menuetten KV 176 (Nr. 6) im Vergleich mit J. Haydns Menuett aus der Sinfonie Nr. 56 . . .	121
10	<i>Tafelmusik und gehobenerer Gesellschaftsmusik</i>	
	Das Menuett aus L. van Beethovens Bläseroktett op. 103 in der Streichquintettfassung op. 4	125
11	<i>Gesellschaftstanz, Ballett und Sinfonie</i>	
	L. van Beethovens <i>Es-Dur-Contretanz</i> WoO 14/7 und seine Stellung im Ballett <i>Die Geschöpfe des Prometheus</i> und in der dritten Sinfonie (<i>Eroica</i>)	143
	<i>Anhang</i>	
	<i>Zur Rolle der Instrumente in der textgebundenen Musik Chr. W. Glucks</i>	181
	<i>Abkürzungen</i>	221

EINFÜHRUNG

von *Helmut Hell*

Die vorliegende Studie von Walter Koller bietet eine Reihe von Beschreibungen ausgewählter Musikstücke der drei Wiener Klassiker. Gedacht war diese Sammlung als Teil einer größeren Arbeit, die der Verfasser als Dissertation vorzulegen beabsichtigte. Er wollte darin insbesondere untersuchen, wie sich in der Musik der Wiener Klassiker Gattungsunterschiede spiegeln, und von daher eine Antwort auf die Frage finden, inwiefern die uns aus der späteren Zeit geläufige Unterscheidung zwischen „ernster“ und „leichter“ Musik für die Zeit der Wiener Klassiker am Platze ist.

Im hier veröffentlichten Teil werden Erfahrungen gesammelt, die im Verlauf der geplanten Studie von anderen Seiten her hätten erprobt und beleuchtet werden sollen. Methodisch steht hinter diesem zur Veröffentlichung gelangenden Teil der Gedanke, aus verschiedenen, nach unseren heutigen Begriffen (im Sinne der Unterscheidung von „ernster“ und „leichter“ Musik) ziemlich weit voneinander entfernten Gattungsbereichen Stücke oder Ausschnitte von Stücken einander gegenüberzustellen, welche auf einer gemeinsamen Substanz beruhen oder durch Bearbeitung auseinander hervorgegangen sind. Dabei ist es für das Herausarbeiten von Gattungsmerkmalen nicht entscheidend, ob es sich nun bei den Vorlagen um eigene Werke der Wiener Klassiker handelt oder um Stücke von deren Zeitgenossen.

Diese ursprüngliche Einbettung des nun Vorgelegten in den Zusammenhang einer umfassenderen Frage sollte man sich vor Augen halten, wenn etwa an der einen oder anderen Stelle der Einfluß der Gattung auf das besprochene Stück aufgezeigt wird, ohne daß weitergehende Folgerungen gezogen werden. Sie waren an diesen Stellen noch vorgesehen; der Verfasser ist aber nicht dazu gekommen, sie auszuarbeiten. Aus einer Gliederungsskizze geht hervor, daß zur Ergänzung des hier Vorgelegten eine entsprechende Darstellung für Zeitgenossen der Wiener Klassiker geplant war. Eine zentrale Stellung innerhalb der Dissertation sollte des weiteren die Untersuchung der Tanzmusik bei den Wiener Klassikern und bei deren Zeitgenossen, vor allem auch bei Fr. Schubert, einnehmen, und es sollte auch das Einwirken dieser Musik auf den musikalischen Satz allgemein aufgezeigt werden. Einzelnes dazu, nämlich über die Tänze im $\frac{3}{4}$ -Takt, liegt ausgearbeitet vor. Doch schien es nicht sinnvoll, auch davon etwas für den Druck zu übernehmen, weil hier der Zusammenhang des Gesamtplanes für das Verständnis

unentbehrlich wäre. Schließlich war auch noch eine Sichtung von Textquellen vorgesehen, von Briefen, Konzertprogrammen, Zeitungsanzeigen, Musikkritiken usw. Sie sollten ihrerseits die gestellte Frage klären helfen.

Als ein zwar nicht mehr ausdrücklich formuliertes, doch sich bereits abzeichnendes Ergebnis geht aus der Arbeit hervor, daß die Wiener Klassiker eine Trennung in „ernste“ und „leichte“ Musik, so wie wir diese Begriffe heute verstehen, nicht kannten. Dies ermöglichte ihnen, in allen musikalischen Gattungen der Zeit tätig zu sein. Nicht die Frage etwa nach dem Rang der einzelnen Gattungen war damals maßgeblich, sondern deren Sinn in dem Bereich, dem sie zugehörten. Die Qualität der Musik lag allein in ihrer Machart; sie war unabhängig von der Gattungszugehörigkeit. Die dennoch bestehenden Unterschiede der Gewichtigkeit zwischen den einzelnen Gattungen zur Zeit der Wiener Klassiker hängen mit Gesichtspunkten zusammen wie der konkreten Funktion eines Stücks als Vertreter seiner Gattung, der Schicht, an die es sich wenden soll, den Möglichkeiten, die es bei den in Betracht kommenden Ausführenden voraussetzen kann usw. Darüber hinaus war, wenn die Wiener Klassiker ein Stück eines anderen Komponisten bearbeiteten, aber auch, wenn sie ein stark in einer bestimmten Funktion verankertes eigenes Stück, etwa einen Gebrauchstanz, wiederverwendeten, ihre auf die Gattung bezogene besondere Satzvorstellung, das jeweils spezifische „Partiturbild“ von entscheidender Bedeutung. Es ergaben sich bei der Bearbeitung Unterschiede in Anlage und Bau, die nicht einfach aus dem Vorgang des „Arrangements“ resultierten, nicht nur aus dem Zurechtmachen für konkrete Gegebenheiten eines bestimmten Bereiches zu erklären sind; vielmehr veränderte sich zusammen mit der Umarbeitung auch der Partitursatz und damit oft die Haltung des ganzen Stücks. Das bearbeitete Stück bekam ein anderes Aussehen, doch ohne daß man sagen könnte, die Vorlage sei „leichte“ Musik, die Bearbeitung „ernste“ (oder umgekehrt). Entscheidend ist die Art und Weise, wie sich der besondere Werkcharakter der Wiener klassischen Musik jeweils durchsetzt.

Die erwähnten spezifischen Unterschiede zwischen den Gattungen wurden nach der Zeit der Wiener Klassiker durch die gegensätzlichen Kategorien abgelöst, welche die Gesellschaft mit den Begriffen „ernste“ und „leichte“ Musik belegte. Eine Fülle von Material, das sich der Verfasser aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert zusammengetragen hatte, läßt vermuten, daß er zumindest in einem Ausblick auch auf dieses Phänomen, welches das Musikleben bis in unsere Zeit bestimmt, hätte eingehen wollen.

Die vorgelegte Sammlung von Beschreibungen verschiedener Bearbeitungen der Wiener Klassiker lag als einziger Teil fertig ausgearbeitet vor. Die Einzeluntersuchungen zeigen trotz ihrer ursprünglichen Zugehörigkeit zu einem

größeren Plan genügend Eigengewicht, so daß sich eine selbständige Veröffentlichung des Teils sachlich voll verantworten läßt. Dem Verfasser gelangen wesentliche Erkenntnisse zum musikalischen Satz der Wiener Klassiker.

Die im Anhang beigegebene Abhandlung zum Orchester in den Werken Chr. W. Glucks ist im Sommersemester 1968 als Seminararbeit entstanden. Da sie mit ein Anstoß für die Wahl des Dissertationsthemas war, wurde sie hier angefügt. Sie zeigt ein ähnliches Anliegen wie die übrigen Untersuchungen, nämlich durch Erfassen des Details bei minutiöser Satzbetrachtung den Blick für den besonderen musikalischen Sachverhalt zu schärfen und sich damit von eingefahrenen Vorstellungen frei zu machen (im vorliegenden Fall von der Vorstellung, Glucks Verwendung der Instrumente sei mit Instrumentation im Sinne des 19. Jahrhunderts gleichzusetzen).

Nach Sichtung des im Nachlaß überkommenen Materials und nach der gemeinsam mit Herrn Professor Georgiades getroffenen Entscheidung, was für den Druck in Frage käme, habe ich die einzelnen Abschnitte durchgearbeitet und sie auf eine einheitliche sprachliche Stufe gebracht. Dies war deshalb nötig, weil der nun zur Veröffentlichung gelangende Teil zwar als ganzer ausgearbeitet war, aber doch nicht den gleichen redaktionellen Stand in allen Unterteilen aufwies. Nur einzelne Abschnitte lagen bereits maschinenschriftlich vor (2, 4b, 6, 7, 11), also in einem sprachlichen Gewand, das der Verfasser wohl als endgültig für das Einreichen der Arbeit als Dissertation angesehen hat. Hier glich meine Funktion lediglich derjenigen eines Autors, der seine fertige Arbeit für die Drucklegung nochmals durchsieht. Die übrigen Abschnitte dagegen waren erst handschriftlich (zum Teil stenographisch) konzipiert; sie standen sprachlich gegenüber den maschinenschriftlichen Abschnitten auf einer noch etwas niedrigeren Stufe. Hier mußte stärker eingegriffen werden, vereinzelt waren auch tabellarisch oder im Telegrammstil gehaltene Stellen auszuformulieren.

Natürlich habe ich — das geht mit der sprachlichen Arbeit Hand in Hand — auch den Inhalt genau geprüft und mich nicht gescheut, an der einen oder anderen Stelle die Darstellung durch noch präzisere oder etwas weiter ausholende Formulierung deutlicher zu machen. Da dies immer in enger Anlehnung an die Gedankengänge und die Beschreibung des Verfassers geschah, war eine besondere Kennzeichnung nicht am Platze. Der Verfasser hätte mit genügendem zeitlichem Abstand zu seiner Studie vor der Drucklegung sicher entsprechend nachgearbeitet.

Wo der Verfasser Literatur und Editionen angegeben hatte, was in den handschriftlichen Abschnitten meist nur stichwortartig der Fall war, habe ich diese Anmerkungen geprüft und vervollständigt. Der Verfasser hatte

darauf verzichtet, in großem Umfang auf vorhandene Literatur einzugehen, wiewohl er sie nach dem erhaltenen Zettelmaterial sehr sorgfältig studiert hatte. Die besondere Art, wie er seine Untersuchungen gerade auch in dem hier veröffentlichten Teil angelegt hatte, ließ ihn auf eine stärkere Berücksichtigung der Literatur bei der Darstellung verzichten. Ich sah keine Veranlassung, an diesem besonderen Charakter der Studie etwas zu ändern.

BÜHNENGE SANG UND KLAVIERVARIATION

Das Duett *Nel cor più non mi sento* aus
La Molinara ossia L' Amor contrastato
 von G. Paisiello (1740—1816)
 in Klaviervariationen von
 L. van Beethoven, C. A. Gabler (1767—1839),
 J. Gelinek (1758—1825) und F. Kauer (1751—1831)
 unter Einbeziehung von
 Angelica Catalanis (1780—1849) Gesangsverzierungen,
 Fr. Silchers (1789—1860) Flötenvariationen und
 N. Paganinis (1782—1840) Violincapriccio über dieses Stück

G. Paisiellos *Molinara*, 1788 für Neapel geschrieben, kam bereits 1790 auch in Wien am Burgtheater und erneut zwei Jahre später am Kärntnertortheater zur Aufführung.¹ Das Duett *Nel cor più non mi sento*, unter der Bezeichnung *Cavatina* in der ersten Szene des zweiten Aktes stehend, muß schon bald eines der bekanntesten und beliebtesten Stücke gewesen sein, wie sich an der oftmaligen Bearbeitung in Variationszyklen zeigt.² Da sich unter diesen Zyklen auch ein Beitrag von Beethoven befindet, läßt sich dessen kompositorische Haltung gegenüber diesem Favoritstück gerade durch die Vergleichsmöglichkeit mit ähnlich gearbeiteten Variationswerken seiner Zeitgenossen besonders detailliert darstellen. Paisiellos Melodie sieht folgendermaßen aus³:

9
 Nel cor più non mi sen - to bril - lar la gio - ven - tù.

13
 Ca - gion del mio tor - men - to a - mor ci hai col - pa tù.

¹ A. Bauer, *Opern und Operetten in Wien*, Graz/Köln 1955 (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge, Bd. 2), S. 69.

² Für weitere Namen vgl. G. Kinsky/H. Halm, *Das Werk Beethovens*, München/Duisburg 1955, S. 520.

³ Nach der Edition des Stücks in der Ausgabe der Oper von A. Rocchi, Florenz 1962, S. 280 ff. (in T. 1—8 werden die ersten acht Takte des Gesangs als Orchester-vorspiel vorausgenommen).

Eine allgemein übliche Art der Variierung war in der damaligen Zeit die durchgehende Figurierung der Haupttöne in der Melodie. C. A. Gabler⁴ setzt auf die wichtigsten Melodietöne (im folgenden immer mit + gekennzeichnet) floskelartige Zweiunddreißigstelwendungen:

Variation I, T. 1—4

Wie sich durch die ganze erste Variation verfolgen läßt, hat jeder kleinere Melodieabschnitt eine eigene Verzierungsfloskel, die sich aber von der vorhergehenden jeweils nur durch Kleinigkeiten unterscheidet. So ist z. B. die der ersten Verszeile (T. 1/2) zugeordnete Wendung:

deren obere Nebennote als kurzer Vorschlag zu verstehen ist, in der zweiten Verszeile (T. 3/4) zum ausgeschriebenen Doppelschlag erweitert:

Es fällt auf, daß das *a'* in der zweiten Hälfte von T. 1 (Träger des zweiten Akzents in der ersten Verszeile) völlig unberücksichtigt bleibt; eine Verzierungsfloskel fehlt an dieser Stelle. Statt dessen besteht diese Takt-hälfte aus einer bloßen Sechzehntelbrechung des Dominantseptklangs, durch

⁴ *Neuf Variations sur l' Air „Nel Cor più non mi sento“ pour le Piano-Forte . . . Oeuvre 25me No. 3, St. Petersburg (F. A. Dittmar). Der Variationszyklus steht in F-Dur. Zum besseren Vergleich sind die Beispiele nach G-Dur transponiert.*

die gleich im ersten Takt eine Art Schlußwendung zu der den folgenden Takt beherrschenden Tonika zustandekommt. Diese abschließende Tendenz der ersten beiden Takte entspricht durchaus der Haltung von Paisiellos Melodieanfang, der so die erste Verszeile *Nel cor più non mi sento* auch musikalisch als Feststellung charakterisiert. Daß jedoch bei Gabler in der zweiten Hälfte von Takt 1 das *a'* nicht entsprechend den übrigen Haupttönen der Melodie in T. 1—4 hervorgehoben wird, macht bereits an dieser Stelle eine Eigentümlichkeit im Klaviersatz dieses Komponisten deutlich. Die Sechzehntel-Akkordbrechung umschreibt eigentlich nur die bei Paisiello vorgegebene Dominantseptharmonie und ist nicht etwa durch den Melodieton *a'* direkt ausgelöst. Es wird lediglich der ganze Akkordraum umspielt. Dies weist auf einen Klaviersatz, der primär aus der Harmonievorstellung heraus lebt.

Eine andere Eigenheit von Gablers Satz bilden die vorwiegend unklavieristischen Passagen. Man empfindet dies besonders deutlich beim Prima-vista-Spiel. Die für typische Instrumentalmusik charakteristische Paarigkeit von Satzgliedern taucht nur vereinzelt auf. Der Vortragshinweis *mezza voce* gibt einen wichtigen Fingerzeig, woher diese Art der Variierung rühren könnte. Sie scheint tatsächlich dem verzierten Gesangsvortrag nahezustehen. Dies veranschaulichen die entsprechenden Takte einer Fassung dieses Stückes mit Verzierungen, wie sie von der damals berühmten Sängerin Angelica Catalani überliefert sind.⁵ Das Beispiel gibt den Beginn der zweiten Strophe wieder, die bei Paisiello die gleiche Melodie wie die erste bringt:

Voce

Ti sen - to. si, ti

sen - to. bell fior di gio - ven - tù...

Die Floskel



in T. 31 ist die gleiche wie diejenige in T. 1/2 der Gablerschen Klaviervariation, allerdings nur rhythmisch; denn die Sängerin umspielt den

⁵ *Aria „Nel cor piu non mi sento“ col accompagnamento del Pianoforte . . . Con variazioni dal Sgra Angelica Catalani, Hamburg (A. Cranz).*

Melodieton nicht, sondern tippt ihn mit der ersten Note der Floskel nur kurz an. Die folgenden Töne kehren zum Ausgang *d* zurück und halten diesen Ton gleichsam im Bewußtsein fest. Auch in der zweiten Hälfte des Taktes wird so verfahren, so daß während der ganzen Melodiephrase (T. 31/32) dieses *d* gegenwärtig bleibt. Es bildet einen melodischen Fixpunkt, an dem die virtuoson Koloraturen aufgehängt werden. Hier zeigt sich das Bestreben der Sängerin, das „Sitzgefühl“, das sie bei dem vorläufigen Spitzenton *d* hat, nicht zu verlieren, um den gerade bei hohen Tönen sich leicht einstellenden „Vordersitz“, die „Kopfigkeit“ des Tons, auch in die unteren Stimmregister — hier in die nach unten führenden Zweiunddreißigstelpassagen — immer wieder einmischen zu können. Die virtuose Gleitfertigkeit der Stimme ist eben sehr von der Anlage der Passagen abhängig. Unter dem gesangstechnischen Aspekt wird also das kurze Antippen der Melodietöne verständlich. Die Catalani konnte allerdings auch Koloraturen mit großen Sprüngen bewältigen, wie man an folgender Stelle sieht:



Zwischen diesem Takt und dem analogen Takt der Gablerschen Variation I (T. 15) besteht völlige Identität:



Paisiello:



Während Gablers variierende Figuren in dieser Variation also in Abhängigkeit zu dem damals üblichen verzierten Gesangsvortrag stehen, mutet eine in diesem Zusammenhang vergleichbare Variation aus dem Zyklus von J. Gelinek ziemlich violinmäßig an⁶:

⁶ VI Variazioni sul Duetto Nel Cor piu non mi sento nell Opera La Molinara Per Clavicembalo o Piano-Forte . . ., Wien (G. Cappi).

Variation I, T. 1—4

Diesen Eindruck erwecken vor allem die Art der Phrasierung und die Gleichmäßigkeit der Sechzehntelbewegung. Geradezu typische Violinfiguren sind jene in T. 15:

mit den auf unbetonter Zeit herausgeschleuderten exponierten Tönen a'' und g'' , welche auf der Violine durch schnellen Saitenwechsel zustandekommen. Die Sechzehntelwendung in der linken Hand (T. 2 und 4; entsprechend in T. 8, 16, 20), die immer am Ende einer Melodiephrase einsetzt und in die zweite Hälfte des $\frac{6}{8}$ -Taktes hinüberzieht, wirkt wie ein bekräftigender Tutti-Einwurf, was zu dem konzertierenden Charakter dieser Variation beiträgt. Im Gegensatz zu Gablers Variation sind hier in den Passagen der rechten Hand auffallende paarige Entsprechungen vorhanden (die sich entsprechenden Gruppen sind mit einer Klammer gekennzeichnet), wie man sie bei einer vorwiegend instrumentalen Haltung erwartet. Diese melodischen Entsprechungen wurden offenbar auf Kosten der deutlichen Hervorhebung der Melodietöne im Thema hergestellt. In der ersten Hälfte von T. 1 bildet der Themen-Melodieton b' die erste Note der 6-16tel-Figur, in der zweiten Hälfte dagegen rutscht der Themen-Melodieton a' an die zweite Stelle; beide 6-16tel-Wendungen entsprechen sich in ihrem Bewegungsablauf. Die zweite Melodiephrase (T. 3/4) wird notengetreu durch dieselbe

6-16tel-Figur eingeleitet wie die erste, obwohl der zu umspielende Hauptton jetzt nicht b' , sondern d'' wäre. Er wird wohl um der Paarigkeit willen außer acht gelassen.

Auch in der ersten Variation in Beethovens Zyklus⁷ sind einige Sechzehntelwendungen paarig angeordnet:



In der ersten Hälfte des dritten Taktes hat sich Beethoven wie Gelinek nicht um den Melodieton d'' im Thema gekümmert, möglicherweise aus demselben Grund. Doch muß im Vergleich mit Gelinek die besondere Bedeutung der Themen-Melodietöne in Beethovens 6-16tel-Figuren gleich im ersten Takt auffallen:



Der Ton b' , der bei Paisiello die erste Hälfte des ersten Taktes in der Melodie einnimmt, wird gleich dreimal angespielt. Diese 6-16tel-Wendung ist eigentlich aus zwei 3-16tel-Gruppen zusammengesetzt. Die erste umspielt als mordentartige Floskel den Ton b' , so daß er bei kurzem Ausweichen in den unteren Nebenton $a'is'$ Anfang und Ende der Gruppe bildet. Die zweite Gruppe dagegen umspielt den zugehörigen G-Klang. Da dabei die Terz, eben der Themen-Melodieton b' , zuletzt berührt wird, erfolgt die Verbindung mit dem nächsten Hauptton a' genauestens nach der Vorlage. (Wollte man nach der instrumentalen Bedingtheit dieses Satzes suchen, nach Eigenheiten, die eng mit dem Tasteninstrument zusammenhängen, so müßte man auf

⁷ WoO 70; GA Serie 17, Nr. 168.

das Griffige dieser Wendung verweisen, die genau den Fünftonraum der auf der Klaviatur zwanglos aufliegenden Hand umfaßt.)

Eine ähnliche Zweiteilung ist auch bei anderen Wendungen der gleichen Variation zu erkennen:



In der ersten Hälfte wird der Themen-Melodieton wieder mordentartig umspielt; die zweite Hälfte bildet jetzt jedoch ein aufwärtsgerichteter dreitöniger Gang, der zum nächsten Hauptton *c''* hinzielt. Da dabei am Ende der zweiten 3-16tel-Gruppe wiederum der Themen-Melodieton *b'* steht, ist auch hier die Verbindung der Töne nach der Vorlage gewahrt. Während im vorigen Beispiel (erste Hälfte von T. 1) die zweite 3-16tel-Gruppe den zugehörigen Klang melodisch erfaßt, wird hier die Bewegungsrichtung des Themen-Melodietons im voraus angezeigt. Durch dieses Merkmal bekommen die Takte 5—8 gegenüber den ersten vier Takten dieser Variation einen vorwärtsstrebenden Zug.

Die Verschiedenheit der Haltungen in T. 1—4 bzw. 5—8 spiegelt sich auch im Part der linken Hand:

Der Vordersatz der achttaktigen Periode (T. 1—4) wird durch ruhige, halbtaktig gesetzte punktierte Viertel bestimmt. Im Nachsatz (T. 5—8) steigen die Baßtöne in den ersten beiden Takten im Abstand einer Dezime parallel zu den Hauptmelodietönen der rechten Hand mit nach oben, wobei sie durch dazwischentretende Sforzato-Viertel, die auf dem zweiten bzw. fünften Achtel eintreten, jeweils für kurze Zeit gleichsam gebremst werden.

Bemerkenswert ist, wie Beethoven diese Periode abschließt. An der Stelle, an der man das fünfte Sforzato erwarten würde (T. 7, zweites Achtel), bricht der Ton *g'* ohne solche Hervorhebung bereits nach der Dauer eines Achtels ab, so daß auf dem dritten Achtel des Taktes durch eine Pause eine Unterbrechung entsteht, bevor die abschließende *V—I*-Kadenz einsetzt. Dieses gewaltsame Abstoppen vor der Schlußbildung findet sich oft bei den Wiener Klassikern.

Entsprechende Takte aus der herangezogenen Variation von Gelinek können helfen, das Eigenartige der Beethovenschen Variation näher zu erfassen:

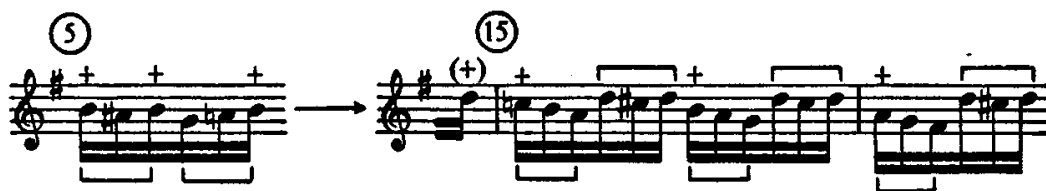
The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is marked with a circled '5' above the first measure. It consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The left staff has a bass clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a series of sixteenth-note runs in the right hand, with accents (+) above several notes. Dynamics include 'cresc.' and 'f'. The second system also has two staves with the same clefs and key signature. It features a piano (*p*) dynamic and a fortissimo (*fp*) dynamic. The right hand has a melodic line with a slur and an accent (+) above a note. The left hand has a bass line with a slur and an accent (+) above a note.

Die Töne der linken Hand in T. 5 sind bei Beethoven und Gelinek dieselben. Gelinek setzt sie aber als Zweiklänge schlicht nebeneinander, durch Achtelpausen sauberlich getrennt, während Beethoven die gleichen Töne nacheinander anschlägt, und zwar in der beschriebenen ungestümen Art, die dann in T. 7 gewaltsam abgebrochen wird, um die Kadenz zu ermöglichen. Auch die 6-16tel-Wendungen der rechten Hand haben Beethoven und Gelinek in T. 5 gemeinsam. Nur wirken sie bei Gelinek durch die Punktierung der jeweils ersten Note (*b'* bzw. *c''*) nicht so starr wie bei Beethoven. Für Gelinek

sind diese Wendungen flexible, violinmäßig elegante Figurierungen, deren Rhythmus er auch durchgehend punktieren kann:



Für Beethoven dagegen handelt es sich um starre, floskelartige Gebilde, deren Sechzehntelbewegung rhythmisch nicht geändert werden kann. Die Bestandteile lassen sich allerdings umstellen und neu zusammensetzen:



Die beiden 3-16tel-Gruppen haben in T. 15/16 innerhalb der 6-16tel-Figur ihre Plätze getauscht. Der Gang steht nun an erster Stelle, er zeigt auch hier die Richtung des Melodieverlaufs im Thema an. Doch trägt hier bereits die erste Note der Dreiergruppe den Melodieton. Die andere, mordentartige 3-16tel-Gruppe umspielt d'' als latenten Halteton. Um ihn zu erreichen, muß nach der ersten 3-16tel-Gruppe jedesmal nach oben gesprungen werden. Daß dieses d'' als Halteton gedacht ist, erweist sich u. a. an der analogen Stelle in Beethovens Variation III:



Man vergleiche dazu die Vorlage von Paisiello.⁸

Die klanglich-akkordliche Fassung der Takte 15/16 in Variation III öffnet einem die Augen für das, was in Variation I vorliegt. Für die in zwei Hälften zerfallende 6-16tel-Figur in T. 5/6 könnte man in mittelalterlicher Tastenmusik Vergleichbares finden.⁹ Jene jahrhundertalte Art der Figurierung einer vorgegebenen Melodie auf der Tastatur war innerhalb einer hand-

⁸ Beispiel S. 16 (T. 23 f.).

⁹ Vgl. Th. Göllner, Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters, Tutzing 1961 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 6).

werklich-zunftmäßigen Tradition in Regeln faßbar. Auch Beethovens Variationstechnik in T. 5/6 ließe sich als feste Regel formulieren: enge Umspielung des gegebenen Melodietons und Gang zum nächsten Melodieton. Wie wenig jedoch Beethovens Variationstechnik mit der Anwendung von Regeln zu tun hat, sieht man, wenn man Variation I als Ganzes betrachtet. Sie verläuft durchaus unregelmäßig, allerdings nicht im Sinne von spielerisch-improvisatorischer Zufälligkeit und Konzeptionslosigkeit. Beethoven vertauscht etwa in T. 15/16 die beiden Hälften der 6-16tel-Figur, setzt sie zu einer neuen Gruppierung zusammen. Auf diese Weise geht das verloren, was als Regel ausdrückbar gewesen wäre, nämlich die einen geradlinigen Zusammenhang schaffenden Funktionen der beiden Hälften in der ursprünglichen Gruppierung (Umspielung und Gang). Zwar gibt die gangartige Wendung auch jetzt noch die Bewegungsrichtung der Melodie an. Die mordentartige Dreiergruppe aber umspielt nun nicht mehr den Themen-Melodieton, sondern einen anderen Ton, eben das als latenter Halteton hinzutretende *d*". Die Funktion der beiden Hälften innerhalb der 6-16tel-Wendung ist also jetzt: Gang, der die Bewegungsrichtung der Melodie anzeigt, und Umspielung eines Tones, der nicht Themen-Melodieton ist.

Ein weiterer Ton ist also entscheidend miteinbezogen worden. Die Zertrümmerung jener 6-16tel-Wendung aus T. 5/6 hängt eng mit der klanglich-akkordlichen Komponente zusammen. Gewiß bedürfte es keiner umständlichen Erörterung, um T. 15/16 von Variation I als Brechung der in Variation III an derselben Stelle auftretenden Klänge zu erklären. Mit einer solchen Erklärung würde man sich aber nicht bewußtmachen, was sich hier im Gegensatz zur Tastenmusik des Mittelalters abspielt. Wohl geht Beethoven auch von Akkordvorstellungen aus — gewisse Klänge mußte er ja aus der Vorlage von Paisiello übernehmen —, doch war es nützlich, zunächst die lineare Eigenständigkeit dieser 6-16tel-Wendungen bei Beethoven ins Auge zu fassen. Beethoven stellt mit Hilfe dieser starren Floskeln die Klänge dar, sei es, daß er Klangbestandteile, bestimmte Einzeltöne, zugunsten eines linearen Zusammenhangs auf eine andere Tonebene verlegt und dort isoliert, oder daß er den Klang durch handwerklich-rationale Gruppierung solcher Floskeln neu entstehen läßt.

Die Sechzehntelwendungen bei Gabler, Gelinek, und, wie wir gleich sehen werden, auch bei F. Kauer haben nicht das gleichbleibend Starre wie bei Beethoven. Sie sind flexibel, weil sie aus dem harmonischen Zusammenhang jeweils erst hervorgegangen sind. Dies läßt sich an einer Variation Kauers genauer verfolgen¹⁰:

¹⁰ *XII Variazioni del Duetto „Nel cor più non mi sento“ per il Clavicembalo o Piano-Forte*, Wien (Magazin de Musique).

Variation II, T. 1/2

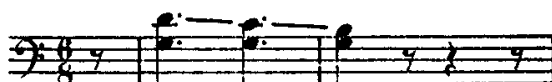


Die 6-16tel-Figuren in T. 1 sind nicht wie bei Beethoven in 3 + 3 zu zerlegen, sondern in 4 + 2. Bereits diese Kleinigkeit zeigt die Abhängigkeit dieser Figuren von der linken Hand, deren Zweiklänge ja denselben Rhythmus haben, Viertel + Achtel. Die einzelnen Töne dieser Figuren leben aus ihrer harmonischen Abhängigkeit. Der Themen-Melodieton *b'* wird zweimal durch eine dissonante Vorhaltsnote angegangen, zuerst von oben, dann von unten. Dasselbe geschieht mit den nächsten beiden Melodietönen der Vorlage. Es entsteht eine Art Doppelschlag, der den Hauptton *b'* (bzw. *a'*, *g'*) ausziert.

Diesen Charakter der ornamentalen Auszierung haben die entsprechenden Wendungen bei Beethoven nicht. Man muß sie dort vielmehr als eigenständige Glieder ansehen, denen ein gewisses Eigenleben unabhängig von der linken Hand nicht abzuspochen ist. Beethovens Figuren werden primär nicht durch Einführen von Dissonanzen in Gang gehalten, wie dies bei Kauer der Fall ist. Die erste Dissonanz bei Beethoven (*ais'*) ist bezeichnenderweise kein Vorhalt wie bei Kauer, sondern eine Wechselnote.

Sehr deutlich erweist sich Kauers vorwiegend harmonische Konzeption in der linken Hand; die Septime *c'* im Dominantklang wird von oben eingeführt und löst sich in die Terz des Tonikadreiklangs auf. Dieselbe Tonfolge *d'—c'—b* steht bei Beethoven in einem gänzlich anderen Zusammenhang:

Variation I, T. 1/2



Der mittlere Ton *c'* ist hier nicht als Septime gedeutet, weshalb er auch keine besondere harmonische Strebung entwickelt. Der Baßton *g* ist nicht als zufälliger Bordunton zu verstehen, sondern als selbständige Achse, wie die in den nächsten beiden Takten erfolgende Umschichtung zeigt, durch welche die *g*-Achse nach oben verlagert wird:

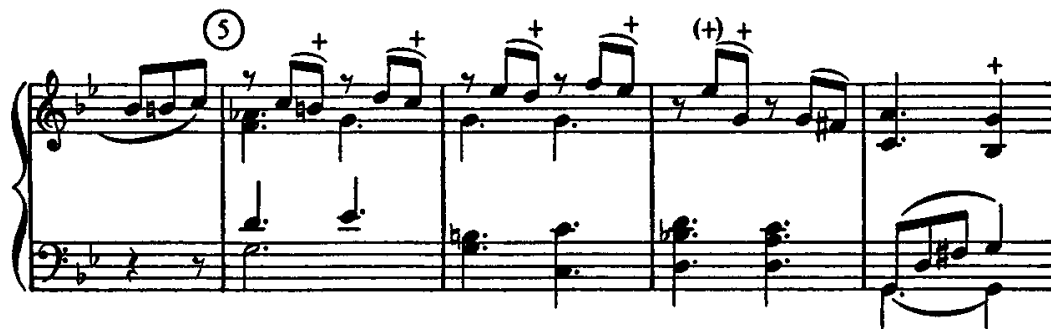


Man könnte fast von einer spiegelbildlichen Umkehrung der Takte 1/2 sprechen. Doch würde dies zu sehr nach kontrapunktischer Spielerei klingen. Solche Entsprechungen sind eher Ergebnis einer in der musikalischen Schrift gegründeten „Reißbrettarbeit“ von geometrischer Nüchternheit und Exaktheit.

Wenn eben die Eigenart der Beethovenschen Figuren an einem ausgewählten Vergleichsbeispiel auch unter dem Gesichtspunkt der Dissonanzbehandlung beleuchtet wurde, so sollte dabei nicht der Eindruck entstehen, als würde Beethoven die Möglichkeiten der Dissonanz nicht nutzen. Die Frage nach der Dissonanzbehandlung ist für die Betrachtung des Wiener klassischen Satzes nicht zentral, sie ergibt einen Aspekt, auf den man zusätzlich verweisen kann, etwa, um hier Beethovens Art der Variierung von möglichst vielen Seiten her zu erfassen.

Bei einem weiteren Vergleichsbeispiel kann man zunächst von einer äußerlichen rhythmischen Ähnlichkeit ausgehen. Die jeweils vierte Variation bei Beethoven bzw. Kauer bringt in T. 5—7 bzw. T. 5/6 im Halbtaktabstand Schläge in punktierten Vierteln, denen auf 2/3 und 5/6 des Taktes nachschlagend zwei Achtel folgen:

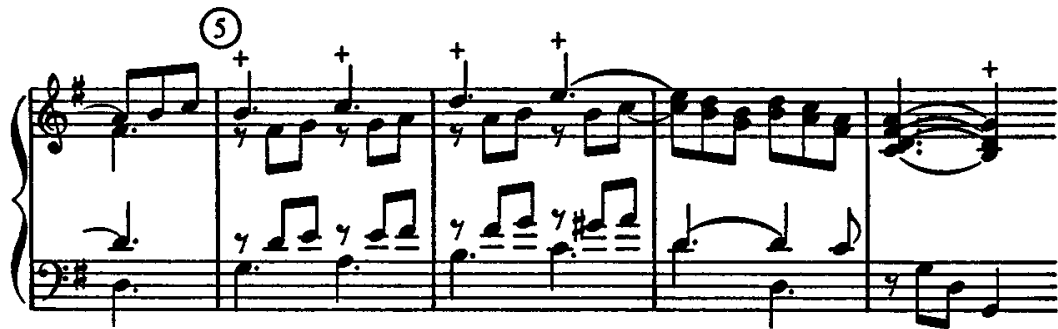
Beethoven, Variation IV



Das jeweils zweite der nachschlagenden Achtel in T. 5/6 repräsentiert den Themen-Melodieton. Das davorstehende Achtel bildet dazu einen Vorhalt von oben. Der Melodieton der Vorlage rückt also an den Schluß der 3-8tel-Einheiten, wobei aber mit ihm stets der Ton eintritt, der in dem auf dem ersten bzw. vierten Achtel des Taktes angeschlagenen Klang zur Vervollständigung fehlt. Das Entscheidende ist, daß diese Vorhaltsdissonanzen frei einsetzen, sie sind nicht eingeführt oder vorbereitet. Sie erweisen sich als aktive Gegenschläge zu den ein Achtel zuvor angeschlagenen unvollständigen Akkorden.

Bei Kauer hat das gleiche rhythmische Muster eine andere klangliche Verwirklichung erfahren:

Variation IV



Die Melodietöne bilden in T. 5/6 in engstem Anschluß an Paisiellos Vorlage eine zusammenhängende Tonfolge in punktierten Vierteln, vom Baß in Dezimenparallelen begleitet. Dieser Dezimensatz wird harmonisch ausgefüllt und mit einer regelmäßig weiterschiebenden Dissonanz angereichert, so daß sich eine harmonische Sequenz ergibt. Die nach den Achtelpausen eintretenden Dissonanzen (T. 5 *fis'*, *g'*; T. 6 *a'*, *b'/gis'*) setzen nicht frei ein wie bei Beethoven, da sie durch eine Art latente Überbindung quasi vorbereitet sind. Man könnte die Achtelpausen ohne besonderen Schaden auch ausmerzen:



Kauers Achtelpausen schaffen nur eine scheinbare Unterbrechung des melodischen Flusses. Sie sind, im Vergleich mit Beethovens Variation, nicht als Pausen komponiert, sondern haben mehr die Bedeutung eines Vortragszeichens.

Eine andere beliebte Variationstechnik besteht darin, die Melodie in die linke Hand zu verlegen und eine hornartig geführte Unterstimme dazuzugreifen, während die rechte Hand irgendwelches Passagenwerk bringt. Beethovens fünfte Variation ist von dieser Art¹¹:



¹¹ In Beethovens Variationszyklus WoO 65 ist eine ähnlich aussehende Variation (Nr. 20) mit *scherzando* bezeichnet. Vgl. GA Serie 17, Nr. 178, S. 9.



Es fällt auf, daß in der linken Hand vor T. 3 ein Auftakt fehlt. Beim Spielen erfährt man, daß er von der rechten Hand gegeben wird, und zwar im Achtel g", in das die vorausgehenden Sechzehnteltriolen münden. Damit gibt sich auch die Wirksamkeit der Achtel in T. 1 der Oberstimme zu erkennen, welche die kurzen, mit einem chromatischen Schritt versehenen Triolenfiguren abstoppen. Sie wirken gleichzeitig als Auftakt zur nächsten Takthälfte, so daß die Melodie in der linken Hand in eindeutig auftaktige Stöße gegliedert wird. Die Melodieachtel auf dem dritten und sechsten Achtel von T. 1 sind keine zwischen Nachfederung und Auftakt schwankenden zart gleitenden Weiterführungen mehr, wie dies bei Paisiello der Fall ist.

Gelineks Passagen haben keinen eigenen Schlußton:

Variation III, T. 1—4



Sie fallen in sich zusammen oder münden in denjenigen Klang, der gleichzeitig auch das Ziel des betreffenden Melodieglieds in der linken Hand ist. Man kann sie als virtuose Auszierung eines vorwiegend harmonischen Konzepts bezeichnen. Zwischen den Melodiegliedern der linken Hand (T. 2, 4) findet sich ein echoartiges Nachklappen in der Absicht, den wiegenden $\frac{6}{8}$ -Duktus der Melodie nicht zu unterbrechen. Beim Spiel von Gelineks Variation ändert sich am Gesamteindruck des Stücks nicht viel, wenn sich ein paar falsche Zweiunddreißigstel einschleichen. Bei Beethoven dagegen

wäre bei einer Änderung innerhalb der Sechzehnteltriolen der Zusammenhang empfindlich getroffen. Grund dafür ist seine mechanistische Taktordnung, deren sinnvoller Ablauf oft schon durch geringe agogische Verzögerungen zerstört wird. Gelineks Stück erträgt Temposchwankungen, weil die übrigen Stimmen der vorgegebenen Melodie metrisch nicht widersprechen. Er vergißt nie, daß er ein Gesangsstück mit Atemzäsuren als Vorlage vor sich hat. Daher kann man bei Gelinek mitatmen, bei Beethoven nicht. Bei diesem kann man sich empfindungsmäßig nicht vollends mit dem identifizieren, was man spielt; denn man hat genug zu tun, die Gliederung des Notenbildes zu erfassen und sie einwandfrei darzustellen.

Abschließend sei noch ein Variationstyp mit halbtaktig gruppierten Sechzehntelfiguren, an deren Anfang jeweils eine Sechzehntelpause gesetzt ist, betrachtet:

Beethoven, Variation III, T. 15—18



Dem ersten Akkordgriff in der rechten Hand (T. 15) geht in der gleichen Hand ein Auftakt voraus. Für die beiden folgenden im Halbtaktabstand gesetzten Griffe kommen die Auftakte aus der linken Hand (Zielachtel der Sechzehntelfiguren). In T. 16—18 finden sich die Achtelaufakte und die Töne, denen sie zugeordnet sind, jeweils in der gleichen Hand, dafür wird aber jetzt halbtaktig zwischen den beiden Händen alterniert:



Das metrisch-melodische Geschehen ist komplementär auf beide Hände verteilt. Die eine Hand bildet den Anstoß für die andere.

Bei Gelinek und Kauer enthalten die Figuren, die meist durch einen rückschlagenden Oktavsprung eingeknickt sind, keine aktiven Impulse:

Gelinek, Variation II, T. 15—18

Kauer, Variation III, Takt 15—18

Sie sind kein entscheidender Faktor des Satzgeschehens. Den Zusammenhang stellt allein die in der rechten Hand lückenlos zitierte Melodie her. Der Klavierspieler hat während der musikalischen Ausführung die Möglichkeit, über die bekannte Arie zu meditieren, da der Melodiezusammenhang der Vorlage fast immer gegenwärtig ist. Beethovens Variationen dagegen zeigen dem Klavierspieler die Melodie in neuer, ungewohnter Art. Beethoven

weist in dieser Arie kompositorische Möglichkeiten auf, die man in ihr nicht vermutet hätte. Bei Beethoven stellt sich keine fließende Melodie mehr ein. Die einzelnen Töne sind oft mit Hilfe figurativer Wendungen isoliert und springen einen in unvorhergesehener Weise an. Beim Spielen der Beethoven-schen Variationen ist nicht so sehr die Freude am Wiedererkennen bestimmend, sondern mehr die Freude an den neuen kompositorischen Aspekten, die dieser Arie abgewonnen werden. Daher verlangt Beethovens Arbeit nicht den bloßen musikalischen Liebhaber, sondern darüber hinaus den Kenner.

Die Beiträge von Fr. Silcher und N. Paganini gehören schon einer anderen musikalischen Welt an, der des 19. Jahrhunderts. An der melodischen Vorlage beseitigt Silcher die weich und elegant nachschwingenden „italienischen“ Gliederenden und ersetzt sie durch gewichtige Zäsuren, die Paisiellos *Cavatina* mehr in die Nähe eines deutschen Liedes rücken (man vgl. vor allem auch das breite Ausholen zur Terz *fis*“ in T. 7):

Thema¹², Takt 1—8

Aus den Variationen wollen wir nur T. 1—4 der ersten Variation in der Flöte kurz betrachten:

Die virtuoson Auszierungen der solistisch geführten Flöte kommen unverhofft, überraschend, kapriziös. Sie stoßen vor den Kopf, nicht durch ihre Schwierigkeit und Raschheit, sondern durch das Überraschungsmoment. In den kantablen Duktus der Melodie bricht plötzlich virtuoson Flitterwerk ein.

¹² Ausgewählte Werke, hrsg. v. H. J. Dahmen, Kassel 1960, Heft 10, S. 6 ff. Vgl. die Vorlage von Paisiello auf S. 13.

Dieser neuen, als virtuos charakterisierten Haltung kann man in den ersten beiden Takten von Paganinis Capriccio für Violino solo gut nachspüren¹³:



Der erste Themen-Melodieton d'' wird im Verlauf des ganzen ersten Taktes als latenter Halteton beibehalten.¹⁴ Spieltechnisch heißt dies, daß der Finger, der den Ausgangston d'' greift, in der am Anfang eingenommenen Lage bleibt. Die Griffbasis des ersten Melodietons wird nicht verlassen. Die der Zahl nach niedrigeren Finger können daher bei gesicherter Intonation Figurationen in der größtmöglichen Schnelligkeit ausführen. Paganini bringt auf dem zweiten, dritten, fünften und sechsten Achtel des Taktes Figurationen, die den griffmäßig festgehaltenen ersten Melodieton immer wieder anspielen. Erst ganz am Ende des Gliedes auf unbetonter Zeit werden die nächsten Themen-Melodietöne b' und a' kurz berührt. Wir haben hier keine klar komponierten Figuren vor uns, sondern rhythmisch und melodisch verschwommene Figurationen, die höchstens den Schlußton des ersten Melodiegliedes g' als Ziel ins Auge fassen, sich also in etwa an der Melodierichtung orientieren. Virtuose Launenhaftigkeit herrscht vor. Die einzelne virtuos ausgezierte Figuration hat keine musikalische Kraft. Sie ist kein Glied, das als vollgültiger Träger eines musikalischen Zusammenhangs gelten kann. Paganinis Passagen stellen keinen neuen, aufgrund der Variierung anders gearteten Zusammenhang zwischen den vorgegebenen Melodietönen her. Sie stützen sich vielmehr auf die melodischen Orientierungspunkte des Themas und zehren von der Kraft ihres ursprünglichen melodischen Zusammenhangs, der freilich von der Akrobatik, die jetzt zwischen den Melodietönen einbricht, mehr und mehr zersetzt wird. Der musikalische Sinnzusammenhang wird nicht immer wieder von neuem verwirklicht wie gerade bei Beethoven, aber auch in den Variationen mancher Zeitgenossen von ihm. Die Vorlage ist zum leeren Schema für virtuose Tändelei geworden.¹⁵

¹³ Hrsg. v. E. Schwarz-Reiflingen, Frankfurt/Main 1960.

¹⁴ Also ähnlich wie bei den Gesangsverzerrungen der Catalani; vgl. S. 15 f.

¹⁵ Dieses Urteil ist nicht absolut zu nehmen, sondern vom Blickwinkel der Beethovenschen Variationstechnik her. Mit obigen Ausführungen soll keineswegs bezweifelt werden, daß innerhalb der neuen, andersartigen Weise der Auseinandersetzung mit einer Vorlage etwa bei Paganini durchaus etwas für sich Überzeugendes entstehen kann.

BÜHNENGE SANG UND TAFELMUSIK

Die Tafelmusik in W. A. Mozarts *Don Giovanni* und ihre Vorlagen

a)

Oh quanto un si bel giubilo aus *Una Cosa rara*
von V. Martin y Soler (1754—1806)

In der Tafelmusik im Finale des zweiten Aktes von W. A. Mozarts *Don Giovanni* (Nr. 24) wird zu Beginn aus dem Finale des ersten Aktes von V. Martin y Solers *Una Cosa rara* zitiert (am 17. November 1786 in Wien zum ersten Mal aufgeführt). Wir wollen zum Vergleich aus der Vorlage die Vertonung der ersten vier Verse herausgreifen:

Oh quanto un si bel giubilo,
Oh quanto alletta e piace!
Di pura gioia e pace
Sorgente ognor sarà.

Die Vertonung dieser vier Zeilen ist äußerst einfach¹⁶:

Allegro giusto

V.V.

Va., Fg.

La Regina

B.

Oh quanto un si bel giu-bi-lo, oh quanto allet-ta e pia - ce! di

¹⁶ *Don Giovanni*-Edition von B. Gugler, 2. Auflage, Leipzig 1868 (Leuckart), S. 469. Die zweiten Violinen verdoppeln die ersten in der Unteroktave.

⑨

pu - ra gioi - a e pa - ce sor - gen - te ognor sa - rà.

Jede Zeile beginnt mit der auftaktigen Quart $a'-d''$, entsprechend den durchweg steigenden Versanfängen. In den ersten drei Versen wird auf diesem d'' weiterdeklamiert, erst in der zweiten Hälfte des Taktes kommt es zu einer weiterführenden melodischen Bewegung. Über e'' und fis'' wird im ersten und dritten Vers g'' erreicht, auf welchen Ton jeweils der das Versende herausstellende Hauptakzent trifft: *giu(-bilo)*, *pa(-ce)*. Im zweiten Vers wird an dieser Stelle zum e'' umgebogen, zur Quinte des Dominantklanges. Die nachfolgenden unbetonten Silben am Zeilenende werden jeweils in Klangbrechung abwärtsgeleitet, vom g'' über e'' nach cis'' bzw. von e'' über cis'' nach a' . Die Bewegung zieht also im geradzahligen Takt in die zweite Hälfte des $\frac{6}{8}$ -Taktes hinüber, so daß sich für jeden der ersten drei Verse zwei ausgefüllte Takte ergeben. Anders verfahren wird im vierten Vers, um die achttaktige Periode abschließen zu können. Man beachte, wie schon der Text (Librettist ist L. Da Ponte) mit der Tronco-Endung in dieser Zeile entsprechend gestaltet ist. Die Musik verzichtet an dieser Stelle auf das Hinüberziehen in die zweite Takt Hälfte.

Die Melodie für diesen Vierzeiler zeigt also eine auffallend einfache Bauweise; sie stellt fast keine Ansprüche an die Auffassungsfähigkeit des Hörers, vielmehr geht sie in ihrer einfachen Kleingliedrigkeit leicht ins Ohr, so daß ihre allgemeine Verbreitung und Beliebtheit auch heute noch verständlich erscheint. Die Violinen gehen mit der Gesangsstimme *colla parte* (die zweiten Violinen in der Unteroktave). Dazu tritt über dem Baß mit seinen meist bordunartig lang ausgehaltenen Tönen nur eine einzige Zusatzstimme in Anlehnung an den Rhythmus der Violinen (und damit des Gesangs); sie wird von den Violen und Fagotten ausgeführt. Lediglich an der Stelle, an der im Baß der Dominantton A gebracht wird (T. 8, 11), differenziert der Part für die beiden Instrumente geringfügig. Diese zweite Stimme ist in

unaufdringlicher Gegenbewegung zur Melodie geführt, wobei es vor allem zu sanglichen Terz- und Sextklängen mit der Oberstimme kommt. Doch stand die klangliche Ausfüllung bei der Konzeption dieser Zusatzstimme nicht im Vordergrund, was man daran sieht, daß jeder der beiden Viertakter in einem Unisono beginnt und schließt. Es geht durch die ganze Partitur.

Mozart dagegen scheint in seinem Bläserarrangement auf die Vollständigkeit der Klänge von Anfang an zu achten¹⁷:

Aus diesem Grunde sind bei ihm in der Zusatzstimme, die hier der zweiten Klarinette zufällt, drei kleine Änderungen angebracht. In T. 51 wird der Anfangston *d'* durch die Tonikaterz *fis'* ersetzt, ebenso in T. 55. Die in T. 57/58 neu eingesetzten Töne dienen zur klanglichen Vervollständigung der Schlußwendung. Die dritte Änderung in der Zusatzstimme liegt in T. 54; wir werden darauf zurückkommen. Besonders auffallend ist die von der ersten Klarinette ausgeführte, neu in den Satz eingezogene Achse auf *a'*, welche die ersten sechs Takte (angebunden ist auch noch das erste Viertel des siebten Taktes) ununterbrochen durchtönt. Diese Achse bildet gleichsam

¹⁷ Das Stück von Martin y Soler in Mozarts Finale NGA Serie 2, Werkgruppe 5, Bd. 17, S. 399—403 (alte GA Serie 5, Nr. 18, S. 291—294).

eine gerade Linie, über der eng anliegend die von der ersten Oboe gespielte Gesangsmelodie erklingt. Unterhalb dieser Linie führt die zweite Klarinette ihre meist spiegelbildartigen Gegenbewegungen aus. Mozart versieht also durch eine nachträglich eingezogene Symmetrieachse Martin y Solers Ton-satz mit einer fachwerkartigen Stütze, welche die Partitur in übersichtlicher Weise gliedert. Gleichzeitig bewirkt sie, daß die Paenultima in der zweiten Hälfte von T. 57 mit dem Aufgeben der Achse und der nunmehrigen Teilung der Zusatzstimme in zwei Parte (erste und zweite Klarinette) markant abgesetzt werden kann, wodurch erst die Einheit des Achttakters hergestellt wird.

Auch die anderen Änderungen gliedern die Partitur Mozarts in optisch einleuchtender Weise und stellen zugleich einen Zusammenhang unter den Taktgruppen her, der vorher in dieser Art nicht bestanden hat. Bei Martin y Soler ist im vierten Takt in der Zusatzstimme auf dem sechsten Achtel eine Pause angebracht, die nach dem dominantischen Halbschluß des vorder-satzähnlichen Viertakters sehr sinnvoll erscheint, sinnvoll freilich in bezug auf die Gliederung der Gesangsmelodie. Mozart scheint sich nicht um die Melodie zu kümmern. Er gliedert an dieser Stelle anders, indem er eine Achtelwendung mit der Septime g' auf dem sechsten Achtel einführt, deren Auflösung zu Beginn des fünften Taktes, also erst mit dem nächsten Viertakter gebracht wird. Die beiden Viertakter werden so miteinander verzahnt.

Im Violoncello bringt Mozart vom sechsten zum siebten Takt einen zuzsätzlichen Bindebogen an.¹⁸ Dadurch setzt er den zweiten Viertakter (T. 55—58) in Beziehung zum ersten (T. 51—54):

erster Vierer	3 Takte d verbunden + 1 Takt A (dominantische Öffnung im vierten Takt)
zweiter Vierer	$2\frac{1}{2}$ Takte d verbunden + $\frac{1}{2}$ Takt A (dominantische Öffnung im dritten Takt)

Der zweite Viertakter verkürzt gleichsam den ersten auf drei Takte, damit der Schlußton nach Art einer periodischen Gliederung auf den vierten Takt treffen kann. Man vergleiche dazu den Baß in der Vorlage von Martin y Soler. Das Fehlen des Bogens im zweiten Viertakter ruft optisch einen anderen Eindruck hervor, der eine andere Gliederung des Baßpartes bewirkt:

¹⁸ In der Erstausgabe der Oper bei Breitkopf & Härtel, Leipzig 1801, S. 451, wie auch in der alten GA, S. 292, fehlt dieser Bogen. Alle anderen Editionen, soweit sie sich an das Autograph halten, bringen ihn dagegen, zuletzt auch die NGA (S. 399). In der Faksimileausgabe des Autographs, Paris 1966, fol. 229v/230r, ist er gut zu erkennen.

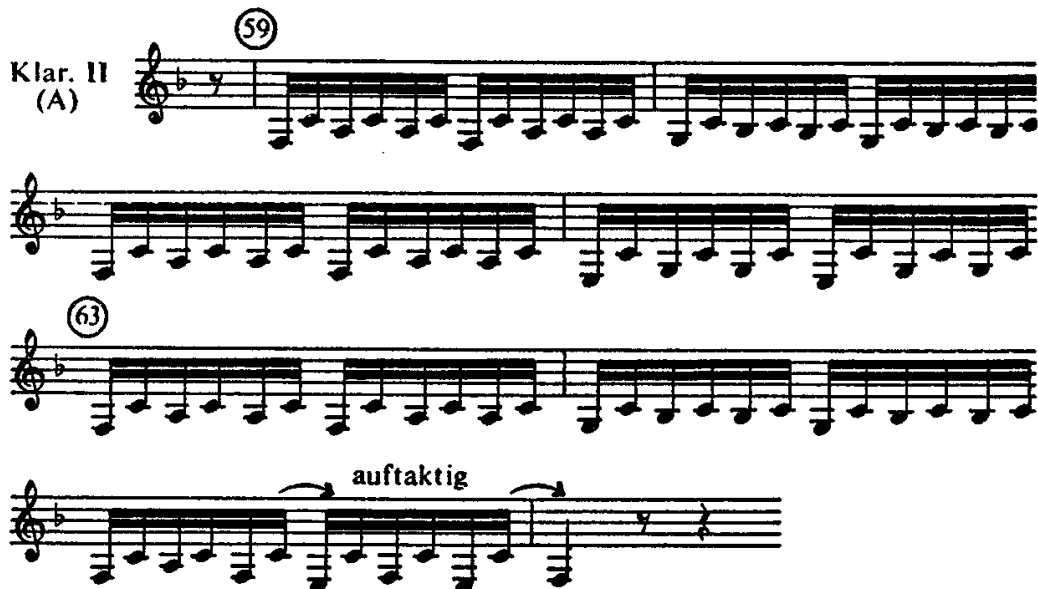
erster Vierer	3 Takte <i>d</i> verbunden + 1 Takt Wechsel in die Dominante
zweiter Vierer	2 Takte <i>d</i> verbunden + 2 angehängte Takte mit den Kadenzschritten I—V—I

Der zusätzliche Bindebogen bei Mozart steht natürlich in Wechselbeziehung zur erwähnten Achse in der ersten Klarinette.

Die besprochenen acht Takte werden bei Martin y Soler anschließend in reicherer vokaler und instrumentaler Besetzung refrainartig wiederholt. Diese Wiederholung bietet uns die Möglichkeit, weitere Instrumentalstimmen aus Martin y Solers Orchestersatz herauszugreifen und ihnen die Mozartsche Bearbeitung gegenüberzustellen. Die tremoloartige Sechzehntelbewegung der Violen bei Martin y Soler in T. 13—20:



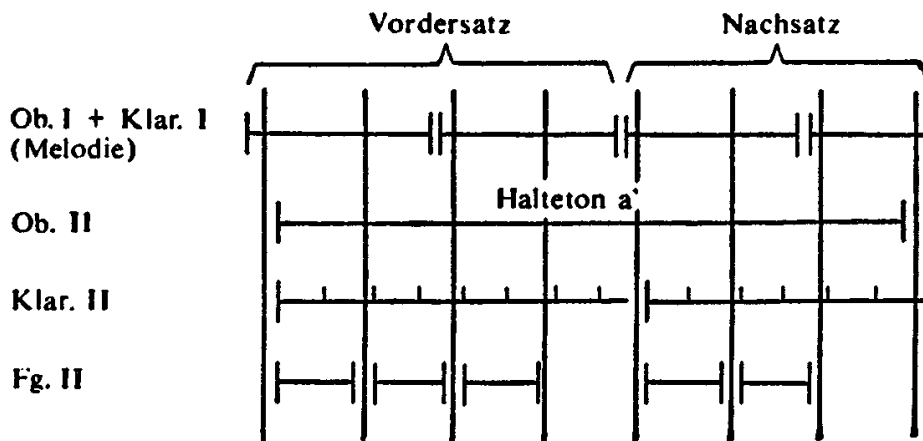
findet sich bei Mozart in T. 59—66 in folgender Gestalt wieder:



Beidemale ist in den Figuren fortlaufend *a* als latenter Halteton enthalten. Während man aber bei Martin y Soler mehr den Eindruck von weicher

Wellenbewegung hat, die auf dieses *a* wie zufällig immer wieder zurückkommt, scheinen bei Mozart die 6-16tel-Figuren an diesem *a* geradezu aufgehängt, und zwar in starrer und ungelenker Weise. Im Gegensatz zum taktweise erfolgenden, periodisch wiederkehrenden Klangwechsel zwischen Tonika und Dominante bei Martin y Soler gliedern Mozarts Sechzehntelfiguren halbtaktig durch exponiert herausgeschleuderte Anfangstöne, durch markantes Ansetzen im Halbtaktabstand. Im vorletzten Takt (65) stellen sich plötzlich zwei Auftakte ein, die vom Metrischen her den Schlußpunkt vorbereiten und setzen. Martin y Soler bringt seinen Achttakter im Part der Violen dadurch zum Abschluß, daß er ihn in den letzten beiden Takten (19/20) die kadenzierende Wendung des Basses in der Oberoktave mitvollziehen läßt.

Der Fagottpart, der im zuerst besprochenen Achttakter bei Mozart fortlaufende Tonrepetitionen im Unisono mit dem Part des Violoncellos bringt¹⁹, markiert nun in der Wiederholung durch Ausholen von der Unteroktave her in den Takten 59—61 und 63/64 Einzeltakte.²⁰ Der Achsenton auf *a'* fällt diesmal der zweiten Oboe zu und klingt hier sieben Takte durch. Mozart setzt also unter die periodisch gegliederte Gesangsmelodie aus der Vorlage neue, von dieser Melodie verschiedene, jedoch gleichzeitig erklingende Gliederungsmuster, in der zweiten Klarinette halbtaktige Sechzehntelfiguren, im zweiten Fagott ganztaktige Akzente, in der zweiten Oboe einen fortdauernden Halteton:



Bei Martin y Soler dagegen atmet die ganze Partitur den in der Melodie vorgegebenen Zweitaktrhythmus mit, wie man an den Parten der Oboen, Trompeten und Hörner gut sehen kann:

¹⁹ Erstes Fagott; das zweite pausiert.

²⁰ Zweites Fagott; das erste verdoppelt nun die Melodie.

⑬

Ob.

Trp., Hr.
(D)

Der geradzahlige Takt bildet jeweils einen Ruhepunkt, während der ungeradzahlige Takt einer jeden Zweitaktgruppe das Deklamationsmetrum der Gesangsstimme rhythmisch mitvollzieht. Auch die punktierten Halben kann man in Analogie zur Versvertonung sehen; denn auf den Einsatz dieser langen Noten fällt der Hauptakzent in den ersten drei Versen des Vierzeilers. Diese Hauptakzente sind, wie wir sahen, auch im Duktus der Melodie besonders hervorgehoben, wobei die darauffolgenden unbetonten Silben in melodisch fallender Dreiklangsbrechung wie beiläufig abwärtsgeführt werden. Diese nebensächliche Behandlung der unbetonten Silben in der Zeilenkadenz spiegelt sich also in diesen Instrumentalstimmen, in denen sie ebenfalls unbeachtet bleiben. Der Hauptakzent der ersten drei Verse wird von den Bläsern gleichsam festgehalten bis zum ersten Akzent der nächsten Verszeile.

Martin y Solers Instrumentalstimmen leben aus der gesungenen Melodie heraus und atmen mit der gleichzeitig gesungenen Melodie einen einheitlichen zweitaktigen Rhythmus. Die Mozartschen Instrumentalparte dagegen haben fast alle ein für sich gegliedertes Eigenleben — ein Eigenleben freilich, das in mechanistischer Weise mit der präzisen Unerbittlichkeit eines Uhrwerks abläuft.²¹

²¹ Es klingt heute kurios, wenn Mozarts Abweichungen vom Vorbild aus Martin y Solers Oper als Gedächtnislücken erklärt wurden: „Aus einer Vergleichung beider Partituren erkennt man noch deutlicher, daß Mozart (der die in dem Finale von den Musikanten gespielten Stücke erst nachträglich, in Prag, eingeschaltet haben soll) nicht nach der Martinschen Partitur schrieb, sondern aus dem Gedächtniß. Dafür sprechen weniger die von ihm beabsichtigten Kürzungen . . ., als vielmehr noch einige kleine aber bemerkenswerthe Abweichungen bei der Figurierung in der Begleitung.“ (R. Genée, „Una cosa rara“ in Mozarts Don Juan, *Mittheilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin*, Bd. 1, Berlin 1900, S. 64.)

b)

Come un' agnello aus
Fra i due litiganti il terzo gode
von G. Sarti (1729—1802)

Im Anschluß an das Stück aus Martin y Solers Oper zitiert die Tafelmusik Teile der Arie *Come un' agnello* aus dem ersten Akt von G. Sartis *Fra i due litiganti il terzo gode* (in Wien zum ersten Mal aufgeführt am 28. Mai 1783²²). Greifen wir zunächst wieder die Vertonung der ersten Verse heraus²³:

Vivace

(17)

VV. *p*

Mingone *p*

Hr. Va., B. *p*

Co - me un' a - gnel - lo che va al ma -

(21)

cel - lo bel - lan - do an - dra - i

²² Nach Bauer, *Opern und Operetten in Wien*, S. 35. Geschrieben wurde die Oper im Herbst 1782 für Mailand.

²³ Sartis Stück in der *Don Giovanni*-Edition von B. Gugler S. 474—476. Die Beispiele sind hier und im folgenden zum besseren Vergleich mit Mozarts Bearbeitung von *A-* nach *F*-Dur transponiert, die Hr. (in *A*) zugleich in klingende Notierung umgeschrieben. Die Va. verdoppelt den B. in der Oberoktave.

Die melodische Gliederung ist äußerst einfach. Vor jedem Versakzent steht ein Taktstrich. Jeweils zwei Takte umschließen eine der zweiakzentigen Kurzzeilen. Die Takte 17/18 bringen zwei aufwärtsgerichtete Sekundschritte vom Grundton zur Terz, die für die Betonung des Reims eine Art Hochtön bildet. Dieses kleine Melodieglied der ersten beiden Takte schiebt sich in den folgenden Takten sequenzierend höher, in T. 19/20 zur Terz $g-b$, in T. 21/22 zur Terz $a-c'$.

In T. 20 ist der das zweitaktige Melodieglied abschließende Terzfall etwas anders notiert als in den Takten 18 bzw. 22. Die Viertelpause in T. 20 teilt den Achtakter in zwei gleiche Hälften, obwohl er vom Melodiebau her durchaus als ein Ganzes, als Zusammenhang gehört wird. Man hat den Eindruck, als notiere Sarti hier Einzelheiten, die eher dem Bereich der Ausführung, des sängerischen Vortrags angehören. Es ist durchaus vorstellbar, daß die Ausführung der fallenden Terz in T. 18 durch einen italienischen Operntenor der von Sarti notierten Art mit dem antizipierenden Achtel auf f ohnehin ziemlich nahekäme, auch wenn in der Partitur nur

notiert würde.

Zieht man die deutsche Textfassung einer Münchner Aufführung von Sartis Oper heran²⁴, so wird einem der spöttische Ton dieser Arie bewußt:

Einsam und traurig wirst du bald stehen,
Mit langer Nase und banger Brust . . .

²⁴ Bayerische Staatsbibliothek München, Handschrift *St. Th. 107*, Akt I, S. 153—161.

Man meint bei Sartis Gesangspart, die spöttisch lächelnde Miene des souverän seinen Atem beherrschenden Tenors direkt vor sich zu haben, wenn er mit kopfigem Piano die versgebundenen Hochtöne dieser Melodie ironisch spitz antippt und ein Satz- bzw. Versglied in das andere hinüberzieht, mit überlegen geführtem Atem die einzelnen Glieder verbindet. Eine solche eminent sängerische Haltung scheint in dieser Arie auch vom Schauspielerischen her gefordert zu sein. Gesangstechnik und Bühnendarstellung sind hier identisch. Sarti wollte offenbar derlei sängerische Gesten durch seine musikalische Notierung möglichst festlegen. So sind die antizipierenden Achtel in den Takten 18 und 22 wohl als notierte Vortragshinweise zu verstehen; bei der Viertelpause in T. 20 wird es sich um eine reine Atempause handeln, die den Sänger zwingen soll, die ersten vier Takte in einem einzigen Melodiebogen zu bringen.

Sartis Melodie ist also eng an die Atmosphäre der Bühne gebunden. Diese Beobachtung wird uns helfen, Mozarts Änderungen an dieser Melodie zu verstehen²⁵:

The image shows a musical score for three instruments: Oboe/Clarinet (Ob., Klar.), Bassoon (Fg.), and Horn/Viola (Hr. Vc.). The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system starts at measure 118 and the second at measure 122. The Oboe/Clarinet part features a melodic line with slurs and accents. The Bassoon part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Horn/Viola part provides harmonic support with chords and single notes. Dynamics include forte (f) and fortissimo (ff).

²⁵ NGA S. 403—405 (alte GA S. 295 f.). Hr. (F) in klingende Notierung umgeschrieben; Klar. (B) verdoppeln Ob. in der Unteroktave (in T. 125 a due auf *f*).

Durch den metrisch anders dargestellten Terzfall im zweiten und vierten Takt des Achttakters (T. 119 und 121):



hat die Melodie etwas Liedhaftes angenommen. Der Hochtön des kurzen Melodiegliedes jeweils auf der Terz, auf den in der Vorlage die Hauptbetonung der zweitaktigen Kurzzeile fällt, ist hier durch metrische Dehnung noch gewichtiger. Diese Zerdehnung erinnert an mechanisches Heruntersagen wohlbekannter Verse. Das Gepräge des Vertrauten, Liedhaften, das aus der Mozartschen Fassung dieser Melodie spricht, wird durch die Ähnlichkeit mit einer Stelle aus dem bekannten *Kuckucks*-Lied, die sich durch die Veränderungen plötzlich einstellt, beleuchtet:



Den liedartigen Charakter der ersten vier Takte zerstört Mozart im sechsten Takt (123) mit der metrischen Umkehrung



Daß es primär die Möglichkeit des Umwerfens, des Abstoppens der aufsteigenden, leicht ins Ohr gehenden Sequenz ist, die Mozart bewogen hat, Sartis metrische Bildung an dieser Stelle zu übernehmen, ist an der Mozartschen Klavierfassung dieser Melodie als Thema von Variationen besonders schön zu verfolgen²⁶:

Thema T. 1—8



²⁶ Mit zwei Variationen im Autograph überliefert; Edition in NGA Serie 9,

Der entscheidende metrische Vorgang ist dieser:

In der rechten Hand zeigen der zweite und vierte Takt die Folge Halbe + Viertel, der sechste Takt aber bringt die genaue metrische Umkehrung Viertel + Halbe. In engster Verbindung mit diesem Vorgang in der Melodie steht das Abstoppen der begleitenden Achtel im Baß. Die linke Hand führt jetzt den Schluß des Achttakters durch zwei auftaktige Stöße von T. 6 nach 7 und von T. 7 nach 8 herbei. Sie stehen in einem exakten Gegenschlagverhältnis zum metrisch-melodischen Wendepunkt in T. 6 der rechten Hand.

Kehren wir nun zum Finale aus dem *Don Giovanni* zurück. Auch die zum Grundton zurückführenden Achtel der Melodie im siebten Takt (T. 124, entsprechend im siebten Takt des Variationsthemas) sind nicht als bloße Verzierungsvorhalte der Sartischen Schlußwendung *b*—*g*—*e* zu verstehen, sondern als Geste des Zusammenfassens. Der in den ersten sechs Takten in Vierteln und Halben von unten nach oben durchschrittene Quintraum *f*—*c* wird im siebten Takt in Achtelgeschwindigkeit und in umgekehrter Richtung nochmals durchlaufen, wobei am Ende dieses zurückführenden Sekundanges der Leitton *e* zum ersten Mal auftritt. So zwingt Mozart den Schluß dieses Achttakters förmlich herbei. Sarti schließt nicht durch entsprechend angelegte metrische und melodische Bausteine wie Mozart, sondern mit Hilfe einer primär dynamisch konzipierten Instrumentierung. Der siebte Takt (T. 23) wird bei ihm durch einen dynamischen Kontrast (*forte*) und einen damit zusammenhängenden klanglichen Impuls durch den Einsatz der Hörner, die bisher pausierten, herausgestellt.

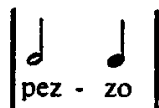
Wenn Mozart beim dritten Auftreten der hier besprochenen acht Takte (T. 142—149) den Terzfall im zweiten und vierten Takt plötzlich wieder wie Sarti rhythmisiert²⁷, dann hängt dies sicher damit zusammen, daß Leporello im Gegensatz zum ersten Durchlauf in T. 118—125 sämtliche acht Takte mitsingt:

Werkgruppe 26, S. 154—156 (Faksimile des Autographs S. XX). Die als *Sarti-Variationen* im Druck verbreiteten Variationen KV 460 sind mit Recht angezweifelt worden (alte GA Serie 21, Nr. 12). Vgl. dazu K. von Fischer im zitierten Bd. der NGA S. VII f. und XI f. und im zugehörigen Bd. der kritischen Berichte S. 143 ff. und 151 f. Obiges Beispiel ist von *A*- nach *F*-Dur transponiert.

²⁷ Ansonsten stimmen diese Takte mit T. 118—125 überein.



Es wäre für Mozart unmöglich gewesen, italienische Verse in der Art deutscher Endbetonungen mit Dehnungsakzenten zu deklamieren, etwa²⁸:



Man vergleiche in diesem Zusammenhang den kurzen Einwurf von Don Giovanni zu Beginn des zweiten Durchlaufs des Achttakters in T. 126—133²⁹:



Während die Instrumente (Oboen, Klarinetten) den Rhythmus des vorangehenden Achttakters beibehalten, prägt Don Giovanni seinen kurzen zweiktaktigen Einwurf versgerecht, trotz der vom Duktus her gesehen parallelen Führung mit den Melodiestimmen des Bläasersatzes. Beim dritten Durchlauf des Achttakters in T. 142—149 wirkt Sartis Stück zudem gar nicht so sehr als Tafelmusik; denn Leporello, der sich gerade vom Fasan etwas beiseiteschaffen will, lenkt die ganze Aufmerksamkeit auf sich und sein Vorhaben. Man hört nicht mehr auf die Tafelmusik, sondern achtet auf die Handlung, auf das Bühnengeschehen und auf das, was Leporello dabei sagt. Dadurch aber ist Sartis Stück gleichsam wieder in italienische Theatermusik zurückverwandelt worden. Genau betrachtet bildet also diese Mozartsche Variante der acht Takte im Vergleich mit dem ersten Durchlauf keinen Widerspruch zu den vorhin gemachten Beobachtungen, sie unterstreicht sie sogar.

Wenden wir uns nun den begleitenden Stimmen zu. Sartis klangbrechende Figuren zwischen Melodie und Trommelbaß in T. 17—24 der zweiten Violinen erfahren in Mozarts Bearbeitung eine grundlegende Wandlung (T. 118 ff. in den Fagotten). Auch Sarti scheint bei diesen Klangbrechungen — ähnlich wie V. Martin y Soler bei der Zusatzstimme des besprochenen Stücks — nicht primär auf Vollständigkeit der Dreiklänge geachtet zu haben. Die Achteltriolen sind in zwangloser Gegenbewegung zur Melodie ange-

²⁸ Auch für K. von Fischer ergibt sich der „rhythmische Wechsel“ in diesen Takten „aus der Textdeklamation“; vgl. seinen Aufsatz Sind die Klaviervariationen KV 460 von Mozart?, Mozart-Jahrbuch 1959, S. 142.

²⁹ Diese acht Takte decken sich ansonsten völlig mit den Takten 118—125.

ordnet. Die einzelnen Töne, aus denen diese Triolen bestehen, sind für den Hörer nicht eindeutig wahrnehmbar; die Klangbestandteile werden nur flüchtig berührt. Mozart übernimmt diese wellenartige Harmonieumspielung nicht. Er wählt normale Achtelbewegung und schreibt eine Partiturstimme (für geteiltes Fagott), die eine festgefügte, straff gegliederte Taktfolge darstellt. Jeder Ton hat seine eindeutig bestimmbare Stelle, sowohl was seine klangfüllende vertikale Stellung im Satzganzen als auch was seine horizontale Einordnung betrifft:

auf Schlag 3 geschieht etwas

latente Vierstimmigkeit in satztechnisch exakter Stimmbewegung

118

Fg.

Terz *a* und Quint *c'* vervollständigen den *F*-Klang

exakt pendelnde Bewegung innerhalb des Klangs

e' - *f'*
c' - *c'*
b - *a*
g - *f*

Die bezüglich Metrik und Taktgliederung entscheidenden Veränderungen in der durch Mozart uminstrumentierten Fassung kann eine Gegenüberstellung weiterer acht Takte noch mehr verdeutlichen:

Sarti, T. 45—52

VV.

p *f*

Mingone

di là ri - pe - te-re: "vi - va la spo - sa!

Hr. Va., B.

p *f* a2

(49)

oh im-pa-reg-gia - bile cop-pia vez - zo - sa!...

a2

Mozart, T. 134—141³⁰

Ob., Klar.

Fg.

Hr.
Vc.

(138)

³⁰ Klar. verdoppeln Ob. in der Unteroktave.

Hier unterstützt auch Mozart die Kadenz vom dritten zum vierten und vom siebten zum achten Takt durch ein plötzliches *Forte*. Doch nehmen diese dynamischen Zeichen bei ihm nicht den gleichen Rang ein wie bei Sarti. Viel wichtiger ist, daß Mozart in der Melodie (und in der rhythmisch parallel geführten zweiten Oberstimme) im dritten und siebten Takt eine zusätzliche Punktierung anbringt, die ein metrisches Umkippen im Grundrhythmus bewirkt und so in fundamentaler Weise einen musikalischen Schluß herbeiführt:



Durch diese metrische Differenzierung der Parte kommt es innerhalb der Partitur zu einer Aufspaltung in verschiedene Schichten, zunächst zu den beiden Schichten von Violoncello und Hörnern einerseits, die der Sartischen Vorlage entsprechen, von Oboen und Klarinetten andererseits, die durch die neu angebrachte Punktierung im dritten und siebten Takt auf dem zweiten Viertel einen Gegenschlag setzen. Eine dritte Schicht fügt der Part der Fagotte hinzu. Rein optisch scheint Mozart nach dem Sartischen Vorbild mit dieser Stimme die Kadenzwendungen durch den Einsatz eines vorher pausierenden Instrumentes unterstrichen zu haben. Dem Horneinsatz bei Sarti in T. 47/48 und T. 51/52 entspricht bei Mozart das Einsetzen der Fagotte in T. 136/137 und 140/141. Die taktgliedernde Funktion dieser hinzutretenden Instrumente ist aber bei Mozart eine andere. Sein Fagott-Schlußsignal reicht das erste Mal (T. 136) bis in die nächste Taktgruppe (T. 138) hinein und verzahnt so die beiden Viertakter. Bei Sarti hat die Hornwendung an dieser Stelle eine rein schließende Funktion.

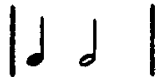
Auffallend ist noch die in ihrer Bedeutung unterschiedliche Anwendung männlicher und weiblicher Schlüsse. Der Italiener Sarti kümmert sich nicht um die weiblichen Schlüsse der Singstimme, wenn er diese von einem Instrument verdoppeln läßt. Die in der doppelten Oberoktave sonst streng *colla parte* geführte erste Violine schließt in T. 48 und 52 männlich, obwohl die Singstimme jeweils noch eine unbetonte Silbe zu bringen hat: *spo-sa*, (*vez-*)*zo-sa*. Sie zählt offenbar nicht. Für Mozart dagegen sind männliche und weibliche Schlüsse wichtige Bauelemente, die bewußt eingesetzt werden. Der erste Viertakter endet in allen Instrumenten außer dem durchgehend weiterpochenden Violoncello und den an dieser Stelle eine eigene Schicht repräsentierenden Fagotten weiblich (T. 137), der zweite dagegen männlich (T. 141). Das einzige nachschlagende Viertel in diesem Takt in der Fagottstimme ist wohl im Zusammenhang mit der überleitenden Melodiefloskel in der ersten Oboe bzw. ersten Klarinette zu sehen. (Zugleich liegt

ein Sinnbezug zum ersten Fagottsignal vor. Die Fagotte bringen nun gleichsam im Nachhinein eine Wendung, die im dritten und vierten Takt „gepaßt“ hätte. Da Mozart aber die Endungen der beiden Viertakter differenziert, stimmen die Fagotte auch das zweite Mal wieder nicht mit der übrigen Partitur überein.) Die weibliche Endung im ersten Viertakter hat etwas Weiterweisendes, sie stellt eine Art metrischen Halbschluß dar. Die männliche Endung nach dem zweiten Viertakter dagegen bringt einen endgültigen Schlußpunkt.

Sarti betrachtet die Verschlüsse offenbar als rein sprachliche Angelegenheit, die nur den Sänger berührt. In Mozarts Partitursatz aber werden sie ernstgenommen; sie bekommen hier eine zentrale Stellung, sind wesentlicher Bestandteil einer metrisch-rhythmischen Satzkonzeption. Unter diesem Aspekt sind wohl auch die verschieden gliedernden Instrumentalparte zu betrachten, deren zusammenfassende oder verzahnende Funktion man freilich auch in enger Verbindung mit dem Bau der Klangfolgen und der einzelnen Klangbestandteile sehen kann. Selbst jene metrische Dehnung der betonten Reimsilbe



(vgl. S. 41), die man sonst in deutschen Liedern findet und durch die Mozarts Bearbeitung stellenweise den Zug des „Populären“ annimmt, scheint von der rhythmischen Anlage her, also vom kompositorisch-konstruktiven Standpunkt aus, nur dazu angebracht zu sein, daß sie dann durch die Umkehrung



wieder umgeworfen werden kann.

Von der raffinierten schauspielerischen Gestik, wie sie Sarti in seiner Melodie musikalisch festgehalten hat, und von der schattenhaften Unverbindlichkeit seiner klangumspielenden Achteltriolen ist nichts mehr vorhanden. Bei Mozarts instrumentaler Bearbeitung kann sich der Musiker nicht krümmen und winden; er muß sich zu jedem Takt bekennen, muß ihn hinnehmen, so wie er dasteht.

c)

Non più andrai aus Mozarts *Le Nozze di Figaro*

Wie wir sahen, kommt das, was Mozart in den ersten beiden Stücken der Tafelmusik aus Vorlagen anderer Komponisten schafft, einer Neukonzipierung gleich, die den Namen Mozart nicht verleugnen kann und weit vom Vorgang des bloßen „Arrangements“ entfernt ist. Wenn dies so ist, so wird man erwarten dürfen, daß die Uminstrumentierung einer eigenen Komposition keine einschneidenden Neuerungen bringt, zumindest was die Taktgliederung und die metrische und klangliche Anlage betrifft. Dies läßt sich am *Non più andrai* aus Mozarts *Figaro*, dem dritten Stück der Tafelmusik, tatsächlich nachweisen. Hier hat sich das Satzbild trotz der gegenüber der Vorlage geänderten Besetzung im wesentlichen nicht gewandelt:

Figaro, Arie Nr. 10, T. 1 ff.³¹

Allegro vivace

Ob.
Hr.
(C)

Vv.

Va.

Figaro

Vc., B.
Fg. I+II

Non più andrai far-fal-lo-ne a-mo-ro-so

³¹ NGA Serie 2, Werkgruppe 5, Bd. 16, S. 146—160 (alte GA [dort Nr. 9] Serie 5, Nr. 17, S. 86—94).

Don Giovanni, Tafelmusik T. 162 ff.³²

Ob.
Klar. I (B)
Klar. II (B)
Hr. (B)
Fg. I
Vc. + Fg. II

Der Partitursatz hat in der Tafelmusik dasselbe Gesicht wie in der *Figaro*-Arie, es werden lediglich die einzelnen Parte jetzt anderen Instrumenten zugewiesen. Erstaunlich ist, daß die zweite Klarinette die Achtelfiguren der zweiten Violine aus der Vorlage notengetreu ausführt. Obwohl die Erfindung dieser Figuren zweifellos von den technischen Gegebenheiten der Violine entscheidend angeregt wurde (man beachte den latenten Halteton g, der auf der leeren g-Saite ausgeführt wird), hat sich Mozart um eine „klarinettenmäßige“ Fassung bei der Uminstrumentierung offenbar nicht bemüht. Es wäre auch kaum möglich, die Intervallfolge innerhalb dieser Achtel zu verändern, ohne gewisse enge Verknüpfungen mit der Melodie (Dezimenparallelen) zu lösen oder einzelne Klangbestandteile, die für die ganze Partitur wichtig sind, preiszugeben. Auch der latente Halteton auf g scheint eine feste Achse zu sein, auf die der ganze Satz, so wie er einmal gebaut ist, nicht mehr verzichten kann. Nach solchen Überlegungen merkt man, wie wichtig die Achtelwendungen in dieser von Anfang an kompositorisch festgelegten Fassung für die ganze Partitur sind. Sie stellen keine bloße „Begleitung“ dar, die irgendwelche Grundharmonien arpeggierend unverbindlich umschreibt.

Man erhält den Eindruck, als sei Mozarts Partitursatz als Komposition derart festgefügt, daß es kaum möglich ist, die einzelnen Instrumentalstim-

³² NGA 2/5/17, S. 405—409 (alte GA 5/18, S. 296—298).

men für sich allein zu isolieren, um sie der individuellen Eigenart eines anderen Instruments anzupassen. Mozart scheint sich lediglich die Frage zu stellen, ob das neue Instrument die betreffende, nun einmal als Realität vorhandene Partiturstimme übernehmen kann oder nicht. Von einem nachträglichen Eingehen beim Umnotieren der Stimmen auf die Eigenheiten des neuen Instruments ist nichts zu merken. Der komponierte Partitursatz ist etwas Fertiges, Gemachtes — ein Faktum, an dem nicht mehr viel herumgedeutelt werden kann. Gerade die einzige nennenswerte Abweichung der zweiten Klarinette gegenüber dem Part der zweiten Violine in der Vorlage:

V. II Klar. II

bekräftigt das Festgefügte dieser Stimme im Satzganzen. Da die Klarinette keine Doppelgriffe spielen kann, bringt sie die Zweiklänge gebrochen. Die Töne sind aber genau dieselben wie in der Vorlage, sie werden lediglich auf andere Weise dargestellt.

Mozart biegt keinen Part zurecht, um ihn für klangliche Möglichkeiten eines anderen Instruments aufzubereiten. Er „arrangiert“ nicht im modernen Sinn. Wir können in diesem Zusammenhang noch eine weitere Bearbeitung der *Figaro*-Arie heranziehen, den *Contretanz* KV 609/Nr. 1.³³ Hier werden manche Parte völlig weggelassen (vor allem die verdoppelnden), andere durch neukomponierte ersetzt oder auch auf die Instrumente neu verteilt. Auch solche einschneidenden Veränderungen haben mit „Arrangement“ im herkömmlichen Sinn nichts zu tun. Mozart läßt sich hier von einer völlig andersartigen Instrumentalbesetzung aus dem Bereich der Tanzmusik anregen und schafft mit festen Bruchstücken aus jener als Faktum vorhandenen *Figaro*-Partitur etwas völlig Neues. Die Tanzbesetzung fordert mit ihrem dreistimmigen Kernsatz von zwei Violinen und Baß einen ganz anderen Satzbau, sie verweist in einen anderen Gattungsbereich. Zwischen der *Figaro*-Arie und der Fassung in der Tafelmusik des *Don Giovanni* scheinen dagegen für Mozart keine grundlegenden Gattungsunterschiede zu bestehen. Das Satzgebäude ist dasselbe. Nur die eingepaßten Texte sind verschieden, im *Figaro* der eigentliche Arientext *Non più andrai*, im *Don Giovanni* dagegen das übermütige Gespräch zwischen Leporello und seinem Herrn. Im *Don Giovanni* ist der Gesangspart des Figaro streckenweise zu einer Instrumentalstimme geworden (vom ersten Fagott ausgeführt), wobei dann die an die Hauptmelodie sich anlehenden Dialogteile von Don Giovanni

³³ GA Serie 11, Nr. 23.

und Leporello als neue Partiturschicht hinzukommen. Mozarts Instrumentalsatz ist in beiden Fällen die gleichsam musikalisch abgesteckte und aufgebaute Bühnenszenenerie, innerhalb derer die Sänger agieren.

Trotzdem wird man die *Figaro*-Arie nicht mit ihrer noch so exakt vorgenommenen Bläserinstrumentierung gleichsetzen können. Das zeigt sich in der Arie etwa gleich im dritten Takt an den beiden Vierteln, die von den bisher pausierenden Oboen und Hörnern eingeworfen werden. Sie verweisen auf eine neue Klangdimension, die außerhalb des Streichersatzes liegt. Im reinen Bläsersatz der Tafelmusik fallen die beiden Schläge (T. 164), die von den bis dahin pausierenden Oboen gebracht werden, keineswegs so auf, zumal sie auch von den beiden schon vorher beteiligten Hörnern mitmarkiert werden. Sie sind hier nicht von derselben theaterhaft eingreifenden Aktivität wie in der Arie. In der Arie entstehen durch wechselnde Schichtung von Streichern und Bläsern immer wieder neue räumliche Dimensionen. Der reine Bläsersatz dagegen klingt, was den schon durch die instrumentale Besetzung gegebenen musikalischen Aktionsraum betrifft, vergleichsweise enggeschichtet, fast eindimensional.

*

Die gesamte Tafelmusik in Mozarts *Don Giovanni* läßt sich also mit arrangierter Unterhaltungsmusik im heutigen Sinn nicht vergleichen. Zwar wünscht sich Don Giovanni zu seinen Tafelfreuden ein musikalisches „Divertimento“ (zweites Finale T. 28 ff. passim: *divertir*). Doch liefert er sich nicht in passiver Weise dem affektiven Einfluß dieser musikalischen „Unterhaltung“ aus, sondern bezieht sie requisitenartig in sein (Bühnen-)Dasein zusätzlich mit ein. Leporello nimmt die drei allgemein bekannten und beliebten Stücke zur Kenntnis, er erkennt und benennt sie jeweils schon nach den ersten paar Takten, worauf sich sofort sein Tonfall, seine melodische Deklamation nach dem eben erkannten Stück ausrichtet. Er spannt sich freiwillig ein in diese Musik, die ihm keine schattenhafte Stimmung vorgaukelt, sondern realen Halt bietet.

BÜHNENARIE UND HÖFISCHE GEBRAUCHSMUSIK

Chr. W. Glucks *Che farò senza Euridice*
 in Bearbeitungen von J. Haydn
 als Satz eines Streichtrios und einer Feldpartie

In einer Ausgabe von sechs Streichtrios J. Haydns bei J. Eder in Wien³⁴ findet sich ein Trio, dessen ersten Satz man als Bearbeitung von Chr. W. Glucks berühmtem *Che farò senza Euridice* aus *Orfeo ed Euridice* (dritter Akt, erste Szene) bezeichnen kann. Betrachten wir zunächst die Arie³⁵:

Andante espressivo

Vv. (p)

Va. p

Orfeo
 Che fa - rò sen - za Eu - ri - di - ce? Do - ve an -

Vc., B. p
 I V

³⁴ *Trio III.tio* aus *VI TRIOS pour Deux Violons et Violoncelle faciles, et agréables* . . . (Stimmen). A. van Hoboken kannte diesen Druck nicht (vgl. J. Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, Bd. 1, Mainz 1957, S. 597). Der oben herangezogene Satz dient auch als Kopfsatz eines Barytontrios und, nach G-Dur transponiert, eines anderen Streichtrios von J. Haydn (vgl. dazu HV XI:5).

³⁵ GA Abteilung I, Bd. 1, S. 149—153. Der Originaldruck Paris 1764 (Duchesne), S. 129, hat *C* als Taktvorzeichnung.

Die dreitönigen, kontinuierlich wiederholten Baßwendungen dienen als harmonische Stützen (genaue Fixierung der Klangstufen) des in zweiter Violine und Viola aus ineinandergreifenden Achtelfiguren gebildeten Klanggrundes. Sie haben eine weiterführende, in Gang haltende Funktion. Bezeichnenderweise fehlen sie vor Kopftakten, etwa im Beispiel vor T. 7. Der Nachschlag auf dem zweiten Viertel des Taktes, meist ein Oktavsprung nach unten, gibt sich als ein unbetontes Zurückfallen. Die Baßwendungen stehen auch im Dienste der Taktbetonung, sie markieren den Akzent auf dem ersten Schlag und verleihen der dort angebrachten Textsilbe Nachdruck. Dieser eintaktig sich fortschleppende Baß, trotz der Durchsetzung mit Pausen ein Kontinuum, entspricht in der Haltung dem Klagecharakter der in dieser Arie häufig nur eintaktigen Text- bzw. Melodieglieder.

Der hier von den Baßwendungen her beschriebene Duktus der Gluckschen Arie kann durch Vergleich mit Fr. Schuberts Lied *An Sylvia* näher beleuchtet werden³⁶:

Mässig

³⁶ GA Serie 20, Nr. 505.

Der musikalische Satz ist vertikal ebenso dreigeteilt wie bei Gluck: Gesangsmelodie, im Baß auftaktiger Taktakzent mit Nachschlagen auf dem zweiten Viertel, zwischen beiden in fortlaufender Achtelbewegung — hier pochende Akkorde in der rechten Hand — Klangflächen. Auch die horizontale Gliederung ist in rhythmisch-klanglicher Hinsicht dieselbe. Durch die Untergliederung des Auftaktes in punktiertes Achtel + Sechzehntel bekommt indessen im Gegensatz zu Gluck jedes der beiden Baßviertel bei Schubert gleiches Gewicht. Die damit zusammenfallenden beiden Viertel im Gesang am Ende der Kurzzeilen (T. 6, 8) werden nicht zuletzt durch die Verbindung mit diesen echt Wiener klassischen Baßschlägen (zwei gleichbetonte Schläge hintereinander mit anschließender Pause) als prägnante weibliche Endungen des deutschen Verses herausgestellt. Die lockeren, bedeutend zwangloseren Nachfederungen bei Gluck spiegeln die Haltung der Endungen des italienischen *Verso piano* wider.

Haydns Streicherbearbeitung von *Che farò senza Euridice* dürfte noch in den 60er-Jahren entstanden sein.³⁷ Greifen wir zunächst die ersten vier Takte des Satzes heraus:

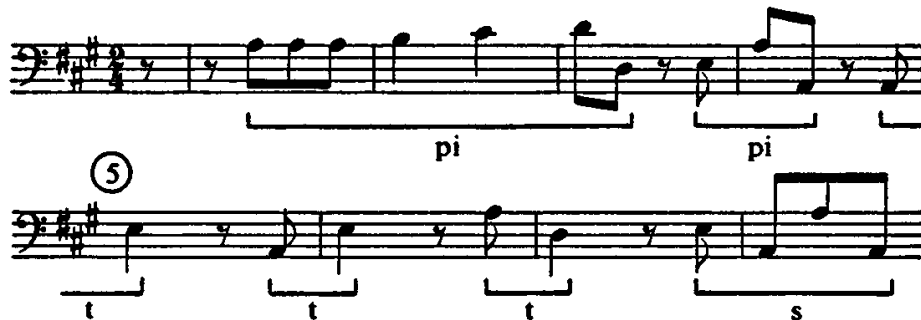
Moderato

Die punktierten Auftakte der Melodieglieder vor T. 1 und 3 sind als rhythmische Verhärtung, als prägnantere Instrumentalfassung von Glucks sänge-

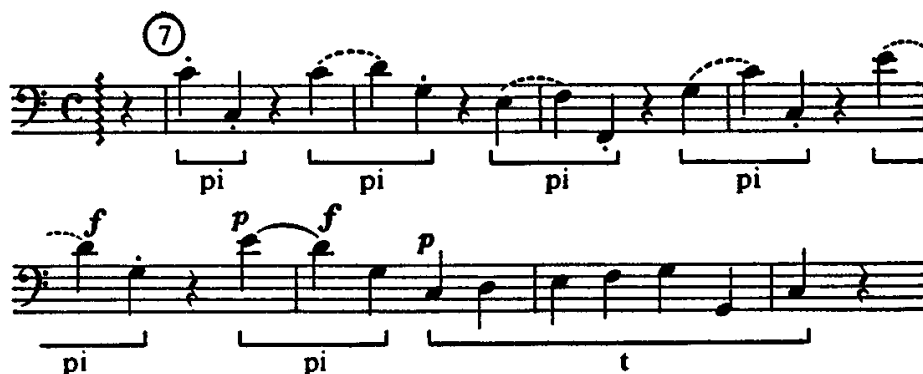
³⁷ Vgl. Hoboken S. 591.

risch gleitender, in Schwebel gehaltener Melodie zu verstehen. Zudem diminiert Haydn bereits im dritten Takt (Sechzehntelvorhalte), so daß sich nicht wie bei Gluck eine tragende Melodie einstellen kann. Im Baß schließt Haydn die ersten drei Takte zusammen und verwendet die auftaktige Baßfigur der Vorlage nur zur Zäsurbildung im vierten Takt.

Der weitere Verlauf des Basses zeigt, daß Haydn über die gleichförmige Begleitung Glucks hinausgeht, indem er die Baßwendungen differenziert. Sowohl in der Bewegungsrichtung wie in der Art der Endungen in den einzelnen Gruppen wird abgewechselt³⁸:



Bei Gluck dagegen wird das Nachschlagen auf dem zweiten Viertel mit einem Sprung nach unten durchweg beibehalten:



Die Stelle, an der Haydn den Nachschlag tilgt (T. 5/6), ist diejenige in der Vorlage, an der Gluck im Anschluß an den Kopfvierakter des Gesangs mit der Vertonung der ersten beiden Verse die Anfänge dieser Zeilen *Che farò* bzw. *Dove andrò* in einer neuen eintaktigen Melodiewendung nochmals bringt. Dabei erhalten die Endungen (*fa-)*rò und (*an-)*drò, vom Text her Tronco-Endungen, melodisch aber als Piano-Endungen komponiert, von den Streichern einen besonderen dynamischen Akzent (*forte*):

³⁸ Die Minuskeln beziehen sich auf die Endungen der Glieder und bezeichnen sie in Analogie zum italienischen Vers: *pi* = piano, *t* = tronco, *s* = sdrucchiolo.

⑬

che fa - rò sen - za il mio ben, do - ve an - drò sen - za il mio ben?

fehlt bei Haydn

⑦

Gluck spinnt die klangumspielenden, melismenartigen Achtelunterteilungen fort, um sie in einem zweimaligen Anlauf (T. 13/14 und 15/16) liedhaft-melodisch in einen längeren Schlußton münden zu lassen. Haydn dagegen bastelt seinen Schluß dadurch, daß er die beiden Hälften von T. 3 in T. 7 metrisch vertauscht. Wie sehr durch diese Arbeit mit den Tönen selbst bei Haydn die Schlußbildung sitzt, sieht man daran, daß im Gegensatz zu Gluck ein einmaliger Anlauf zum Schlußton hin genügt. Das Glied T. 7/8 braucht nicht wiederholt zu werden. Haydn zwingt uns geradezu zu sehen, wie er die Vorlage von Gluck in T. 7/8 verändert; denn wenige Takte später vor dem Abschluß des ersten Satzteils (das Stück hat inzwischen zur V. Stufe moduliert) bringt er die entsprechenden Takte aus der Gluckschen Arie weitgehend wörtlich und wiederholt sie nun auch ganz selbstverständlich. Auch der Baß schließt sich nun stärker an die Vorlage an:

⑮

Auch der langsame Mittelsatz einer Feldpartie für je zwei Oboen, Hörner und Fagotte (HV II:23*) scheint Glucks *Che farò senza Euridice* als Vorlage zu verwenden. Besonders deutlich ist dies in den ersten vier Takten zu bemerken³⁹:

The image shows a musical score for three instruments: Oboe (Ob.), Horn (Hr.(F)), and Bassoon (Fg.). The tempo is marked 'Adagio' and the dynamics are 'p' (piano). The Oboe part begins with a triplet of eighth notes followed by a trill. The Horn and Bassoon parts provide harmonic support with sustained notes and moving lines. The Bassoon part is marked 'a2' (second octave).

Der gesamte Bläuersatz beginnt volltaktig. Bläser brauchen keinen ausholenden oder einschwingenden Auftakt, während er den Streichern meist sehr angenehm ist. Das Satzbild ist kompakt ohne gliedernde Pausen. Hierin spiegelt sich die Neigung der Bläser zur Hervorhebung des harmonisch-klanglichen Zusammenhangs. Hörner und Fagotte fungieren als klangtragende Baßinstrumente. Sie beginnen mit einem eintaktigen Klangblock und gehen schrittweise in immer kürzere Tonbewegungen über. Zumindest in den Hörnern ist diese Art des rhythmischen Fortgangs bei fast allen Viertaktern (der 32taktige Satz besteht ausschließlich aus solchen Gliedern) zu beobachten. Als Unterstimmen scheinen Hörner und Fagotte zu dem meist in Terzen und Sexten gehenden Oberstimmenpaar der Oboen ein eigenständiges klangliches Verhältnis zu haben. Dafür sprechen jedenfalls die „Oktavparallele“ zwischen Horn I und den Fagotten in T. 1/2 und ein sehr dissozierender Zusammenklang zwischen Hörnern und Fagotten auf dem ersten Schlag von T. 7:

³⁹ Edition von H. C. R. Landon, Wien/München 1959 (Diletto musicale, Heft 30), S. 5.

The image shows a musical score for three staves. The top staff begins with a circled number '7' and contains a triplet of eighth notes. The middle staff has a circled '3' and a circled 'a2'. The bottom staff has a circled '3' and a circled 'a2'. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat.






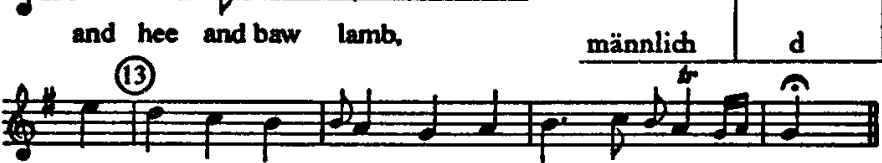
Hier bilden Hörner und Oboen einen vollständigen C-Dur-Klang, Fagotte und Oboen einen vollständigen a-Moll-Klang. Hörner und Fagotte konsolieren also jeweils für sich mit den Oboen.

NATIONALLIED UND KAMMERMUSIKALISCH BEGLEITETES KLAVIERLIED

a)

Die Melodie von *O can ye sew cushions*
in einer Bearbeitung J. Haydns
und — mit dem Text *Oh! sweet were the hours* —
in einer Bearbeitung L. van Beethovens

Die im folgenden behandelte Melodie findet sich in einer Bearbeitung unter den Schottischen Liedern sowohl J. Haydns als auch L. van Beethovens, allerdings mit verschiedenem Text.⁴⁰ Die einstimmige Vorlage Haydns ist folgendermaßen gegliedert⁴¹:

	Zeilenende	Endreim	Silbenzahl
	weiblich	a	6
	männlich	b	5
	männlich	b	11
	weiblich	c	6
	männlich	d	5
	männlich	d	11

⁴⁰ Zum Vergleich herangezogen werden nur die ersten 16 Takte, auf die jeweils noch neun Takte in rascherem Tempo (C-Takt) folgen.

⁴¹ Singstimme der Haydnschen Bearbeitung HV XXXIa:48 (gedruckt 1792), GA Reihe 32, Bd. 1, S. 51. Die tatsächliche Vorlage Haydns steht nicht zur Verfü-

Die beiden Zweitakter sind sehr verschieden gestaltet. Der erste zeigt zwei durch eine Viertelpause voneinander getrennte auftaktige Stöße, die durch das Betonende der „Tripelgriffe“ verschärft werden, der zweite eine durchziehende Ausharmonisierung eines bezifferten Basses mit klangfüllenden Violin-Doppelgriffen. Die auftaktigen Stöße erinnern an Haydns Instrumentalmusik, sie sind etwa in Menuetten anzutreffen. Der Gang der Liedmelodie regt Haydn zu einer rein instrumentalen Struktur Wiener klassischer Prägung an. Der Nebenton *b'* der Melodie in der Mitte der Takte 1 und 3 wird nicht beachtet, vielmehr werden die auftaktigen Melodieschritte *g'*—*a'* und *d''*—*b'* in T. 1/2 als getrennte Glieder in klanglicher Symmetrie gesehen, in einer Art Frage-Antwort-Verhältnis:

I|V (Pause) V|I

Nach dem auftaktigen Spiel mit der I. und V. Stufe folgt im nächsten Zweitakter ein harmonisch vollständiger Kadenzabschluß in der Folge VI|II—V|I.

Die im Gesang in der ersten Langzeile anzutreffenden melodischen Achtel-Sekundgänge werden in einer Terzenkette von den Begleitinstrumenten konstruktiv vorausgenommen. Die Takte 5—8 erhalten so eine eigene, wieder anders konzipierte Begleitung:

⑤

Für T. 5 fällt es allerdings schwer, von „begleitenden“ Achteln zu sprechen; denn die Gegenbewegung zur Liedmelodie geschieht dort in krassen Dissonanzen:

V.

Singstimme

B.

Im zweiten Abschnitt berücksichtigt Haydn die Paarigkeit der Melodie in den beiden Kurzzeilen; T. 11/12 ist auch in den Instrumenten in Entsprechung zu T. 9/10 komponiert:

Das Melodieachtel b' in T. 9 bzw. 11 wird nun im Gegensatz zur Ausarbeitung von T. 1—4 ernst genommen. Es wird durch einen Sextakkord über b repräsentiert, der zum vorausgehenden Sekundakkord die Auflösung bildet. Die Violine bringt dazu tremoloartiges Sechzehntel-Accompagnato. Das jodlerartige Überschlagen der Singstimme vom b' aus zum g'' begleitet sie mit einer dem Instrument adäquaten analogen Figur, einem in Sechzehnteln gebrochenen, nach oben gerichteten G-Klang, der unter einem einzigen Phrasierungsbogen steht (wahrscheinlich auch als Ausführungsanweisung für einen einzigen Bogenstrich anzusehen). Haydn sieht im Sextsprung der Melodie (b' — g'' in T. 9/11) einen Neuansatz, eine kompositorische Möglichkeit, den Zweitakter zu halbieren. Entsprechend ist der jeweils erste Takt (9 bzw. 11) piano, der zweite Takt (10/12) forte gehalten. Die Begleitinstrumente differenzieren die beiden Takte durch einen unterschiedlichen Grundrhythmus; der Piano-Takt zeigt den Habitus einer ruhigen Viertelbewegung, wogegen der Forte-Takt in „schnellen“ Achteln hämmert. Der Forte-Takt erweckt stark den Eindruck von Tutti-Einwurf. Will man auf Grund dieser Beobachtung den Piano-Takt entsprechend mit einem Solo vergleichen, so spricht dafür, daß an diesen Stellen die Violine tatsächlich zum einzigen Mal mit Sechzehnteln „solistisch“ hervortritt.

In den Takten 13—16:

zeigt die Violine ein in Mittelstimmen typisches Geigen-Accompagnato, Achtelfiguren, in denen mit Hilfe der leeren *d*-Saite eine latente Zweistimmigkeit entsteht. Der Baß trommelt dazu in einer Art, wie wir sie aus der italienischen Oper kennen. Bei Haydn taucht dieser trommelnde Baß allerdings nur episodenhaft auf, hier für knapp drei Takte.

In Haydns Liedbearbeitung sind also die verschiedensten Elemente zu finden: die auftaktigen Akzentstöße in T. 1/2, die an den Tanz (Menuett) erinnern; abschnittsweise fortschreitende Diminuierungen der Notenwerte (T. 1—4 vorwiegend Viertel, T. 5—8 vorwiegend Achtel, T. 9—11 Sechzehntel in der Violine), wie sie uns aus Variationen geläufig sind; solo-tuttiartige Wechsel in den Takten 9—12, die an das Instrumentalkonzert denken lassen; schließlich der Trommelbaß der italienischen Opernarie in T. 13/14. Lediglich bei den Schlußkadenzen (T. 3/4, 7/8, 15/16), bei denen meist eine generalbaßmäßige Ausharmonisierung erfolgt, herrscht die Tendenz einer klangstützenden Gesangsbegleitung vor. Diese Charakterisierung von anderen Gattungen her sollte zeigen, daß Haydns kammermusikalische Fassung dieses schottischen Liedes nichts mit dem zu tun hat, was man in späterer Zeit unter Volksliedbegleitung versteht.

Die Komposition Beethovens, für Singstimme mit Begleitung von Klavier, Violine und Violoncello, offenbart überraschenderweise — Beethoven zählt ja wie Haydn zu den Wiener Klassikern — doch eine ziemlich andere Haltung. Beethoven stellt dem Lied ein viertaktiges Vorspiel voran, beginnend mit der rechten Hand im Klavier:

Die beiden Takte werden von oben zwanglos eingefädelt, sie sind ohne eindeutige Akzente, wirken präludierend, rhythmisch freischwebend. Der $\frac{3}{4}$ -Takt ist ein leeres, rein optisches Schema. Vom Gehörseindruck her denkt

man eher an einen pastoralen 6/8-Takt. (Doch gibt es auch andere Gliederungsmöglichkeiten als die im Notenbeispiel angedeuteten.) Diese siciliano-artige Bewegung in 3-8tel-Gruppen wird dann in T. 3/4 auch von der linken Hand übernommen. Dort verändert sie mit dem Einsetzen der Singstimme schlagartig ihren Charakter:

⑤

Oh! sweet were the hours, when in

Pianoforte

mirth's fro-lic throng

Durch die arpeggierend beibehaltene Bordunquint ergibt sich nun eine klare Triolenbewegung. Während Haydn oft einzelne Melodietöne für sich nimmt und mit ihnen plant, glaubt Beethoven, den für die Liedmelodie tatsächlich sehr charakteristischen Grundton im Klavierpart als allesbeherrschenden Halteton andeuten zu müssen. Wie die rechte Hand im Klavier schön zeigt, faßt Beethoven den Gang der Melodie als ein Aufbauen des Klanges auf. Die bordunartige Triolenbewegung der linken Hand verleitet die rechte Hand zum Liegenbleiben, zum Festhalten oder zum erneuten Anschlagen der schon gehörten Klangbestandteile. Die harfenartige Begleitung bettet die Klänge ein. Der Viertelrhythmus der Singstimme schwimmt dabei ein wenig. Alles vollzieht sich innerhalb des in ständiger Bewegung gehaltenen *F*-Klanks.

Die Streichinstrumente, Violine und Violoncello, verdoppeln die Liedmelodie in der Ober- bzw. Unteroktave. Die Violine verwendet stellenweise Doppelgriffe. Das Violoncello verfällt ziemlich oft in die Triolenbewegung

des Klavierbasses, bisweilen zur klanglichen Vervollständigung des Baß-Akkompagnements:

⑨

Vc.
Klavier linke Hand

Akkompagnierende Klangzerlegungen und klangliche Melodieumspielung sind dabei schwer auseinanderzuhalten:

⑮

Vc.

(die eingekreisten Noten sind Töne der Liedmelodie)

Die Takte 15/16 bilden zusammen mit T. 13/14 ein Paar (entsprechend den Takten 9—12 bei Haydn). Im ersten Zweitakter bringt das Violoncello aber die Triolendiminuierung noch nicht, sondern hat dort eine die Singstimme verdoppelnde Funktion. In den Takten 13—16 ist also im Part des Violoncellos durchaus eine ausgesprochene Variationshaltung festzustellen.

Die Stelle mit dem jodlerartigen Hochwerfen läßt Beethovens feines Einfühlungsvermögen in die Liedmelodie erkennen:

⑬

V.
Klavier rechte Hand

When brisk from the foun-tain.

Die Violine gleitet vorsichtig-tastend innerhalb des *F*-Klangs vom sicherheitshalber nochmals angestrichenen *a*“ aus nach oben (das Violoncello verdoppelt zwei Oktaven tiefer). Im Klavierpart dokumentiert sich der klangliche Zusammenhang der beiden Melodietöne als Sextgriff. Die Haltung der Liedmelodie ist hier ins Instrumentale übersetzt, unter Einbeziehung der je besonderen Gegebenheiten und Möglichkeiten des betreffenden Instruments. Bei den Streichern ergibt sich so ein melodisches Wechseln in eine höhere Lage, beim Tasteninstrument ein Zusammenklang. Haydn hat an dieser Stelle nicht so sehr den melodisch-klanglichen Zusammenhang dargestellt, sondern primär die Gliederungsmöglichkeit des melodischen Klangraums gesehen.

Während bei Haydn jeder Ton, auch das einzelne Sechzehntel, exakt an seinem Platz sitzt, werden bei Beethoven fast alle Abschnitte von der triolengewellten Viertelbewegung getragen. Beethoven horcht in die Melodie hinein. Sein Klavierpart dürfte keine reine Schreibtischarbeit sein; es ist in ihm viel Improvisatorisches zu bemerken. Beethoven läßt sich vom Gang der Melodie, vielleicht auch vom Textinhalt, gefangen nehmen und vergißt dabei das Bauen. Besonders deutlich wird dies nochmals in den Reminiszenzen des codaartigen Nachspiels. Man spürt in der Bearbeitung Beethovens bereits die Faszination des „singenden“, klanggesättigten Klaviertons. Er verzaubert dieses Lied und erzwingt förmlich eine vorwiegend passive Hingabe. Haydn dagegen untersucht die Vorlage nach vorgegebenen Gliederungsmöglichkeiten und baut über dieser Grundstruktur als Wiener Klassiker in verschiedenartigen Satzweisen.

Freilich müssen wir uns davor hüten, Beethoven als Bearbeiter „Schottischer Lieder“ einseitig nur von dieser einen Bearbeitung her zu charakterisieren. In vielen anderen Liedsätzen, z. B. gleich bei dem im folgenden behandelten, zeigt er sich als echter Wiener Klassiker.

b)

Cease your Funning als *Air* in J. Gay's *Beggar's Opera*
und als Volkslied in einer Bearbeitung L. van Beethovens

Der Text⁴⁴:

	Zeilen- ende	End- reim	Silben- zahl
Cease your Funning;	weiblich	a	4
Force or Cunning	weiblich	a	4
Never shall my Heart trapan.	männlich	b	7
All these Sallies	weiblich	c	4
Are but Malice	weiblich	c	4
To seduce my constant Man.	männlich	b	7
'Tis most certain,	weiblich	d	4
By their flirting	weiblich	d	4
Women oft' have Envy shown:	männlich	e	7
Pleas'd, to ruin	weiblich	f	4
Other wooing;	weiblich	f	4
Never happy in their own!	männlich	e	7

Die zwölf Verszeilen gliedern sich in vier Dreizeiler. Jeweils auf zwei weiblich endende Kurzzeilen von vier Silben — sie bilden zusammen ein achtsilbiges Reimpaar — folgt eine männlich endende, beinahe doppelt so lange Zeile (sieben Silben), die abschließenden Charakter hat (man beachte die Interpunktion). Durch Reimpaarung der dritten und sechsten sowie der neunten und zwölften Zeile werden je zwei aufeinanderfolgende Dreizeiler zusammengeschlossen. Ferner scheinen die äußeren Dreizeiler durch einen gleichen Verskopf in der Schlußzeile (Vers 3 und 12 *Never*) aufeinanderbezogen zu sein.

⁴⁴ Text und Melodie nach der vierten Auflage der *Beggar's Opera*, London 1733 (J. Watts), S. 45.

Die Melodie⁴⁵:

Cease your Fun-ning;
All these Sal-lies

③ Force or Cun-ning
Are but Ma-lice

Ne-ver shall my Heart tra-pan.
To se-duce my con-stant Man.

'Tis most cer-tain,

⑦ By their flir-ting

Wo-men oft' have En-vy shown:

Pleas'd, to ru-in

⑪ O-thers woo-ing;

Ne-ver hap-py in their own.

Die Melodie verläuft in 3-8tel-Einheiten, die paarig als $\frac{6}{8}$ -Takt notiert werden. Die Metrisierung des ersten Taktes zeigt eine sinnvolle und sehr naheliegende Möglichkeit der Sprachbetonung. Auf der ersten Vershebung entspricht dem langen Vokal eine relativ lange Note, ein Viertel, während der kurze Vokal auf der zweiten Hebung mit einem „kurzen“ Achtel versehen

⁴⁵ In der Edition sind Melodie und Text getrennt abgedruckt. Die Zuordnung geschieht in Übereinstimmung mit der Beethovenschen Vertonung.




wird. Die völlige Ausfüllung des Taktes durch Dehnung auf der letzten Silbe (*Fun-ning* (Viertel statt Achtel + Achtelpause) ist im Hinblick auf den nachklingenden Doppelkonsonanten *-ng* einleuchtend. In einem ebenso sinnvollen Bezug stehen Text und Melodie unter den Takten 2 und 4. Dagegen leuchtet in T. 3 das Herausstellen des *my* nicht ein, man hätte hier eher eine Rhythmisierung wie



erwartet. Die im Grunde sprachwidrige Rhythmisierung geschieht offenbar zugunsten eines parallelen Melodiebaus.

Die Vertonung der ersten Verszeile (= T. 1) geht vom Grundton g' aus, berührt kurz die darüberliegenden Töne d'' und b' , um dann wieder zum Ausgangston g' zurückzukehren. Die Töne über der zweiten Verszeile (= T. 2) wird man zunächst als nach unten gebrochenen Dominantseptakkord hören. Dann müßte man aber die gleiche Folge im nächsten Takt als abwärts gebrochenen Septakkord auf der IV. Stufe bezeichnen, so daß einerseits dem Dominantseptakkord die Auflösung fehlen, andererseits auf die V. Stufe die IV. folgen würde. Hier wird offenbar, wie hilflos uns die Termini der Harmonielehre des 19. und 20. Jahrhunderts einer so einfachen Liedmelodie gegenüber lassen. Nur unbefangenes Betrachten und Einhorchen kann uns dem Bau dieser Melodie näherbringen. Die besondere Betonung des Terztones b' in T. 1 wird beim Singen kaum entgehen; er trägt ja auch die Stammsilbe des weiblichen Endreimes *Fun-ning*. Für die unbetonte Silbe des Reims fällt die Melodie eine große Terz nach unten. Der gleiche Terzfall trifft nun in der gleichen Rhythmisierung in T. 2 auf den analogen Reim in der zweiten Zeile *Cun-ning* und umfaßt hier die Töne fis' — d' . So gesehen gibt sich der vermeintliche „Dominantseptakkord“ im zweiten Takt primär als eine Folge von zwei aneinandergereihten fallenden Terzen zu erkennen, die im nächsten Takt sequenzartig um eine Stufe tiefer wiederholt wird. Eine aus der Generalbaßmusik wohlbekanntes Schlußfloskel lenkt in T. 4 wieder zum g' zurück.

Der melodische Bau der besprochenen ersten vier Takte überschneidet sich also mit der dreizeiligen Anordnung des Textes (dies gilt auch für den zweiten und vierten Dreizeiler, welche zur gleichen Melodie gesungen werden):

	Klangliche Festlegung des Ausgangstones <i>g'</i>	Sequenzartige Reihung fallender Terzen	Schlußfloskel
melodische Gliederung:			
Versgliederung:	gr. Terz Cease your Funning;	gr. Terz Force or Cunning	gr. Terz Never shall my Heart trapan
Reim:	a (weiblich)	a (weiblich)	b (männlich)

Deutlich wird bei dieser Übereinanderstellung von Melodie- und Versgliederung nochmals, daß die sprachwidrige Herausstellung des *my* in der dritten Zeile von der sequenzartigen Wiederholung der fallenden Terzen aus T. 2 in T. 3 unter Beibehaltung des Rhythmus herrührt. Die große Terz in der zweiten Hälfte des Taktes bekommt dabei in Analogie zum gleichen Intervall an der gleichen Stelle in den beiden vorangehenden Takten so etwas wie die Funktion eines musikalischen Reimes. Während dieser musikalische Endreim aber in den ersten beiden Takten die melodische Entsprechung zum sprachlichen Reim darstellt, wirkt er in T. 3 gewissermaßen selbständig weiter, trifft auf einen Takt, in dem gar kein sprachlicher Reim vorkommt. Die Melodie behält also ihre eintaktige Bauweise bei, die sichtlich durch die sprachliche Beschaffenheit der ersten beiden Verszeilen mit ausgelöst wurde, auch wenn dadurch ungewöhnliche oder gar falsche Sprachbetonungen zustandekommen. Eine solche Haltung entspricht der des Tanzliedes, bei dem ja zur Ausführung festgelegter Bewegungsfiguren gleichlange und möglichst gleichgebaute metrische Einheiten erste Voraussetzung sind.

J. Gay läßt das vorliegende Lied in seiner *Beggar's Opera* (zuerst aufgeführt in London 1728) von Polly Peachum singen, die mit dem Räuberhauptmann Macheath verheiratet ist. In den Aufführungen der *Beggar's Opera* erklang zu den Melodien eine Generalbaßbegleitung, die von J. Chr. Pepusch gesetzt ist. Für die besprochenen vier Takte sieht sie so aus⁴⁶:



⁴⁶ Nach G. Calmus, *Zwei Opern-Burlesken aus der Rokokozeit*, Berlin 1912, S. 160.

Dieser Baß ist wirklich nur „Begleitung“, er weist keine eigene Aktivität auf, sondern bringt lediglich eine Aneinanderreihung von unaufdringlichen Stütztönen und gibt damit ein getreuliches Abbild des Melodiebaus (1+2+1 Takte):

- | | |
|----------|---|
| Takt 1 | Ausgangston G (durch Pause abgesetzt) |
| Takt 2/3 | sequenzartige Wiederholung eines Quartsprungs |
| Takt 4 | Baßklausel V/I (zugleich Fortsetzung der Quartintervalle nach oben im Quintsprung nach unten) |

Zu beachten ist, daß jeder der vier Baßtöne in T. 2/3 Stütztönen einer fallenden Terz ist. Pepusch will also in zwangloser Weise die einzelnen Bausteine der Melodie klanglich unterstützen.

Beethovens Bearbeitung dieses Liedes⁴⁷ drängt sich vor allem deswegen zum Vergleich auf, weil sie von den Melodien, die sowohl in der *Beggar's Opera* als auch unter den Liedbearbeitungen der Wiener Klassiker Haydn und Beethoven vorkommen, die einzige mit einem gemeinsamen Text ist. Ansonsten hat G. Thomson, der Auftraggeber für Haydns und Beethovens Bearbeitungen, die Melodien für seine Ausgaben schottischer, irischer und walisischer Lieder mit neuen, kunstvolleren Texten von R. Burns, Sir W. Scott u. a. versehen, was nicht ohne oft erhebliche Veränderungen in der melodischen Gliederung abging.

Die ersten vier Takte des Liedes sehen in Beethovens Bearbeitung (für Singstimme, Violine, Violoncello und Klavier) so aus⁴⁸:

Andantino quasi Allegretto

V.

Vc.

Pianoforte

Cease your fun-ning; force or cun-ning.

⁴⁷ WoO 156/5; Entstehungszeit etwa 1817/18.

⁴⁸ GA Serie 24, Nr. 260, S. 14 f.

Es fällt auf, daß Beethoven den zweiten Takt der Melodie mit dem Dominantseptakkord (Terzquartakkord) harmonisiert. Er faßt diesen Takt also gerade so auf, wie wir dies eben als inadäquat abgelehnt haben. Dabei ist zu bedenken, daß Beethoven an die Melodie nicht mit den Augen des Historikers herangeht; er deutet sie aus seiner Zeit heraus. Und in Beethovens Zeit mußte der zweite Takt als Brechung des Dominantseptakkords angesehen und entsprechend begleitet werden.

In den beiden Streicherparten wird die vorgegebene Melodie stückweise auf die Parte von Violine und Violoncello verteilt. Die Partitur scheint also eine spiegelbildliche Anordnung mit einer Gliederung in 2+2 Takte vorzunehmen:

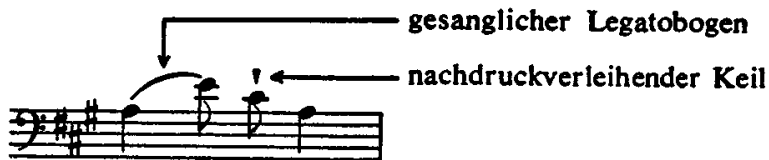
Takt	11	12		13	14
	tiefes	hohes		hohes	tiefes
	Register	Register		Register	Register

Doch kann man die vorgenommene Aufteilung auch als ein Herausstellen der Gliederung 1+2+1 ansehen: ein Takt im tiefen, zwei Takte im hohen und wiederum ein Takt im tiefen Register. So betrachtet wäre gewissermaßen jene Gliederung Partitur geworden, welche die Melodie für sich genommen aufweist. (Die Tatsache, daß die klangliche Deutung der Takte 12 und 13 nicht analog geschieht, muß dem nicht widersprechen.) Die Melodie hört sich nun auf Grund der unterschiedlichen Klangfarbe der beiden Streichinstrumente, vor allem aber wegen der Verteilung auf verschiedene Oktavräume, in den ersten beiden Takten wie ein Dialog an. Das Violoncello beginnt mit einem eintaktigen, rufartigen Gebilde, einem nach unten gebro-

chenen Dreiklang, der von der Violine in einem septhaltigen Wechselklang, der ebenfalls nach unten gebrochen ist, beantwortet wird. Die sequenzartige Wiederholung dieser „Antwort“ hat dagegen nichts mehr mit Dialog zu tun, sondern gibt sich als eine aus dem Musizieren heraus entstehende Weiterführung der vorausgehenden vier Töne. Damit ist diese Klangbrechung aber zum Motiv geworden, nicht zuletzt auch wegen der von Beethoven gewählten Phrasierung:



Durch diese Phrasierung werden die Klangbrechungen etwas Eigenständiges, vom gesungenen Text Unabhängiges. Nicht zu übersehen ist hierbei die besondere Akzentuierung der fallenden großen Terz in den Takten 11—13 durch einen Keil:



Diese große Terz ist, wie wir gesehen haben, dasjenige Intervall, das im Lied auf den weiblichen Endreim der viersilbigen Kurzzeilen trifft (*funning, cunning*). Der versgliedernde Nachdruck, der sich bei der gesungenen Sprache wie selbstverständlich einstellt, kehrt in der instrumentalen Fassung dieser Melodie als Phrasierungsanweisung wieder. Mit diesen eintaktigen Gliedern, die nun motivartige Selbständigkeit erreicht haben, läßt sich auch ein rein instrumentaler Satz bauen; sie sind kompositorisches „Material“ geworden (man vergleiche das Vor- und Nachspiel in Beethovens Bearbeitung).

Hinzuweisen ist noch auf den Keil in T. 14. Beethoven sieht die bereits in der vorgegebenen Melodie vorhandene Umkehrung des abtaktigen Rhythmus



in den drei vorangehenden Takten (jeweils auf der zweiten Hälfte) zur auftaktigen Gestalt



Dahinter steht in der Vorlage der Wechsel vom weiblichen zum männlichen Reim und von einem kopfbetonten zu einem endbetonten Wort:

fúnning, cúnnig → *trépán*

Durch eine gleiche Artikulation mittels eines Keils macht Beethoven diesen Gegensatz bewußt, zur eigenständigen musikalischen Struktur.

Sicher wird man an einer Stelle wie den ersten vier Gesangstakten die Parte von Violine und Violoncello auch als wechselnde Oktavverdoppelungen der Melodie wahrnehmen, als alternierend eingesetzte Klangregister:

Verdopplung in der Unteroktave (Vc.) <i>Cease your funning;</i>	Verdopplung in der Oberoktave (V.) <i>force or cunning, never shall my</i>	Verdopplung in der Unteroktave (Vc.) <i>heart trepan;</i>
--	---	--

Der Klavierpart bringt allerdings die Eigenständigkeit der Streicherparte durch rhythmisch fixierte Akkordschläge, welche die Phrasierung und Artikulierung dieser Parte unterstreichen, nochmals eindeutig zur Geltung. Bemerkenswert ist, daß Beethoven in den ersten beiden Takten des Vorspiels, die in den Instrumenten den ersten beiden Takten des Gesangsteils (T. 11/12) entsprechen, die dort den unbetonten Endsilben von *funning* und *cunning* zugeordneten Viertelschläge mit einem Sforzato versieht. Dadurch entsteht der Eindruck eines synkopierenden Rhythmus, der das metrische Umkehrungsverhältnis der Takhälften in der Melodie — zuerst Viertel + Achtel, dann Achtel + Viertel — verdeutlicht und damit gleichzeitig jeden der beiden Takte als festgefügte metrische Einheit hinstellt.

Nach den ersten beiden Takten zu Beginn des Gesangsteils zeigt der Klavierpart im darauffolgenden Takt ein völlig anderes Satzbild. Nach dem mottoartig hingestellten Tonika- und Dominantklang kommt gleichsam etwas in „Gang“. Die nachschlagenden Achtel in der rechten Hand vollziehen den Verlauf der Singstimme mit. Die linke Hand bringt weiterdrängende Baßfortschreitungen (wenn man so will: sie „tilgt“ die sprachwidrige Herausstellung des *my*). Das stagnierende, synkopenhafte Sforzato-Viertel scheint völlig vergessen zu sein, obwohl es in der Singstimme nach wie vor vorhanden ist. Der nächste Takt (14) mutet wie Gesangspart mit lückenhaft ausgesetztem Generalbaß an.

Im Klavierpart haben wir also zu den ersten vier Takten des Gesanges drei verschiedene Satzbilder⁴⁹:

⁴⁹ Die beiden Achtelschläge im Klavierpart vor T. 11 füllen lediglich den zeitlichen Abstand zwischen Vorspielschluß und Gesangseinsatz aus.

Cease your funning; force or cunning, never shall my heart trepan;

<p>A-dur-Akkord</p> <p>jeweils repetierend im synkopenhaft gedeuteten Sprachrhythmus:</p>	<p>Terzquart-Akkord von A V</p> <p>im synkopenhaft gedeuteten Sprachrhythmus:</p>	<p>Klavier-Accompagnato, das den Melieverlauf in Verzögerung nachzeichnet;</p> <p>Baßrhythmus:</p>	<p>generalbaßartiger Liedsatz, der zur Wiederholung der viertaktigen Melodie überleitet.</p>

Die durch das Alternieren von Violoncello und Violine herausgestellte Taktgliederung 1+2+1 ist mit jener in Pepuschs Generalbaßstimme identisch. Während aber Pepusch die einzelnen Melodiebausteine mit einem stützenden Baßton versieht und dadurch die Gliederung in

$$\begin{array}{c}
 1+2+1 \\
 \underbrace{\quad\quad\quad} \\
 1+1
 \end{array}$$

verdeutlicht, geschieht dies bei Beethoven durch die registerhafte Beteiligung verschiedener Klangbereiche (Violoncello oder Violine; unterschiedliche Oktavräume). Der Beethovensche Klavierpart aber zeigt die Taktordnung 2+1+1, wie die Anordnung der eben beschriebenen Satzbilder erweist. Obwohl diese Gliederung der in der einstimmigen Liedmelodie vorhandenen zu widersprechen scheint, sich mit ihr geradezu überschneidet, empfindet man den Klavierpart Beethovens doch nicht als gewaltsam aufgepfropft. Vielmehr unterstreicht jeder Takt irgendeinen besonderen Aspekt des Liedes. Der dritte Takt etwa bringt in der rechten Hand intervallgetreu den melodischen Verlauf, wobei aber der zugehörige Sprachrhythmus gänzlich außer acht bleibt. Dafür bringen ihn aber die beiden vorausgehenden Takte losgelöst von jeglicher melodischen Deklamation, gleichsam in rein instrumentaler Abstraktion.

Beethovens Kompositionsarbeit begann also damit, daß er zunächst die Melodie des ihm vorgegebenen Liedes gewissermaßen zum „Material“ umgedacht hat, aus dem sich dann einzelne Rhythmen und Intervalle verwenden ließen. Zum Teil wird dieser Prozeß im Vorspiel selbst greifbar. Wieso nimmt Beethoven gegenüber diesem Lied eine so gänzlich andere Haltung ein als Pepusch, der sich mit ein paar klangstützenden Baßtönen begnügt hatte? Für beide stellt dieses Lied ja etwas sehr Einfaches und Ursprüngliches dar. Für Pepusch (und Gay) handelt es sich bei diesem Lied um eine Melodie, welche aus der Musik der unteren Schichten, eben der „Bettler“, stammt,

oder um eine Melodie, welche die „Bettler“ auf der Bühne zumindest repräsentieren kann. Für Beethoven (und seinen Auftraggeber G. Thomson) dagegen ist das Lied eine Melodie von nationalem Ursprung und Charakter, die es verdient, bearbeitet und herausgegeben zu werden. Beethoven zeigt durch seine Bearbeitung die in diesem „Volks“-Lied schlummernden kompositorischen Möglichkeiten. Er bietet zwar keine direkte Verarbeitung dieser Melodie — auch bei Beethoven bleibt ihre Vorrangstellung vom Satzbild her und nicht zuletzt durch ihren zusammenhängenden Vortrag als Solo-Gesangspart gewährleistet —, doch stellt er sie gleichsam vor den Hintergrund einiger kompositorischer Auslegungsmöglichkeiten, in denen sich ein gliedernder, manchmal fast kühl anmutender Geist kundtut.

Diese Beobachtungen finden wir auch im weiteren bestätigt. Die beiden Streicherparte begnügen sich bei der zweimaligen Wiederholung dieser viertaktigen Versmelodie für den zweiten und vierten Dreizeiler nicht mehr mit registerartigen Oktavierungen. Vielmehr stellen sich plötzlich Auszierungen ein, so daß man den Eindruck von „Thema mit Variationen“ erhält:

15

V.
Vc.

all these sal - lies are but ma - lice

to se - duce my con - stant man.

Beethoven interpretiert dieses Lied aus der Perspektive des Ton-Setzers (im wörtlichen Sinn), während es von J. Gay der Polly Peachum in den Mund gelegt wird, um sie mit ihrer Wut über ihre Gegenspielerin Lucy

einen musikalischen Halt finden zu lassen. Pepusch gibt dabei mit seiner stützenden Generalbaßbegleitung lediglich eine musikalische Hilfestellung. Auf J. Gay's Bühne gehört dieses Lied wie selbstverständlich zum Lebensbereich der dargestellten „einfachen Leute“. Beethoven nimmt es aus diesem Lebensbereich heraus, interpretiert es auf seine Weise, so daß es schließlich zu etwas anderem wird: zu komponierbarem Werkmaterial.

MUNDARTLICHES GESELLSCHAFTSLIED UND
INSTRUMENTALES THEMA

Die Melodie *D' Bäurin hat d' Katz verlor'n*
in einer Klavierfantasie von J. Haydn
und in einem Divertimento von W. A. Mozart

Unter dem Namen W. A. Mozarts geht ein Gesangsquartett für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit dem Text *D' Bäurin hat d' Katz verlor'n* (KV Anh. 188; die Zuschreibung ist zweifelhaft), dessen Kopfmelodie sowohl im Schlußsatz eines Divertimento von Mozart für zwei Hörner und Streicher (KV 287) als auch in einer Klavierfantasie von J. Haydn (HV XVII:4) benutzt wird. Möglicherweise greift das Quartett auf ein Volkslied zurück.⁵⁰ Ob Haydn und Mozart diese Melodie tatsächlich als Vorlage verwendeten oder ob lediglich unbeabsichtigte Übereinstimmungen bestehen, ist in unserem Zusammenhang nicht entscheidend. Es geht hier in erster Linie darum, eventuelle Unterschiede in der Faktur aufzuzeigen.

Der Sopran des Vokalsatzes beginnt — von den übrigen, rhythmisch ruhigeren Stimmen harmonisch gestützt — mit folgender Melodie, die dann im Verlauf des Stückes auch von Alt, Tenor und Baß imitatorisch aufgegriffen wird⁵¹:

D'Bäu-rin hat d'Katz ver-lor'n, weiß nit wo's ist. Lauft im
Haus um und schreit: Mut-zerl wo bist, Mut-zerl wo bist...

⁵⁰ Vgl. das oberösterreichische *Bäurin hat d' Katz valurn*, hrsg. von K. Huber / Kiem Pauli, Altbayerisches Liederbuch für Jung und Alt, Mainz o. J. (Schott), S. 61. Natürlich ist auch ein umgekehrtes Verhältnis denkbar.

⁵¹ Edition des Quartetts von R. Batka in *Neue Revue* 1 (1907/08), S. 169—176. Zum besseren Vergleich ist die Melodie von G-, ebenso im folgenden Beispiel der Anfang von Haydns Klavierfantasie von C- nach B-Dur, der Tonart des Mozart-schen Divertimento-Satzes, transponiert. Das dritte Achtel in T. 3 lautet bei Batka g' (also b' in obigem transponiertem Beispiel); es ist nach der Parallelstelle am Schluß des Stückes (S. 176) in a' (= c'') zu korrigieren.

Die Gegenstücke von Haydn bzw. Mozart sehen so aus:

Haydn⁵²

Presto

[6 : :
3 : :]

⑤

6/3 6/3 6/3 6/3 6/3]

⑨

6/3 6/3 6/3 6/3 6/3]

⑬

6/3 6/3 6/3 6/3 6/3]

Mozart⁵³

Allegro molto

V. I *p*

(V. II *tr*)

⁵² *Fantasia*, hrsg. von K. Soldan, in: J. Haydn. Klavierstücke, Leipzig 1939 (Peters), S. 32—40.

⁵³ GA Serie 9, Nr. 29, S. 22—31.



Am rhythmisch-metrischen Bild lassen sich die verschiedenartigen Gliederungszusammenhänge vor Augen führen. Haydn bildet zu Beginn seiner Fantasie eine sechzehntaktige Periode, bestehend aus einem achttaktigen Vordersatz mit dominantischem Halbschluß und einem gleich langen Nachsatz mit Tonikaschluß. Zu gliedern ist diese Periode in zweimal 2+2+1+1+2 Takte:



Das Schlußachtel in T. 8 bildet eine Entsprechung zum Achtelauftakt am Beginn des Vordersatzes. Ebenso kann man die drei Achtel in T. 7 mit denen in T. 1 in Zusammenhang bringen. Der Hörer mag diese rhythmische Symmetrie von T. 1 mit dem zugehörigen Achtelauftakt und T. 7 mit dem Ziel auf dem ersten Achtel von T. 8 zwar nicht als solche wahrnehmen, doch wird ihm die exakte Geschlossenheit dieser acht Takte auffallen, die nicht so sehr von der Art eines liedhaften Ebenmaßes ist als von der Art einer mechanischen Spieluhr, bei der wegen des Fehlens dynamisch aktiver Akzentsetzungen das Ohr zu einer besonders genauen Wahrnehmung der Zeitlängen angehalten wird. Man spiele etwa in T. 8 statt des abreißen- den Achtels ein Viertel, so wie es im Vokalquartett notiert ist, um die Wichtigkeit und Bedeutung der Notenlängen in der Haydnschen Musik zu erfahren. Die Rhythmisierung von T. 5 und 6 ist eine punktierte Variante der Rhythmisierung von T. 2. Der Rhythmus von T. 15 stellt sich dem der beiden vorausgehenden Takte als metrische Umkehrung entgegen (typische Wiener klassische Schlußbildung):

Takt 13/14	vier Sechzehntel + ein Achtel
Takt 15	ein Achtel + vier Sechzehntel

Demgegenüber zeigt der Rhythmus der Kopfperiode im Gesang einen sehr losen Zusammenhang:



Die Periode ist hier achttaktig, bestehend aus einem viertaktigen Vordersatz mit einer Art Halbschluß in der Tonikaterz und einem ebensolangen Nachsatz mit Abschluß auf dem Grundton. Die Viertakter unterteilen sich in lauter Zweier. Die eingestreuten Sechzehntel gehören nicht zu eigenständigen Wendungen, sondern sind als diminuierende Auszierung der normalen Achteldeklamation zu verstehen. Der Schluß in T. 8 wird dadurch erreicht, daß der Rhythmus von T. 6 in T. 7 wiederaufgenommen und zum Schlußton weitergeführt wird. T. 9/10 ist eine intensivierende Wiederholung der letzten Halbzeile.

Diese beiden Takte sind mit der achttaktigen Periode nicht unbedingt in Verbindung zu bringen. Sie wurden im Beispiel oben aber zitiert, um den sich so ergebenden Zehntakter dem zehntaktigen Kopf des Mozartschen Satzes gegenüberstellen zu können:



Daß diese zehn Takte bei Mozart, zu gliedern in 1+1+2+2+2+2, ihrer Haltung nach nichts mit liedhafter Periode zu tun haben, selbst wenn man die Takte 7/8 als trugschlüssig eingebaute Erweiterung sehen wollte, wird noch ein Blick auf den Partitursatz zeigen. Das hier aufgezeichnete rhythmische Bild verweist lediglich auf die beiden für sich stehenden Eintakter zu Beginn — die Takte 1/2 bilden keinen Zweier wie im Gesang und in Haydns Klavierstück — sowie auf die metrische Umkehrung in den Takten, die den Schluß herbeiführen (T. 7 und 9 Umkehrung von T. 6 und 8). Haydn schließt seine sechzehntaktige Periode in derselben Art.

Die zweiten Hälften von Haydns Vorder- und Nachsatz sind von Terz-Sext-Folgen geprägt (T. 5—7, 13—15). Den Takten 5/6 und 13/14 liegen genau die gleichen Sextklänge zugrunde. Im zweiten Achttakter umspielt die rechte Hand den Sextton aber mit einer anderen Wendung als im ersten, ein ausgesprochen instrumentaler Vorgang. Der Anfang der beiden Achter

ist durchaus liedhaft; T. 1/2 bzw. 9/10 sind bezeichnenderweise identisch mit den ersten beiden Takten des Gesangsquartetts. Die Fortführung zum Halb- bzw. Ganzschluß verrät aber bei Haydn wieder instrumentale Technik.

Die Sechzehntelwendungen im Gesang haben zwanglos umspielenden Charakter. Die Anordnung der innerhalb der Sechzehntelunterteilungen auftretenden Sekund- und Terzintervalle ergibt sich wie zufällig (*S* = Sekunde, *T* = Terz):

T.5-10

S T S
S
T
γ
S S T
γ

Bei Mozart dagegen herrscht in dieser Hinsicht planvolle Anordnung:

T T T
S T
T S
S T
T S
γ γ

Die oben vom Rhythmisch-Metrischen her festgestellte Strukturumkehrung in den zum Schluß hinführenden Takten 7 und 9 besteht also auch in der Intervallfolge. Dies alles bezeugt die floskelartig-stabile Bauweise der Mozartschen Takte. Aus ihr konstituiert sich das Mozartsche Instrumentalthema — und nicht nur das Thema, auch das dazugehörige Partiturbild in seinen variierenden Wiederholungen:

Allegro molto

Vv. *p*

Va. *p*

p

Das erste Auftreten von Mozarts Thema hat die Haltung des Eröffnens, es erinnert an Einleitungsritornelle in Arien. Die Töne des Vordersatzes T. 1—4, so wie wir sie aus dem Gesangsstück kennen, sind auf zwei Instrumente, erste (T. 1/2) und zweite Violine (3/4), verteilt. Man beachte, wie der Einsatz des *b'* in der zweiten Violine durch den Vorschlag auf der leeren *d*-Saite markiert wird; das Wandern der Melodie in einen anderen Part ist unüberhörbar. Diese beiden Melodietakte in der zweiten Violine werden durch mitgehende Oberterzen in der ersten Violine aufgestockt und überhöht. Die ersten vier Takte enden so gleichsam offen auf der Quinte *f''*. In T. 3 wird wie bei Haydn an der gleichen Stelle im Nachsatz (T. 11) auch die Terz *d''* herausgestellt. Es kommen hier also innerhalb der ersten vier Takte (T. 1, 3/4) die drei Töne des Tonikadreitklangs deutlich — jeweils auf dem ersten Schlag des Taktes — zum Vorschein. Dies entspricht den Erfordernissen eines instrumentalen Themas. Die Melodie des Gesangsstückes darf als Liedmelodie ohne weiteres mehr um den Grundton herum deklamieren. Sie empfängt ihren Sinn zu einem wesentlichen Teil ja vom Text. Sie ist zwar Trägerin des Textes, wird aber doch auch vom Text selbst wieder getragen. Das instrumentale Thema dagegen muß sich am rein musikalischen Sinn orientieren, an der sinnvollen Beziehung der Töne untereinander.

Während der viertaktige Abschnitt zu Beginn des Satzes den Tonikadreitklang aufstellt und eröffnend wirkt, hat der darauffolgende Sechstakter von Anfang an Schlußcharakter. Dies zeigt sich vor allem in den schlußkräftigen Auftakten im Part der zweiten Violine und der Viola, welche die Zäsuren der ersten Violinen verklammern und gegenüber den volltaktigen Akzenten in der Unterstimme des Abschnitts T. 1—4 die gegensätzliche Haltung der beiden Abschnitte unterstreichen.

Beim nächsten Erscheinen des im Verlauf des Satzes rondoartig wiederholten Themas sind die sechs fortlaufenden Achtel der Viola in T. 3/4 durch eine imitatorische Wiederaufnahme von Rhythmus und Duktus der ersten beiden Takte in der ersten Violine ersetzt:

133

Beim dritten Auftauchen des Themas bietet sich ein Partiturbild, das um einen weiteren Grad dichter geworden ist (der hinführende chromatische Aufstieg in Achteln findet sich auch bei Haydn, und zwar in T. 116—123):

269

275

Der einer Paukenfigur nicht unähnliche Anfangstakt in der ersten Violine wird als rhythmisches Muster auch im zweiten Takt (270) für die zweite Violine verwendet. Auch im zweiten Abschnitt des Zehntakters (273—278) hat sich das Partiturgewebe erheblich verdichtet; die ehemaligen Auftakte (gekennzeichnet durch +) sind zu Taktgliedern ausgebaut, die sich metrisch überschneiden. Zu beachten ist dabei, daß die Glieder der Viola nach *Es* kadenzieren, die der anderen Parte aber im Eintaktabstand nach *B*. Wohl

um dieser veränderten Partituranlage willen sind die Sechzehntel der ersten Violine auf Schlag 3 in T. 275 und 277 von $b'-a'$ in $a'-c''$ geändert worden.

Es liegt nahe, die meisten der melodischen und metrischen Abweichungen, die zwischen der Melodie des Gesangstückes und Mozarts Thema zu beobachten sind, nicht nur im Zusammenhang mit der instrumentalen Konzipierung zu sehen, sondern auch im Zusammenhang mit den Erfordernissen der Partitur. Der Wiener Klassiker konzipiert sein instrumentales Thema auch partiturgerecht, d. h. mit latenten Möglichkeiten zur Schaffung eigenständiger und gleichberechtigter Parte.

Bei der letzten Themenwiederholung schließlich enthält fast jeder Partiturtakt den Rhythmus des ersten Taktes im Part der ersten Violine⁵⁴:

385

Die universale Verwendbarkeit dieses rhythmischen Gebildes (vier Sechzehntel + ein Achtel) ist darin begründet, daß es rhythmisch in sich geschlossen ist; man erwartet keine Fortführung. Seine Verwendung bei den drei Schlußschlägen am Ende des Satzes (416—418) mag hierfür als Bestätigung dienen. Der einzelne Schlußschlag im letzten Takt kann unvermittelt hinzutreten:

Die metrisch umgekehrte Folge mit einem Achtel und vier Sechzehnteln hingegen verlangt irgendwie eine Weiterführung. Entscheidend ist aber auch, daß dieser Rhythmus in die Grenzen eines Taktes gefaßt ist. Der Takt erweist sich hier nicht als bloßer Zeitmesser und als Akzentschablone, sondern als Bauelement.

⁵⁴ Im Verlauf des $3/8$ -Satzes wird das vorangehende *Andante*, ein Instrumentalrezitativ, nochmals aufgenommen. Dies wird bei der Taktzählung nicht berücksichtigt.

Unveränderte Wiederholungen der einleitenden zehn Takte in gleicher Partiturfassung müßten nach all den virtuosen Sechzehntelpassagen, welche die erste Violine dazwischen bringt, ziemlich dünn anmuten. Man erwartet in den Wiederholungen eine sich steigernde Intensivierung. Daß sich aber diese „Steigerung“ nicht in dynamisch-variiierenden Eingriffen am Thema selbst äußert, sondern in einer stufenweisen Verdichtung des Partiturbildes, ist das Besondere und Lehrreiche in diesem Mozartschen Divertimento-Satz.

FLÖTENUHR UND SINFONIE

J. Haydns Menuett aus der Sinfonie Nr. 101 als Flötenuhrstück

Das Menuett aus J. Haydns Sinfonie Nr. 101 ist auch in einer Fassung für Flötenuhr überliefert.⁵⁵ Die Frage, welche der beiden Fassungen die frühere sei, ist für uns von untergeordneter Bedeutung, wenn wir anhand dieser beiden Fassungen Einblick in den Aufbau einer Haydnschen Partitur bekommen wollen.

Um die metrische und klangliche Anlage der ersten acht Takte zeigen zu können, genügt das Bild der Streicherstimmen⁵⁶:

Menuet
Allegretto

The image displays two systems of musical notation for the first eight measures of the Minuet. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. The instruments are Violins (V.V.), Violas (Va.), and Cellos/Double Basses (Vc., B.). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto'. Dynamics include *(f)*, *fz*, and *p*. A circled '5' is placed above the first measure of the second system.

Die Auftakte der Melodiestimme (Violino I, verdoppelt in T. 1—4 in den Flöten, der ersten Oboe und der ersten Klarinette, in T. 5—8 nur in den

⁵⁵ HV XIX:29.

⁵⁶ GA der Sinfonien, hrsg. von H. C. R. Landon, Bd. 12, S. 175—179.

Flöten) kann man hier nicht als bloße rhythmische Struktur erfassen. Sie sind auch in elementarem Zusammenhang mit den Melodieintervallen zu sehen. In T. 1—6 ist der erste Ton eines jeden Taktes zugleich der Spitzenton im betreffenden Takt. Alle ersten Töne aneinandergereiht ergeben eine sekundweise von d'' bis b'' aufsteigende Sexte. In T. 1—3 steigt das jeweils dritte Taktviertel eine Sekunde abwärts, so daß zur nächsten Stufe innerhalb der Sexte statt eines Schrittes ein Terzsprung führt. Dieses melodische Absteigen hat Ähnlichkeit mit einer Geste des Ausholens; für das Höhersteigen zum nächsten Melodieton soll gleichsam mehr Energie gesammelt werden. Die Auftakte zu T. 1 und 5, im Grunde auch zu T. 3, gehen vom a' aus. Das auftaktige Viertel zu T. 1 (genauer: zum Zweitakter T. 1/2) ist ein akkordlich nicht gedeutetes a' , der übliche Quartauftakt, der nicht so sehr als genuin auftaktige Wendung zu verstehen ist, sondern als Markierung des Satzbeginns auf der Eins des ersten Volltaktes. In der 4-16tel-Figur vor Takt 3 (vor dem Zweitakter T. 3/4) gehört der erste Ton d'' zur sequenzartigen Reihe der Sekund- und Terzintervalle in T. 1—4:

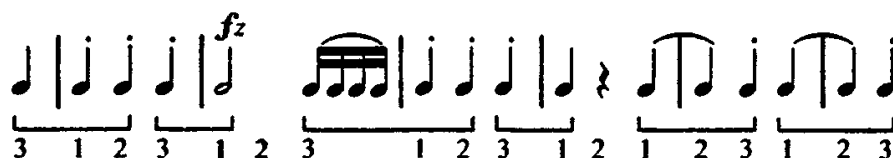
$$d''-cis'' | e''-d'' | fis''-e'' | g''$$

Das vierte Sechzehntel a' ist tonhöhenmäßig identisch mit dem Anfangston des ganzen Menuetts, dem gleichsam auffordernden Quartauftakt vor T. 1. Dieses erste Intervall $a'-d''$ wird vor T. 3 ganz schnell in umgekehrter Richtung auf Sechzehntelebene durchlaufen, gerade so, als ob das zur Sequenz gehörige d'' noch rasch zur melodischen Ausgangsbasis a' zurückschwingen müßte, um sich neue Kraft für den nächsten, melodisch noch höher steigenden Zweitakter zu holen.

Das Sequenzartige der Melodie in der ersten Violine und den verdoppelnden Instrumenten findet in den übrigen Partiturstimmen keine Entsprechung. Der Baß ist ganz anders gebaut. Er zeigt keine Auftakte. Die beiden Zweitakter T. 1/2 und 3/4 sind dadurch völlig getrennt; sie stehen sich gegenüber, vor allem auch durch den registerartigen Wechsel des Oktavraums. Man empfindet dies wie einen Dialog, ein Eindruck, der durch die Umkehrung der Intervallfolge verstärkt wird. In T. 1/2 folgt auf das d die Obersekunde e und darauf ein Terzfall, in T. 3/4 wird zunächst eine Sekunde nach unten geschritten ($d'-cis'$) und der Terzsprung nach oben gerichtet. Die Viola repetiert a als Halteton im Metrum des Basses, wodurch die beiden Zweitakter sehr sinnfällig nebeneinandergestellt und doch gleichzeitig zusammengehalten werden.

Der zweite Zweitakter wirkt mit der Zäsurbildung Viertel + Viertelpause in T. 4 schroff abgerissen, weil man das ausladende Ziel des ersten Zweitakters, die mit einem *forzando* besonders betonte Halbe in T. 2 noch im Ohr hat. Dieses Abbrechen in T. 4 zwingt den Hörer, auf die folgenden

Takte genau hinzuhören. In T. 5 bildet die melodische Ausgangsbasis *a'* wieder den Auftakt, und zwar zum nächsthöheren Ton innerhalb der Sextreihe nach dem *g''* in T. 4, zum *a''*. Dieser auftaktige Oktavsprung nach oben ist nun in seiner Akzentuierung keineswegs so eindeutig wie die vorhergehenden Auftakte. Der elementare Zusammenhang jener Auftakte mit dem Gang der Melodie ist jetzt aufgehoben; denn ein Oktavsprung ist kein überzeugendes melodisches Intervall. Er erinnert eher an ein juchzerartiges Überschlagen, an einen Wechsel des Klangregisters. Die Energie, die durch das erneute Abspringen zum Auftakt *a'* vor T. 5 gesammelt wurde, hat wegen der nachfolgenden Tonwiederholung in der Oberoktave nicht mehr die Möglichkeit, hier die Eins besonders zu akzentuieren. Die Energie bleibt auf dem Auftakt förmlich sitzen. Dadurch bekommt man an dieser Stelle den Eindruck von Verschiebung gegen den Taktstrich, ein Eindruck, der durch die Phrasierung verstärkt wird:

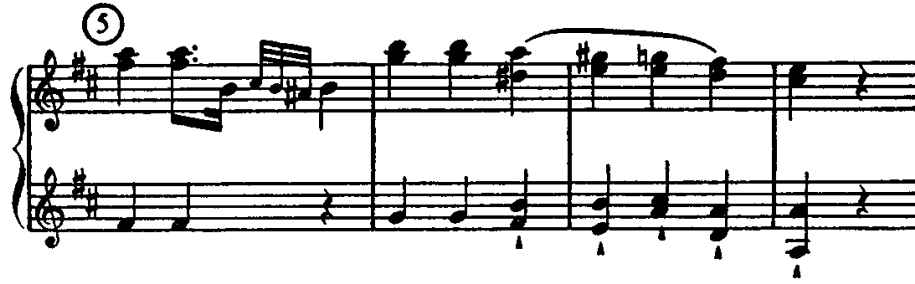


Dieser Unbestimmtheit in der Taktakzentuierung entspricht auch das Schwelbende dieser Stelle, eine Schwerelosigkeit, welche durch die Konzeption der Partitur unterstrichen wird. Mit Ausnahme der Flöten, die den Part der ersten Violinen verdoppeln, pausieren sämtliche Bläser. Eine besondere klangliche Stütze ist nicht vorhanden; es fehlt das Baßfundament (Violoncello und Kontrabaß schweigen). Die ersten Violinen werden von den zweiten lediglich nach unten ausgeterzt und beide Violinen eine Oktave tiefer von den Violoncelli verdoppelt.

Im Vergleich mit dieser Partitur scheinen die Taktakzente in der Flöten-
uhrfassung eindeutig gesetzt zu sein⁵⁷:



⁵⁷ J. Haydn. Werke für das Laufwerk (Flötenuhr) für Klavier zu zwei Händen übertragen und erstmalig herausgegeben von E. Fr. Schmid, 2. Auflage, Kassel 1954, S. 44 f. Zum besseren Vergleich ist das Flötenuhrstück oben von C- nach D-Dur transponiert.



Die doppelschlagartige Verzierungsfloskel vor T. 1 kehrt stereotyp vor T. 5 und 6 wieder, sie wird jedesmal klar als Auftakt empfunden. Die volltaktige Akzentuierung des fünften und sechsten Taktes ist außerdem durch die Unterstimme mit den beiden Vierteln auf Eins und Zwei des Taktes und einer Viertelpause davor eindeutig gegeben. Das chromatisch absteigende Melodieglied in T. 7/8 ist in der Flötenuhrfassung im Gegensatz zum Menuett der Sinfonie als vierstimmiger Satz ausharmonisiert. Bei der Flötenuhrfassung fehlt also an dieser Stelle das Schwebende. Der Eindruck von Verschiebung gegen den Taktstrich stellt sich nicht ein. Es ist aufschlußreich zu sehen, wie die Partitur des Menuetts hier viel weniger Töne hat als das Flötenuhrstück. Eine Haydnsche Partitur ist eben nicht die Darstellung eines klanglich vollgepfropften Satzes, nicht das, was man sich später unter „Instrumentation“ vorstellt. Der plötzliche Wechsel in der Satzart, daß etwa hier in T. 5—8 nur eine Melodie mit Unterterzparallele vorliegt, die Verschiebung der Akzente — all das ist für eine solche Partitur viel wichtiger als ein dichtes Klangbild. Das Flötenuhrstück hat mehr den Charakter eines Klavierstücks. Feinheiten, wie sie in der Partitur in der eigenständigen Bauweise der Viola mit dem repetierten Halteton auf *a* und im Baß mit der melodischen Umkehrung dialogartigen Charakters zu beobachten sind, kommen bei dieser mehr akkordlich-kompakten Bauweise nicht zur Geltung. Die starke Tendenz zur melodischen Auszierung, die sich schon im dritten Takt rührt, verweist auf eine Haltung, die vom Tasteninstrument herzukommen scheint.

Die Bedeutung einer genuin metrischen Konzeption Haydnscher Partiturstimmen kann man in den Takten 14—17 gut sehen⁵⁸:

⁵⁸ Die Holzbläser verdoppeln lediglich die Streicher (Klar. pausieren).

The image shows a musical score for four parts: Horns (Hr. (D) and Trp. (D)), Percussion (Pk.), and Violins/Violas (VV.). The score is in 3/4 time and consists of four measures. The Horns and Trumpets play a rhythmic pattern of quarter notes. The Percussion part plays a pattern of quarter notes. The Violins and Violas play a pattern of quarter notes with slurs. The key signature is one sharp (F#).

Sämtliche metrischen Möglichkeiten des $\frac{3}{4}$ -Taktes erklingen hier gleichzeitig; Auftaktigkeit in der Gestalt

(Hörner und Trompeten)

und

(Viola),

Abtaktigkeit im wiegenden

(Baß)

und in der hierzu komplementären Umkehrung

(zweite Violine),

ferner schlichte Taktmarkierung durch den gleichbleibenden Paukenton *A* jeweils auf der Eins der Takte 15—17. Wie die Parte der Hörner und Trompeten zeigen, sind von der ganztaktigen Achtelbewegung in den ersten Violinen die ersten beiden Taktschläge dem *A*-Klang zuzuordnen, das letzte Taktviertel dem *E*-Klang. Die Achtel sind entsprechend phrasiert. *A*- und *E*-Klang haben *e* als gemeinsamen Ton, *e* bietet sich also als Halteton an. Mit dieser Möglichkeit hängt es zusammen, daß er anders

als die Klangfolge metrisiert werden kann (zweite Violine). Der Baß als der Klangträger metrisiert dagegen wie die Klangfolge. Interessant ist der auftaktige Quintsprung in der Viola. Die beiden Töne *b'*—*e'* bilden jeweils die Quinte zum gleichzeitig erklingenden Klang. Dadurch hat dieser Quintsprung nicht die übliche elementare Schwerkraft, wie man sie beispielsweise aus der Baßklausel *V—I* kennt. Er hat in dieser Partiturzeile also etwas überaus Konstruktives an sich, ist aus einer primär metrischen Konzeption heraus gebaut.

Diese metrische Bauweise der Partituranlage wird anhand der entsprechenden Takte aus dem Flötenuhrstück noch besonders offenkundig:

(14)

Hier ist nur eine einzige der metrischen Möglichkeiten verwirklicht, nämlich der Auftakt:

wie ihn in der Partitur die Viola bringt. Die Flötenuhr führt diesen Auftakt in griffigen Akkordschlägen aus, was wiederum mehr an Klaviersatz erinnert.

Wie könnte man nun diesen merkwürdig konstruktiven Vorgang Haydn'scher Instrumentierung in T. 14—17 umschreiben? Es ist eine primär metrische Konzeption zu erkennen. Doch darf man dabei nicht übersehen, daß jene Töne doch auch Elemente eines klanglichen Baus sind. Deshalb könnte man sagen: Die Klangfolge, wie sie durch die Melodie in den ersten Violinen gegeben ist, wird in verschiedenen, jedoch gleichzeitig erklingenden Metren dargestellt. Man hat den Eindruck einer partiturmäßigen Realisierung von metrisch-klanglichen Möglichkeiten, welche in der Melodie offenbar potentiell schon vorhanden sind. Haydn verwendet oder komponiert von vornherein melodische Wendungen, die seine Art der instrumentalen Partituranlage ermöglichen. Die Erfindung seiner Themen oder melodischen Wendungen setzt diese metrische Partiturkonzeption voraus, auch wenn diese Partitur nicht voll verwirklicht und ausgeschrieben wird, wie es bei der vorliegenden Flötenuhrfassung der Fall ist.

FLÖTENUHR UND STREICHQUARTETT

J. Haydns Menuett aus dem Streichquartett op. 54/2
und das Flötenuhrstück HV XIX:9

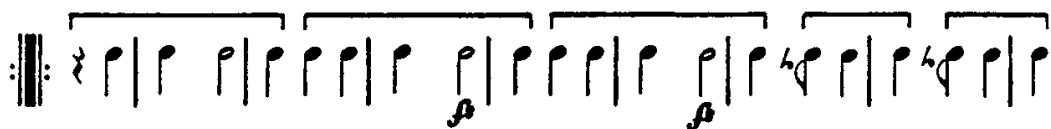
Während sich bei J. Haydns Menuett aus der Sinfonie Nr. 101 und dem dazugehörigen Flötenuhrstück die Musik vom Anfang bis zum Ende voll entspricht und lediglich die Darstellung als Satz einerseits für ein Orchester, andererseits für ein Spielwerk eine unterschiedliche Ausprägung mit sich bringt, entsprechen sich das Menuett aus dem Streichquartett op. 54/2 und das Flötenuhrstück HV XIX:9 nur in den ersten acht Takten (die in beiden Fällen im dritten Teil nochmals gebracht werden).

Im Streichquartett sehen diese acht Takte so aus⁵⁹:

Zweierlei Setzweisen heben sich voneinander ab. Das Stück beginnt in T. 1/2 mit einer in Sexten bzw. in Terzen gehenden Dreiklangsbrechung fanfarenartigen Charakters, die von zwei Baßtönen locker akzentuiert wird. Ab

⁵⁹ Für das Quartett wurde die Taschenpartitur des Verlags Eulenburg benutzt (revidierte Ausgabe von W. Altmann).

T. 3 haben wir dann einen dichten vierstimmigen Satz. Die von e' über g' in T. 1/2 aufwärtssteigende Dreiklangbrechung der obersten Stimme (erste Violine) endet auf dem Grundton c'' . Dieses c'' wird aber nicht als erreichter Grundton des C-Klangs gehört; vielmehr wird es durch den gleichsam daruntergeschobenen Klang $a-d'-fis'$ bereits im Moment seines Erklingens schon wieder in Frage gestellt. Mit diesem dissonanten Klang $a-d'-fis'-c''$ beginnt dann die exakt durchgeführte vierstimmige Satzweise. Betrachtet man den dissonanten Klang nicht rein vertikal als Terzquartakkord, als zweite Umkehrung eines Dominantseptakkords (von G-Dur), sondern aufgrund des horizontalen Tonzusammenhangs eher als zweischichtiges Gebilde, bestehend aus dem Grundton c'' und aus einem daruntergesetzten Quartsextakkord auf a , so wird man dem Satzbild hier wahrscheinlich gerechter. Wenn man außerdem noch das metrische Bild mit einbezieht:



dann versteht man die fanfarenartige Dreiklangsbrechung in T. 1/2 nicht als aufwärtsgeführte Melodie, sondern als zweimaliges auftaktiges Ansetzen. Erst mit T. 3 kommt etwas in Gang, und zwar durch die dissonante Umdeutung des c'' , die durch den im Tritonusabstand untergeschobenen D -Klang erfolgt. Das Stagnierende der ersten beiden Takte kommt auch in der Art des Basses deutlich zum Ausdruck.

Die Takte 3 und 4 werden in T. 5/6 einen Ganzton tiefer wiederholt, und zwar intervallgetreu in allen vier Stimmen. Die Oberstimme in der ersten Violine ist aber in T. 3/4 keine Melodie, deren sequenzartige Fortspinnung man als Hörer unbedingt erwartet und deren Zusammenhang leicht ins Ohr geht. So kommt die Wiederholung in T. 5/6 fast noch überraschender als jenes dissonante c'' , zumal hier zu Beginn ein dissonantes b' steht, ein Ton also, der in der C-Dur-Tonleiter gar nicht vorkommt und noch viel weniger im eben (T. 4) erreichten G-Dur-Bereich. Das mit b' beginnende Glied schließt in F -Dur. Man könnte also für die Takte 3—6 statt von einer Sequenz von einem schroffen Nebeneinanderstellen des Dominantbereichs G-Dur und des Subdominantbereichs F -Dur sprechen, wobei jeder dieser Bereiche mit demselben Metrum und derselben intervallgetreu wiederholten Klangfolge dargestellt ist.⁶⁰ Doch wäre es nicht richtig, hier eine großange-

⁶⁰ Dieser feinen Unterscheidung liegt natürlich ein Sequenzbegriff zugrunde, der so schroffe klangliche Rückungen ausschließt und mehr kontinuierliche, gangartige Klangfortschreitungen bezeichnet.

legte auskomponierte harmonische Kadenz sehen zu wollen, da ja die Subdominante auf die Dominante folgt und nicht umgekehrt, wie es eine harmonische Kadenz verlangen würde. Nicht von einem harmonischen Konzept werden diese Takte zusammengehalten, sondern von einzelnen zentralen Tönen, in T. 3/4 vom repetierten d' , in T. 5/6 vom repetierten c'' (beide Töne in der Viola). Diese beiden Töne sind durchaus nicht die Grundtöne des Dominant- bzw. Subdominantklangs. Man könnte sie als die Grundtöne der Zwischendominanten zu G bzw. zu F bezeichnen, die dann als Quinttöne des G - bzw. F -Klanges liegenbleiben. Doch wäre auch dies schon wieder zu harmonisch interpretiert. An einer solchen Stelle ist es nicht nötig, Töne harmonisch zu deuten. Es genügt, ihren Standort innerhalb der Partitur zu sehen und zu beschreiben.

Erinnert man sich an die Zweischichtigkeit des Klangs $a-d'-fis'-c''$ in T. 2/3, bestehend aus dem als Fortsetzung von e' und g' empfundenen c'' und dem in dissonanter Weise untergeschobenen D -Klang, so wird man das zentrierende d' der Viola zunächst zwar als Grundton des D -Klanges sehen, der sich aber dann im weiteren Verlauf des Satzes als Achse verselbständigt. Doch ist zu beachten, daß dieser Ton trotz seiner zusammenhaltenden Kraft nichts Grundständiges, Fundamentbildendes an sich hat; denn auch ohne ihn ergäben die übrigen drei Stimmen einen brauchbaren harmonischen Satz. Er bildet sich aus dem untergeschobenen D -Klang heraus als eine neue Schicht.

Die Vergegenwärtigung solcher Satzdetails ist nicht umsonst, wenn man die Unterschiede zur Flötenuhrfassung dieser acht Takte sehen will⁶¹:

Menuett
Allegretto

The image shows a musical score for a Minuet in Allegretto tempo. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system contains measures 1 through 4. The second system contains measures 5 through 8. Measure 5 is circled with a '5'. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some dynamic markings like 'f' and 'p'.

⁶¹ Edition Schmid S. 14.

Zunächst fällt auf, daß hier ab T. 3 keine konsequente Vierstimmigkeit herrscht; der Satz geht stellenweise in Dreistimmigkeit über (T. 4, 6). Von den repetierend festgehaltenen Tönen d' und c' (in der Flötenuhrfassung müßten diese Töne d'' und c'' lauten, da der Satz durchweg eine Oktave höher liegt), welche im Menuett des Streichquartetts in der Viola die beiden gleichgebauten Taktglieder T. $3/4$ und T. $5/6$ zentrieren, ist nichts zu sehen. Auch die Oberstimme zeigt einen wesentlichen Unterschied. Anstelle der schroff nebeneinander gestellten Quartetten $c''-b'-a'-g'$ und $b'-a'-g'-f'$ ist ein sehr viel leichter aufzunehmender melodischer Vorgang zu hören, auf den tatsächlich der Begriff sequenzierende Weiterführung zutrifft; denn es bricht hier kein unvermittelt hingesetztes b' in den C-Dur-Raum ein. So kann die Oberstimme in der Flötenuhrfassung als eigenständige Melodie betrachtet werden, die schon als horizontaler Ablauf sinnvoll ist und zu deren Verständnis nicht die Bauweise irgendwelcher Unterstimmen herangezogen zu werden braucht. Daher kann hier auch auf jene beiden Achsentöne und vor allem auf die intervallgetreu beibehaltene Klangfolge in einer Wiederholung der Takte $3/4$ auf einer tieferen Stufe verzichtet werden. T. $5/6$ ist im Flötenuhrstück nicht als eigener Klangkomplex für sich hingestellt, vielmehr wird die Oberstimme ohne irgendwelche Schroffheiten in der Grundtonart C-Dur ausharmonisiert. Auch die Wendung in T. $3/4$ ist nicht so eindeutig wie im Streichquartett auf G bezogen. Das a'' des melodischen Kadenzschrittes $a''-g''$ in T. 4 bildet hier nicht die Quinte des zum G-Bereich gehörenden Dominantklangs D , sondern die Sexte eines tendenzlosen Terzsextklangs. In der Flötenuhrfassung dieser acht Takte kann man also wirklich von Melodie + klanglicher Begleitung sprechen. Wir haben hier eine Satzkonzeption vor uns, die von „oben“ ausgeht.

Auffallend ist auch der andersartige Schluß (T. $7/8$) in der Flötenuhrfassung gegenüber dem Quartett. Die Außenstimmen des Streichersatzes fallen förmlich in den Quartsextklang des vorletzten Taktes (T. 6 zu 7 in der ersten Violine eine fallende Sexte, im Violoncello eine fallende Septime) und verweilen darauf zwei Taktschläge lang, halten ihn fest, stellen ihn gleichsam als einen Bremsklotz hin. Die entsprechenden Takte der Flötenuhrfassung dagegen sind von ganz anderer Haltung. Zwar steht zu Beginn von T. 7 ebenfalls der Quartsextklang, doch nicht in dieser Schwere, da er auf Schlag 2 durch eine Viertelpause bereits wieder aufgehoben ist, so daß die Achteltriolenbewegung in der Oberstimme jetzt frei in der Luft hängt. Diese Triolen wirken aber nicht wie Auszierung, wie ornamentale Umspielung, sondern eher wie lauter kleine 3-8tel-Gruppen, die in die bisherige Viertelbewegung mosaikartig eingesetzt sind und plötzlich einfach da sind wie eine in graziöser Steifheit sich drehende Marionettenfigur, die man vorher gar nicht bemerkt hatte. Dieses Steife wird noch unterstrichen durch die Art des Schlie-

bens in T. 8 des Flötenuhrstücks. Der Schluß ist männlich, doch so, als ob diese mechanische Bewegung in vorberechneter Weise einrasten und absolut stillstehen müßte. Die Unterstimmen markieren ja die bisherige Viertelbewegung weiterhin in zwei auftaktigen, schlußsetzenden Stößen. Solche Stellen finden sich natürlich auch in anderen Haydnschen Werken.⁶² Sind es aber nicht gerade solche Partien, die man dort so gerne als spieluhrenartig bezeichnet?

Der männliche, gleichsam einrastende Schluß findet sich auch in der Streichquartettfassung, aber erst im dritten Teil bei der Wiederholung des Achttakters und ganz zum Schluß des Menuetts (T. 32, 46; außerdem auch am Schluß des Trios, T. 72); in allen anderen Fällen schlägt das Violoncello in der Ober- oder Unteroktave nach (T. 8, 20, 56), wodurch ein durchgehender Pulsschlag bis zum Beginn der nächsten Taktgruppe hergestellt wird. In der Flötenuhrfassung dagegen werden alle Viertakter mit Ausnahme des ersten eindeutig männlich abgeschlossen:

T. 1-4		
T. 5/6		
T. 7/8		: männlich
T. 9-12		männlich
T. 13-16		männlich

(T. 17-24 entspricht T. 1-8)

Die drei metrisch analog gebauten Viertakter T. 1—4, T. 9—12 und T. 13—16 erinnern an die Vertonung vierhebiger Verse und verleihen dem Flötenuhrstück etwas Liedhaftes, wenigstens was die Taktgruppierung im großen betrifft. Bei einem richtigen Liedsatz würde man freilich noch mehr Gleichförmigkeit im Satzbild erwarten.

⁶² Vgl. z. B. den Schluß der Exposition im ersten Satz der Klaviersonate in *F*-Dur HV XVI:29, GA, hrsg. vom Joseph Haydn-Institut Köln, Reihe 18, Bd. 2, S. 83.

Zum Vergleich sei der Anfang eines Liedes von Haydn herangezogen, das sich in diesem Zusammenhang auch deswegen anbietet, weil ihm offenbar Menuettvorstellung zugrundeliegt⁶³:

Andante

Ich lie - be, du lie - best, er lie - bet das Lie - ben

Sämtliche vier Hebungen werden hier musikalisch als auftaktige Tonwiederholungen dargestellt und hervorgehoben. Im Menuett findet man nur drei solcher auftaktiger Tonwiederholungen:

diesen Achtelpausen ent-
sprechen im Lied die Kommata

worauf ein eigenständig hingetzter Schluß folgt. Diesen Eindruck von differenzierter Kleingliedrigkeit innerhalb der Taktgruppen hat man beim Lied nicht. Es ist interessant zu sehen, wie das gleichförmig Abgerundete, das In-Sich-Geschlossene, eben das echt Liedhafte eigentlich auf jene vierte auftaktige Tonwiederholung zurückgeht, ungeachtet sonstiger Gleichförmigkeiten im Notenbild (geschlossener Raum $I-V-V-I$).

Trotzdem kann man aufrechterhalten, daß das gehörmäßig leicht Eingängige der Flötenuhrfassung durch Annäherung an vorwiegend liedhafte Bauweise zustande gekommen ist. Betrachten wir nun das metrische Schema der Streichquartettfassung:

⁶³ Ebda. Reihe 29, Bd. 1, S. 99 (HV XXVa:48a, original in *Es*-Dur). Von diesem Lied ist nur dieses Incipit überliefert, mit dem Oberstimme und Klangfolge der ersten vier Takte des *Tempo di Minuetto* aus dem Streichtrio *A*-Dur HV V:7 übereinstimmen (vor 1766; hrsg. von K. Marguerre, Mainz 1955, Antiqua).

für den vorliegenden Sachverhalt fast zu gelehrt; denn hier sieht man sich keinen großen motivischen Kunstfertigkeiten gegenüber, sondern einem ganz schlichten Eingehen auf die Streichquartettbesetzung, also auf instrumentale Gegebenheiten:

Ab T. 11 wechselt die Satzart; es geht in Terzsextklängen weiter. Man erinnert sich unwillkürlich an den fünften Takt der Flötenuhrfassung, wo statt eines dominantisch gespannten Klanges wie im Quartett ein spannungsloser Terzsextklang gesetzt ist. Auch hier werden die Terzsextklänge um ihrer Spannungslosigkeit willen eingesetzt; sie erlauben ein endloses Aneinanderreihen von melodischen Gliedern. Das aus der absteigenden Quarte gebildete motivartige Glied wird in dieser klanglichen Gestalt zuerst von den drei oberen Stimmen gebracht (T. 13/14), dann von den drei unteren (T. 15/16; die erste Violine verdoppelt dabei die zweite in der Oberoktave). Das dritte und letzte Mal schließlich wird das Motiv in den Baß (Violoncello) gelegt. Nachdem darauf keine weiteren Motivreihungen mehr folgen, kann jetzt das Terzsext-Klangschema verlassen werden, und die oberen Stimmen bringen prompt wieder spannungsreiche Dissonanzen (T. 16/17 verminderter Septakkord), die auf eine klangliche Kadenzwendung hinzielen (T. 19/20) und so den dritten Teil zu Ende führen.

Die ersten acht Takte des Flötenuhrstücks zeigen also eine eingängige, liedhafte Oberstimmenmelodie mit einer klangsetzenden, klaviersatzähnlichen Begleitung, während die entsprechenden Takte des Streichquartettsatzes melodische Schroffheiten aufweisen, die nur vom Satzganzen her, in Verbindung mit allen vier Stimmen, gesehen werden können. Der Mittelteil beider Stücke weist auf Zusammenhänge zwischen Besetzung und horizontalem Satzbild, zwischen Gattung und kompositorischem Bau.

KLAVIERLIED UND SINGSPIELARIE

L. van Beethovens *Mailied* op. 52/4 als Einlagearie zu I. Umlauff's
Die schöne Schusterin (WoO 91/1)

In L. van Beethovens Einlagearie *O welch ein Leben!* zu I. Umlauff's *Die schöne Schusterin* für eine Wiener Aufführung um 1796 haben wir einen der wenigen Fälle vor uns, in denen ein Wiener Klassiker einen vorgegebenen Klaviersatz instrumentiert. Vorlage ist das 1792 entstandene *Mailied* auf einen Text von J. W. von Goethe (*Wie herrlich leuchtet mir die Natur*). Die beiden Stücke sind an zwei verschiedene gesellschaftliche Sphären gerichtet, einerseits an das Haus, andererseits an das Theater. Beethoven hat damals insgesamt zwei Arien für Umlauff's Singspiel geschrieben, außer der hier herangezogenen noch eine auf den Text *Soll ein Schuh nicht drücken* (WoO 91/2). Während aber für dieses Stück der ursprüngliche Text des Singspiels genommen und neu komponiert wurde, erhielt bei der anderen Arie eine bereits fertige Musik vom Textdichter des Singspiels, G. Stephanie d. J., einen neuen Text.

Die Verszeilen beider Texte sind vierhebig und haben paarigen Endreim mit durchweg männlicher Endung:

Lied

Wie herrlich leuchtet mir die Natur,	a
Wie glänzt die Sonne, wie lacht die Flur!	a
Es dringen Blüten aus jedem Zweig	b
Und tausend Stimmen aus dem Gesträuch	b
Und Freude und Wonne aus jeder Brust:	c
O Erd', o Sonne, o Glück, o Lust!	c

Arie

O welch ein Leben! Ein ganzes Meer	a
Von Lust und Wonne fließt um mich her,	a
Mir blühet Freude auf jeder Bahn	b
Und was ich suche, das lacht mich an,	b
Und was ich höre, ist Jubelton,	c
Und was ich fühle, entzückt mich schon.	c

Stephanies d. J. Singspieltext ist, wohl in Rücksicht auf Beethovens schon vorhandene Liedvertonung, in engster Anlehnung an Goethes Gedicht entstanden. Dies erinnert an das in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts so gebräuchliche Parodieverfahren, bei dem zum Zwecke der Wiederverwendungsmöglichkeit einer musikalischen Komposition in einem anderen Zusammenhang der Text unter Beibehaltung der affektbestimmenden Wörter umgedichtet wurde. Neben der in den beiden vorliegenden Stücken in allen drei Strophen auffallenden parallelen Grundstimmung finden sich auch tatsächlich gemeinsame Wörter, in der ersten Strophe *Freude, Lust*, in der zweiten *Mädchen, Liebe, Mädchenblick* (in der Arie aufgenommen in *Mädchen . . . wie blickt dein Auge*), in der dritten *glücklich*. Die bei Stephanie d. J. nicht nur in der ersten Strophe vorhandenen formelhaften Zeilenanfänge (vgl. Zeile 4—6) haben gegenüber Goethes Gedicht viel von Stegreifdichtung.⁶⁴

Die Melodie ist in beiden Vertonungen im wesentlichen die gleiche; geringfügige Unterschiede in der Zäsurbildung an den Zeilenenden hängen mit der unterschiedlichen syntaktischen Stellung einzelner Zeilen in den beiden Texten zusammen. Wenden wir uns gleich der Gesangsbegleitung zu: Lied T. 15/16 (= Beginn der ersten Strophe)⁶⁵

Allegro

Wie herr - lich leuch - tet

Pianoforte

Wie aus den begleitenden Klavierakkorden hervorgeht, ist eine Scheidung der Melodieachtel in konsonierende Haupttöne (mit + gekennzeichnet) und dissonierende Nebentöne (Wechselnoten, Durchgänge, Vorhalte) möglich. Die Spitzen der mit den Schlagzeiten (Viertel) wechselnden Klavierakkorde bilden einen absteigenden Sekundgang und legen diese melodischen Haupttöne fest. Auch im weiteren Verlauf ist der Klaviersatz generalbaßartig geführt (drei- bis vierstimmig, gelegentlich noch dichter mit Oktavverdopplun-

⁶⁴ Vgl. die ähnliche Zeilenbildung im Schottischen Volkslied *O can ye sew cushions*, Text S. 61.

⁶⁵ Das Lied hrsg. in GA Serie 23, Nr. 218, S. 6—8. Zum besseren Vergleich mit der Arie sind die Beispiele aus dem Lied von *Es-* nach *F-Dur* transponiert.

gen). Die Klavierbegleitung der ersten Strophe wird mit geringfügigen Änderungen auch für die zweite Strophe und für die ersten vier Zeilen der dritten Strophe übernommen. Die fünfte Zeile der letzten Strophe wird wie sonst die sechste vertont (die Musik für die fünfte Zeile der ersten und zweiten Strophe verschwindet dadurch), so daß die sechste Zeile frei wird für eine kleine Schlußstretta mit den typischen Textwiederholungen (darüber weiter unten).

In den Arienstrophen wechselt die Art der instrumentalen Begleitung. Doch nimmt sie zumindest in der ersten und zweiten Strophe dieselbe untergeordnete Haltung ein wie die Klavierbegleitung des Lieds. Die Bläser pausieren, der Streichersatz ist durchsichtig und piano gehalten. Zwei Beispiele mit dem Beginn der beiden Strophen mögen dies verdeutlichen⁶⁶:

Allegretto

Vv. etc

Va.

B.

O welch ein Le - ben! ein...

Wohl mir! ich wer - be um...

⁶⁶ Die Arie hrsg. in GA Serie 25, Nr. 270.

In T. 18/19 trennt die Begleitung in die auf die Schlagzeiten treffenden Baßtöne und die lautenartig nachschlagenden Akkorde in den übrigen Streichern. Die Melodiespitzen hinken so auf unbetonter Zeit nach. In T. 55/56 schlägt der Akkord in Achteltriolen zweimal nach, das zweite Mal in einer höheren Lage mit den Melodietönen an der Spitze. Die beim Umschlagen in die höhere Lage von der zweiten Violine repetierten Töne der ersten Violine hält die Viola in Legato-Strichen fest. Sie dient als eine Art durchklingendes Pedal für das Streicher-Accompagnato.

Diese Begleitungsart in den ersten beiden Strophen mit kurz markierten Bässen und nachschlagenden Akkorden wie bei einem Zupfinstrument hat viel von der Art eines Ständchens, einer Gitarrenserenade; man hat den Eindruck, als begleite sich der Sänger selbst. Entsprechend dieser Haltung wird im Baß in der dritten Strophe Pizzicato-Ausführung verlangt. Darüber bringen Violinen und Viola einen choralartigen Satz in Halben und Vierteln, pianissimo auszuführen, von feierlicher und getragener Wirkung. Hier liegt wohl ein Bezug zum Text vor, der ein friedvolles Landschafts- und Menschenidyll schildert:

92

Fl.

Ob.

Fg.

Vv.

Va.

B.

Auf stei - len Hö - hen, im stil - len Tal, beim

pizz.

pp

96

Licht des Mon - des, im Son - nen - strahl, bei

Als dritte Schicht kommen an dieser Stelle die Bläser hinzu. Sie bringen in auftaktigen Achteln Sekundschrötte, in den ersten vier Takten zu Schlag 2 hin (schwebender Charakter), in den nächsten vier zu Schlag 1 (aktzentuierend-abschließender Charakter). Im zweiten Viertakter zeichnen Flöte, Oboe I und Fagott I die Töne der Gesangsmelodie nach, während Oboe II und Fagott II zur Klangbildung beitragen. Im ersten Viertakter dagegen liegt in den Bläsern nichts Melodisches oder Akkordliches. Je ein einzelnes Instrument bringt den Sekundschritt in den einzelnen Takten, zuerst die Flöte, dann Oboe I, Oboe II und schließlich das erste Fagott. Dabei wird jeweils einen Klangraum tiefer gestiegen. Hier mag es sich um die musikalische Darstellung von Echo handeln, doch haben wir gleichzeitig auch Wiener klassische Partiturstruktur vor uns.⁶⁷

Das Außergewöhnliche dieser Stelle liegt in der Möglichkeit, beobachten zu können, wie über der in Singspielarien üblicherweise einfachen und zurückhaltenden Streicherbegleitung plötzlich in den Holzbläsern ein Stück Wiener klassischer Partitur auftaucht, in einer neu darüberkompo-

⁶⁷ Vgl. bei Kl. Haller, Partituranordnung und musikalischer Satz, Tutzing 1970 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 18), den Abschnitt IV. E. „Partitur und Instrumentation“, insbesondere die schematische Darstellung zu J. Haydns Sinfonie Nr. 97 auf S. 269 ff.

nierten Schicht (man beachte hierbei die dissonanten Reibungen des *b*'' in der ersten Oboe mit dem *b* der Singstimme in T. 93 und im folgenden Takt des *b*' in der zweiten Oboe mit dem *b* des Basses). Im Klaviersatz, der hier ja instrumentiert wird, ist dafür nichts vorgegeben. Instrumentation bedeutet also für Beethoven nicht einfach orchestrale Ausweitung des gegebenen Klaviersatzes, vielmehr schafft er aus den neuen instrumentalen Möglichkeiten heraus eine neue Satzstruktur. An der vorliegenden Stelle werden die instrumentalen Möglichkeiten der Holzbläser genutzt. In ihrer Anordnung von oben nach unten — Flöte, Oboen, Fagotte — sieht Beethoven nicht eine bloße Schreibweise, sondern einen geschlossenen Partiturräum mit einem tatsächlichen „Oben“ und „Unten“. Die Sekunde springt echoartig von oben nach unten durch die Raumschichten dieser Bläserpartitur.

Eine Echodarstellung aus J. S. Bachs Kantate BWV 213, dem *Dramma per musica Hercules auf dem Scheidewege*, in der Arie *Treues Echo dieser Orten* bietet eine lehrreiche Vergleichsmöglichkeit⁶⁸:

Hier wird jedesmal dieselbe Tonhöhe beibehalten (*dis*''—*e*''). Es wechselt also nur die Klangfarbe und die Tonstärke, nicht der Tonraum. Es erklingt auch zur gleichen Zeit keine andere Satzschicht und keine akkordliche Begleitung. Der zu Beginn von T. 55 rezitativartig hingesezte *E*-Dur-Akkord dient nur der eineinhalbtaktigen Gliederung dieses Echovorgangs, der sich anschließend auf den Tonhöhen *b*'—*ais*' und *e*'—*dis*' in genau derselben Weise wiederholt. Man kann hier von einer gelungenen Echonachahmung, von einem musikalischen *Echoeffekt* sprechen. Bei Beethoven dagegen ist das Echo als Partitur, als Satzrealität dargestellt. Das konstruktive Spiel mit

⁶⁸ Mit dem neuen Text *Flößt, mein Heiland, flößt dein Namen* in das *Weihnachtsoratorium* übernommen (GA Bd. 5/2, S. 153—157; NGA Serie 2, Bd. 6, S. 178—183). Die Kantatenarie in der NGA Serie 1, Bd. 36, S. 40—45 (alte GA Bd. 34, S. 141—146).

der entstandenen Partiturdiagonale in den darauffolgenden Takten mit der Abwinkelung und Richtungsumkehrung führt nochmals vor Augen, daß hier kein bloßer Echoeffekt vorliegt:

104

Fl.
Ob.
Fg.

Wenden wir uns nun den umrahmenden Instrumentalabschnitten in den beiden Stücken zu. Im Lied nimmt die rechte Hand in den Takten 1—4 des Vorspiels die Liedmelodie voraus; die linke Hand bringt dazu klangbrechende Achtelbegleitung, wodurch meist ein latenter dreistimmiger Satz entsteht:

Allegro

Dabei ergeben die Außenstimmen einen einfachen Terzen- und Sextensatz. Diese klangumspielenden Achtel erinnern eher an Geigen-Accompagnato als an Spielfiguren eines Tasteninstrumentes. So nimmt es nicht wunder, wenn in der Arie zweite Violine und Viola zusammen einen ähnlich angelegten Klanggrund bilden:

Allegretto

Vv.
Va.
B.

Die in die Achtelbewegung der Viola schon miteinbezogenen Baßstöne im Abstand einer Schlagzeit sind im Part des Basso noch eigens ausinstrumentiert. Durch diese Verdopplung bestimmter Töne der Viola im Streichbaß werden Entsprechungen im Satzbild ausdrücklich gemacht. Nun hört man deutlich die Sekunde $e-f$ in T. 2 als Antwort auf die abwärtsgerichtete Sekunde $b-a$ in T. 1, $B-A$ in T. 3 als Unteroktaventsprechung zum $b-a$ in T. 1. In der Folge Viertel + zwei Achtel in Viola und Baß im dritten Takt sieht der Betrachter der Partitur eine Entsprechung zum selben Rhythmus in T. 1 der ersten Violine.

Am Schluß des Vorspiels wird im Lied die zweitaktige Schlußkadenz in der Folge $IV-V/I$ zweimal nacheinander gebracht, allerdings ohne auffallende Zäsur und ohne neuen Impuls bei der Wiederholung. Die Kadenzwiederholung wird in die durchgehende Achtelbewegung integriert:

Das Arienvorspiel hat einen um drei Takte längeren Schluß⁶⁰:

⁶⁰ In diesen Schlußstakten ist das ganze Orchester beschäftigt. Für das, was im folgenden gezeigt werden soll, genügt aber obiger Auszug.

Er scheint auf folgende Weise zustande gekommen zu sein. Die erste Kadenz am Schluß des Vorspiels im Lied (T. 11/12) wurde ausgeschieden und der vorletzte Takt (13) unmittelbar an T. 10 angeschlossen. An diesen ursprünglich vorletzten Takt, jetzt in der Arie zu T. 11 geworden, ist ein neuer sechstaktiger Schluß angefügt worden, dessen erste vier Takte die am Ende des ersten Arienritornells im 18. Jahrhundert typische paarige Kadenzwiederholung bringen. Diese wird von einem zweitaktigen Tonikaschlußstein aufgefangen. Nach dem aufgezeigten Bearbeitungsvorgang und auch vom Notenbild her (in T. 11 Beginn der Viertelbewegung) würde der Unterschied zwischen Lied- und Arienvorspiel eigentlich nur darin bestehen, daß dort die *IV—V—I*-Kadenz zweimal, hier dagegen dreimal hintereinander (mit einem zusätzlichen Tonikatakt am Schluß) gebracht wird. Die Markierung der Hörner aber — Fixieren der Eins in T. 12 und 14 durch Ausholen vom jeweils vorausgehenden Viertelauftakt her — zeigt auf, daß sich die Art des Schlusses wesentlich geändert hat. Die kadenzierenden Zweitakter beginnen im Arienvorspiel nicht jeweils auf der Subdominante wie im Lied, sondern im darauffolgenden Takt mit der Tonika. Dadurch ergeben sich zwei sich zur Dominante öffnende Zweier (T. 12/13 und 14/15), die mit einem zweitaktigen Tonikablock abgeschlossen werden. Die unterschiedlichen Taktsummen entstehen also folgendermaßen:

Lied T. 1—14: 4+2+2+2+2+2

Arie T. 1—17: 4+2+2+2+1+2+2+2

Gegenüber der dezent-unaufdringlichen Art des Vorspielschlusses im Lied geschieht die instrumentale Ankündigung der ersten Arienstrophe nicht nur mit größerem Aufwand unter Beteiligung aller Instrumente, sondern auch mit weitaus größerer Eindringlichkeit. Dies bewirken neben der einhämmern- den stereotypen Wiederholung der Schlußwendung vor allem die *Sforzati* im Baß in T. 12 und 14, die einen endgültigen Schluß des Vorspiels zu ver-

hindern suchen und eine erneute Wiederholung der Kadenzschritte veranlassen. Der Komponist eines solchen Schlusses rechnet nicht mit einem oder nur ein paar aufnahmebereiten Hörern wie etwa beim Lied, sondern mit einem größeren, schaulustigen Publikum. Die Verschiedenheit der gesellschaftlichen Sphären, in welche die beiden Fassungen gehören, wird an dieser Stelle der Komposition besonders deutlich: einerseits das Privathaus, andererseits das öffentliche Theater.

Das ritornellartig wiederholte Arienzwischenpiel ist bis zu den beiden Tonikaschlußtakt durchweg aus sich zur Dominante öffnenden geradzahli- gen Taktgliedern zusammengesetzt:

T. 41—54 bzw. 78—91

B.

2 + 2 + 4 + 4 + 2 = 14 Takte

Dieselbe Baßstruktur ist auch schon in den Zwischenspielen des Liedes nachzuweisen. Allerdings sind dort die in der Arie herausgestellten Baßtöne wiederum in die Achtelfiguren der linken Hand unaufdringlich eingebaut. Von Bedeutung ist die in der instrumentierten Fassung erfolgte Differenzierung des Oberbaus. Wir wollen uns einen Ausschnitt herausgreifen, der einen der Zweitakter und einen der Viertakter umfaßt:

Lied T. 40—45 bzw. 77—82

Arie T. 43—48 bzw. 80—85⁷⁰

Im Lied zeigt der Zweitakter ganztaktige Baßbewegung mit zwei nachschlagenden Sechzehnteln der rechten Hand im Halbtaktabstand. Im Vier-

⁷⁰ Fl. und Ob. bieten fast dasselbe Bild wie die Hr. Die Va. verdoppelt den B. in der Oberoktave.

takter wechselt der Baß zu halbtaktiger Bewegung über, die rechte Hand bringt ihren Nachschlag nun im Abstand einer halben Schlagzeit. Während im Klaviersatz nur ein einziges Satzbild das Zwischenspiel beherrscht, sind in der Arie drei verschiedene Satzbilder festzustellen. In T. 43/44 bringt die erste Violine die aus dem Lied bekannten nachschlagenden Sechzehntel im Halbtaktabstand, unterstützt durch den Achtelschlag in den Hörnern. In T. 45/46 zeigt der gleiche Part nachklappende Achtel auf der halben Schlagzeit, ebenfalls mit Unterstützung der Hörner und jetzt auch der Fagotte. In T. 47/48 haben die Hörner eine melodische Wendung, die in den Tonikaanfang der Wiederholung des Vierers führt, das zweite Mal in die drei Tonikaschlußschläge am Ende des Ritornells.

Spätestens an dieser Stelle wird man an den Schluß des instrumentalen Zwischenspiels von Papagenos *Der Vogelfänger bin ich ja* aus der *Zauberflöte* (entspricht dem Schluß des Vorspiels) erinnert:

Beethoven, Arie T. 51—54 = 88—91

Mozart, *Zauberflöte* Nr. 2, T. 49/50⁷¹

Beide Schlußwendungen sind identisch. Auch der $\frac{2}{4}$ -Teil der anderen Papageno-Arie *Ein Mädchen oder Weibchen* schließt mit dieser Wendung, allerdings wird dazu Text gebracht (*wär' Seligkeit für mich*).⁷² Beethoven hatte

⁷¹ GA Serie 5, Nr. 20, S. 45; NGA Serie 2, Werkgruppe 5, Bd. 19, S. 72.

⁷² Nr. 20, GA S. 157; NGA S. 261.

die Musik der *Zauberflöte* zweifellos im Ohr. Sie mußte ihm ja gerade bei dieser konkreten kompositorischen Beschäftigung gegenwärtig sein, da er sich mit dieser Einlagearie doch in der gleichen Gattung, im Singspiel, versuchte. Auch das kurze sechstaktige Bläsernachspiel ganz am Schluß von Beethovens Arie — hier wird von der Parallelstelle im Lied wieder abgewichen — klingt nach der Art der *Zauberflöte*.

Faszinierend ist, wie man bei obigem Beispiel einen solchen „Einfluß“ genau verfolgen kann. In eine schon vorhandene Beethovensche Taktgruppenstruktur werden im Zuge des Instrumentierungs-, besser des Bearbeitungsvorganges zwei *Zauberflöten*-Takte eingesetzt. Doch handelt es sich hier nicht um eine ausgeklügelte Bastelei mit einem gattungsmäßig (Singspiel) sich als passend erweisenden musikalischen Fremdkörper; denn eine ähnliche melodische Wendung läßt sich schon im Lied Beethovens, und zwar in der Singstimme, feststellen. Der im Lied wie auch in der Arie als Zwischenspiel verwendete Zwölftakter (ohne die beiden Tonikaschlußtakte) taucht nämlich in beiden Fassungen am Schluß der dritten Strophe noch einmal auf, allerdings mit darübergelegtem Text, der sechsten Zeile dieser Strophe. Dabei ergeben sich in der Arie durch zweimalige Wiederholung des Viertakters anstelle der nur einmaligen in den Zwischenspielen bis zum Einsatz des erwähnten sechstaktigen Bläuserschlusses insgesamt sechzehn Takte. An der Stelle, an der in den Arienzwischenspielen Beethovens die Mozartsche Wendung zu finden ist, lautet die Gesangsmelodie in der Schlußstrophe so:

Lied T. 118—120



Für Beethoven bekommt dieses Stück Liedmelodie, als er sich auf seinen kleinen Beitrag zur Singspielgattung konzentriert, eine andere Bedeutung. Er sieht es unter dem Eindruck der *Zauberflöten*-Partitur und übernimmt es in Mozartscher Rhythmisierung auch für die rein instrumentalen Teile der Arie.

Die in der dritten Strophe im Lied wie in der Arie erfolgende Einbeziehung des vormaligen Zwischenspiels in den Gesangsteil muß man gebührend beachten. Ritornellstruktur und Gesang überlagern sich hier. Die Singstimme drängt in die instrumentale Struktur nach, in jene seltsame Satzart, die den Schluß dadurch aufhält, daß sie an seine Stelle immer wieder einen neuen Anfang setzt, den Beginn von geradzahligen Gliedern, die mit der

Tonika beginnen und sich zur Dominante öffnen. Erst zwei aufeinanderfolgende Tonikatakte (sie finden sich auch ganz am Schluß der Arie wie des Liedes) vermögen diesem Vorwärtstreben Einhalt zu gebieten, einen wirklichen Schluß herbeizuführen.

SINFONIESATZ, DIVERTIMENTOSATZ UND GESELLSCHAFTSTANZ

Das erste Menuett aus W. A. Mozarts Divertimento KV 131
und seine veränderte Fassung in den 16 Menuetten KV 176 (Nr. 6)
im Vergleich mit J. Haydns Menuett aus der Sinfonie Nr. 56

W. A. Mozart hat die ersten acht Takte des ersten Menuetts aus dem Divertimento KV 131, komponiert im Juni 1772, eineinhalb Jahre später für das sechste Menuett eines Zyklus von insgesamt 16 Tanzmenuetten wiederverwendet (Dezember 1773). Eine Sinfonie von J. Haydn (HV I:56) aus dem darauffolgenden Jahr zeigt im Menuett, ebenfalls im ersten Teil, deutliche Gemeinsamkeiten mit diesen acht Takten. Diese Übereinstimmungen in Stücken, die verschiedenen musikalischen Gattungen zugehören, fordern zum Vergleich.

Beginnen wir mit dem frühesten Stück, dem Divertimento-Satz⁷³:

The musical score consists of two systems of three staves each. The first system shows the beginning of the piece with a forte (f) dynamic. The second system starts with a circled '5' above the first measure, indicating the second violin's entry. The piece ends with a double bar line at the end of the eighth measure.

⁷³ NGA Serie 4, Werkgruppe 12, Bd. 2, S. 42 (alte GA Serie 9, Nr. 16, S. 11). Die zweite Violine verdoppelt die erste in T. 1—4 in der Unteroktave und geht dann mit ihr unisono bis zum ersten Viertel von T. 7.

Die ersten vier Takte in den Violinen klingen mit den naturhaft-elementaren Intervallen Quinte und Oktave wie ein Signal. Die in der Skala absteigende, von Viola und Baß gebildete Terzenkette reibt sich mit dem in repetierten Vierteln festgehaltenen Tonikaton d'' bzw. d''' in den Violinen in scharfen Dissonanzen, und zwar jeweils auf dem unbetonten zweiten Schlag in T. 3 und 4. Dieser ausgeterzte Skalengang bildet so etwas wie eine musikalische Diagonallinie zu der mit dem zwei Takte lang wiederholten d'' bzw. d''' gebildeten Geraden. Mit dieser Beschreibung soll auf geometrisch-konstruktive Kompositionsansätze hingewiesen werden, die über dem noch sehr continuoartigen Bild des Basses merklich hervortreten.

Im sechsten Menuett aus KV 176 sehen diese acht Takte so aus⁷⁴:

The image shows a musical score for the sixth minuet from KV 176. It consists of two systems of four staves each. The first system includes parts for Flute (Fl.), Trumpet (Trp. (D)), Violin (Vv.), and Violoncello/Double Bass (Vc., Fg., B.). The second system includes parts for Violin I, Violin II, Viola, and Double Bass. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first system shows the first four measures, and the second system shows the next four measures. The score includes dynamic markings (f) and articulation marks (accents, slurs, and a circled 5). The bass line in the first system is particularly prominent, showing a descending scale-like pattern.

⁷⁴ NGA Serie 4, Werkgruppe 13, Abteilung 1, Bd. 1, S. 55. Die zweite Violine verdoppelt die erste in T. 1–6 in der Unteroktave.

In der Tanzfassung kommen zu den Streichern Flöten und Trompeten hinzu. Dagegen fehlt jetzt ein Part für die Viola; sie wurde in der Tanzmusik üblicherweise nicht verwendet. Im Baß sind kleine Veränderungen vorgenommen, durch die sich melodische Entsprechungen ergeben (im Beispiel eingekreist). Die trompetenartig-signalhafte Wirkung der Tonrepetitionen in T. 3/4 kommt hier besonders zur Geltung, weil diese jetzt den Trompeten zugewiesen werden können. Durch die Beseitigung zweier Achtelnoten im Part der Violinen in T. 5 und 6 entstehen zwei rhythmisch und melodisch in sich geschlossene eintaktige Wendungen mit tänzerischer Akzentuierung. Diese Tendenz, kleinere musikalische Glieder herauszuarbeiten, kann sowohl als Anpassung an den Gattungsbereich der praktischen Tanzmusik wie auch als kompositorische Verbesserung gewertet werden. Während man den Divertimento-Satz am besten in lauter Viertakter gliedert (4+4:||:4+4+4), zeigt das Tanzmenuett mehr Zäsuren (4+1+1+2 :||: 2+2+4). Die dabei erfolgte Verkürzung des zweiten Teils (er ist nicht aus dem Menuett von KV 131 übernommen) auf acht Takte ist sicher mit den Erfordernissen des Tanzgebrauchs in Zusammenhang zu bringen.

Im Menuett aus Haydns Sinfonie Nr. 56 fällt auf, daß der Baß nicht continuoartig weitergeführt wird⁷⁵:

The image shows a musical score for five instruments: Horn (Hr.) in C, Trumpet (Trp.) in C, Percussion (Pk.), Oboe (Ob.) and Violin (VV.), and Violoncello (Vc.) and Bass (B.). The score is in 3/4 time and consists of eight measures. The bass part (Va. Vc., B.) is circled in the original image. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'p'.

⁷⁵ GA der Sinfonien, hrsg. v. H. C. R. Landon, Bd. 5, S. 253.

5

Die als naturhaftes Signal charakterisierten Einleitungstakte (hier durch die volle Besetzung im Blech mit Pauken noch markanter) brechen im vierten Takt plötzlich ab. Nach einer gliedernden Viertelpause wird in ganz anderer Art fortgeföhren. Die Bläser schweigen nun, die Streicher spielen piano im Gegensatz zum einleitenden Forte. Vor Takt 5 steht ein Auftakt, während am Anfang abtaktig begonnen wird. In dieser zweiten Viertaktgruppe, zu gliedern in 2+2, kommt die eigentliche Tanzhaltung zur Geltung: auffordernder Auftakt, in T. 5 und 7 walzerartiges Nachfedern auf dem zweiten und dritten Schlag, in T. 6 und 8 dieselbe rhythmische Floskel, die Mozart für seine Tanzfassung des Menuetts so sorgfältig herauspräpariert hat (dort in T. 5/6):



Dabei ist nicht zu übersehen, daß Haydn mit den klanglich-elementaren Initialtönen des Stückes (I. und V. Stufe) im Baß von T. 5/6 und 7/8 weiterbaut.

Während in Mozarts Divertimento-Menuett wie auch in der Bearbeitung als Tanzmenuett das feierlich-eröffnende Moment in das mehr tänzerische trotz erkennbarer Zäsuren unversehens übergeht, stehen in Haydns Menuett beide Haltungen getrennt nebeneinander. Man hat den Eindruck einer Tanzszene. Diese andere Bauweise bei Haydn liegt sicher auch in der Unterschiedlichkeit der Gattungen begründet, einerseits der Sinfonie, andererseits des Divertimentos und der Tanzmusik.

TAFELMUSIK UND GEHOBENERE GESELLSCHAFTSMUSIK

Das Menuett aus L. van Beethovens Bläseroktett op. 103
in der Streichquintettfassung op. 4

Das 1792 noch in Bonn als Tafelmusik komponierte Bläseroktett L. van Beethovens wurde wenige Jahre später in Wien zu einem Streichquintett umgearbeitet (1795—96). Wir wollen zum Vergleich aus den beiden Fassungen das Menuett herausgreifen.

Selbst wenn man sich viel mit Menuetten beschäftigt hat, bleibt dieses Stück eines der sprödesten und unzugänglichsten. Dies gilt für die Streicherbearbeitung ebenso wie für die ursprüngliche Bläserfassung. Bereits beim Versuch, die ersten sechs Takte sinnvoll aufzugliedern, begegnen Schwierigkeiten⁷⁶:

Oktett T. 1—6

Ob. I.

Klar. I (B)

Hr. I (Es)
Klar. II (B)

Quintett T. 1—6

Allegretto

Vv.

Va. II

Vc. ♮ auf B

⁷⁶ Die Menuette in GA Serie 8, Nr. 59, S. 16 f. (Oktett) und Serie 5, Nr. 36, S. 17—19 bzw. NGA Abteilung VI, Bd. 2, S. 20—22 (Quintett). In den Beispielen aus dem Oktett werden die transponierenden Teile in klingende Notierung umgeschrieben.

Geht man vom Bild der Notenwerte aus, so sieht man: in T. 1 eine Oktavfigur in Vierteln mit einem akzentuierenden Hochtönen und zwei Nachfedierungen; in T. 2—5 einen tanzbaßartigen Sekundabstieg in punktierten Halben unter einem viertaktigen Halteton; in T. 6 ein einzelnes Viertel, das diese Taktkette abreißt (besonders deutlich im Quintett durch die mit forte bezeichneten Doppelgriffe). Man könnte die ersten sechs Takte also in 1+4+1 Takte gliedern. Das kanonartige Einsetzen von zweiter Klarinette und zweitem Horn würde sich in diese Gliederung gut fügen: 1+2+2+1. Der im Quintett dem ersten Horn entsprechende Einsatz der zweiten Viola erfolgt aber einen Takt früher, so daß sich hier aus dieser Sicht die Gliederung 1+1+3+1 ergäbe. Sie scheint gar nicht so abwegig; denn beim späteren Wiederaufgreifen des Anfangs — ab T. 63 im Quintett, ab T. 41 im Oktett — wird genau der zweite, der bei dieser Gliederung für sich gezählte Takt eliminiert, und zwar zur Herstellung chaconneartig aneinandergfügter Viertakter (bis T. 74 bzw. 52 reichend).⁷⁷

Einen anderen Gesichtspunkt für die Taktgliederung stellen die Dissonanzverhältnisse dar:

	T. 1	2	3	4	5	6
Oktett	Oktavsprung b [♯] —b'	b' + große Untersekund	es ⁶	B [♯] ₃	es	B ⁶
Quintett	"	"	Es ⁶	"	Es	B

Es liegt also in den ersten sechs Takten die Stufenfolge V/V⁷/I/V⁷/I/V vor. Wenn man T. 4/5 als erweiternde Wiederholung der Klangfolge V⁷/I auffaßt, ergäbe sich wieder die Einteilung 1+2+2+1. Betrachtet man dagegen vorrangig das Wechseln zwischen je einem konsonierenden und einem dissonierenden Takt, so erhält man lauter Zweier: 2+2+2 (der sechste Takt dissoniert allerdings nicht; doch empfindet man ihn gegenüber dem vorangehenden Takt als Spannungsklang).

Von diesen sich widersprechenden Gliederungsmöglichkeiten dürfte keine völlig zutreffend sein. Gerade die zuletzt herangezogenen harmonischen Klangsymbole zeigen das Inadäquate, Künstliche des Versuchs, mit allen Mitteln diese sechs Takte nochmals aufteilen zu wollen. Am sinnvollsten ist es, den Sechser als Einheit zu sehen und zu beschreiben. Zu dieser Beschreibung sind freilich auch die bis jetzt gemachten Teilbeobachtungen von Nutzen.

Die von der ersten Oboe solistisch hingeworfene Oktavfigur in T. 1 und ihre mehrstimmige Weiterführung in ganztaktigen Werten in den folgen-

⁷⁷ Die — wenn auch nur sehr äußerliche — Vorstellung von Chaconne schwingt an dieser Stelle irgendwie mit. Vor allem die taktweise absteigenden Sekunden sorgen für diesen Eindruck.

den Takten ist kurios. Die im ersten Takt vorgegebene Viertelbewegung scheint während der folgenden Takte weiterhin gegenwärtig zu sein wie ein unhörbar wirkendes Metronom. Sucht man nach einem passenden Bewegungsbild für diese Takte — ein Menuett hat ja irgendwie immer mit Tanzbewegung zu tun —, so kommt man zum Bild des Kreisels, wie merkwürdig dies auch klingen und wie unzutreffend es für den Menuett-Tanz auch sein mag. Die zwei Oktavnachfederungen des hingeworfenen *b*'' gehen in den vier Takten lang anhaltenden Ton *b*' über, der beidseitig von in punktierten Halben langgezogenen, sukzessiv einsetzenden Terz- und Sextfolgen umkreist wird. Im zweiten und vierten Takt entstehen dabei dissonante Reibungen. Diese Mehrstimmigkeit, die durch den Halteton und durch die nacheinander hinzukommenden Terz- und Sextfolgen entsteht, ist die eigentliche klangliche Struktur dieser sechs Takte. Der anfangs durch die Oktavfigur hingestellte und anschließend festgehaltene Ton wird auf diese Weise klanglich verankert. Dieses Drehen, dem in der Klangfolge das Pendeln zwischen dominant- und tonikagefärbten Takten entspricht (dies natürlich zusammenhängend mit dem beiden Klangbereichen gemeinsamen Halteton), wird im sechsten Takt durch ein kurzes Viertel abgerissen.

Die in der Musik dieser sechs Takte eingefangene tänzerische Haltung verweist eher auf den Ballett-Tanz, in dem eine virtuos in Gang gesetzte Pirouette (zu deutsch: *Kreisel*) nichts Ungewöhnliches ist. Zwar ist in Tanzmenuetten der Wiener Klassiker die eröffnende Oktavwendung durchaus anzutreffen, sogar in einer ähnlichen Faktur des Bläsersatzes, doch nicht in einer so eigenartigen Verbindung wie hier im vorliegenden Stück Beethovens. Das erste der Menuette KV 585 von W. A. Mozart etwa beginnt mit einer solchen Oktavwendung⁷⁸:

The musical score consists of four staves. The top staff is for Oboe and Trumpet in D (Ob. Trp.(D)), the second for Clarinet in D and Bassoon (Pk.(D,A)), the third for Violins (V.V.), and the fourth for Basses (B.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The woodwinds play a melodic line that starts with an octave change marked 'a2'. The strings play a rhythmic accompaniment with a 'unis.' marking.

⁷⁸ GA Serie 11, Nr. 2, S. 1. Die Trp. (D) sind in klingende Notierung umgeschrieben.

Im Gegensatz zum solistischen Beginn in der ersten Oboe bei Beethoven handelt es sich hier aber um ein festliches Unisono aller Instrumente (mit Trompeten-/Paukensatz). Und anstatt der auf die Viertel im ersten Takt folgenden gantztaktigen Tonfortschreitungen bei Beethoven werden hier die Viertel in eine melodische Weiterführung einbezogen. Eine ähnliche Fortschreitung in Ganztakten wie bei Beethoven ab T. 2 zeigt das gleiche Stück Mozarts zu Beginn des zweiten Teiles in den Bläsern:

Ob.
Fg.

Trp.

Pk.(A)

Doch bildet dieser Bläuersatz hier nicht das alleinige Satzgeschehen, sondern nur den klanglichen Hintergrund zu den in kürzeren Notenwerten verlaufenden Streichern:

Vv.

B.

In den folgenden Takten des Oktetts greifen zweites Horn, erste Oboe, erste Klarinette und die Fagotte wie ein Räderwerk ineinander⁷⁹:

⁷⁹ Die Crescendo-Klammer von T. 10 (Ob. I/Fg. II von T. 11) bis 12 in allen Instrumenten ist weggelassen.

⑦

The image shows a musical score for four instruments: Hr. (Horn), Ob. (Oboe), Klar. (Clarinet), and Fg. (Bassoon). The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. A circled number '7' is placed above the first measure. The Hr. part starts with a *p* dynamic and has a slur over the first four measures. The Ob. part has a *p* dynamic and a slur over the first four measures. The Klar. part has a *p* dynamic and a slur over the first four measures. The Fg. part has a *p* dynamic and a slur over the first four measures. The score shows descending seconds in the bass line (second horn and bassoon) in the first six measures.

Auch hier liegen absteigende Sekunden wie in den ersten sechs Takten vor, allerdings nur im Baß (zweites Horn, Fagotte: *es—des—c*). Um diese Stelle entsprechend würdigen zu können, lohnt es sich, vergleichbare Stücke anderer Komponisten heranzuziehen.

In einem Menuett von M. Haydn aus einem 1784 komponierten Tanzzyklus (Nr. 3) finden sich beispielsweise ebenfalls alternierende Dreiklangsbrechungen, die sich wie bei Beethoven jeweils auf dem ersten Taktviertel überschneiden⁸⁰:

The image shows a musical score for two instruments: Ob. (Oboe) and Hr.(E) (Horn in E). The score is in 3/4 time and features a key signature of two sharps. The Ob. part has a *p* dynamic and a slur over the first four measures. The Hr.(E) part has a *p* dynamic and a slur over the first four measures. The score shows alternating triad figures in the first four measures.

Hier sind die Dreiklangfiguren alle aufwärts gerichtet. Die ausführenden Instrumente, Oboen und Hörner, teilen sich wechselseitig in diese Art von Klangumschreibung. Die Hörner schieben aber (T. 3/4) auch andere klangdarstellende oder klangfüllende Wendungen dazwischen. Demgegenüber besteht das klare Bild bei Beethoven. Die Parte der ersten Oboe und ersten

⁸⁰ DTÜ Bd. 29, S. 64. Der Streichersatz (VV., B.) ist weggelassen.

Klarinette, denen die Dreiklangsbrechungen zufallen, zeigen jeweils lauter gleich gestaltete Figuren. In der ersten Klarinette sind alle Brechungen aufwärts, in der ersten Oboe alle abwärts gerichtet. Jeder der beiden Parte hat seine eigene Bewegung. Die Fagotte (zuvor schon das zweite Horn) beteiligen sich dazu noch mit einer weiteren eigenständigen Figur, mit der Oktavwendung aus T. 1. Hierbei hat in den Fagotten der auf die Oktavwendung folgende ausgehaltene Ton aber nur die Länge eines einzelnen Taktes.

In einem Menuett aus einer Ouverture von J. J. Fux kommt dieselbe Wendung — Oktavfigur und eintaktiger Halteton — ebenfalls als Baßmarkierung vor⁸¹:

The image shows a musical score for three staves: VV., Ob., Va., and B. c. The score is divided into two systems. The first system contains measures 23 to 27, and the second system contains measures 31 to 32. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like 'tr' (trill). The bass line (B. c.) is particularly notable for its role in marking the end of phrases.

Sie dient hier zur regelmäßig wiederkehrenden Akzentuierung des orgelpunktartig beibehaltenen Baßtons *d*. Im letzten Achtakter ab T. 25 gliedert sich die Melodiestimme in $(2+2)+(1+2+1)$ Takte. Der Baß hingegen gliedert $1+2+2+2+1$; er überbrückt also die Zäsuren der Melodie. An der Stelle allerdings, an der die Oberstimme eine hemiolische Bildung bringt (T. 30/31), geht der Baß mit ihr konform, so daß der Schlußtakt 32 in allen Stimmen als echter Schlußpunkt dasteht, der den Fortgang der Musik aufzuhalten imstande ist. Der Schlußtakt des vorausgehenden Achtacters (T. 24) dagegen führt rhythmisch weiter, und zwar mit Hilfe

⁸¹ DTO Bd. 19, S. 47.

Die dem Hochtton g' folgenden Unteroktavtöne auf g' federn nach, bis sich im zweiten Takt daraus eine melodische Weiterführung ablöst. Auf die auf-taktigen Impulse im leierartig gleichbleibenden Baß ist die Melodie im folgenden entscheidend mit angewiesen. Es handelt sich freilich um keine kompositorisch profiliert gesetzten Stöße wie bei den Wiener Klassikern. Vielmehr halten sie lediglich etwas musikalisch schon Vorhandenes oder sich gerade Entwickelndes in Gang.

Auch bei Monn ist die Oktavwendung zu Beginn des Satzes eine melo-dische Anfangsgeste, die ein Fortschreiten des Satzes bewirkt:

The image shows a musical score for three staves. The top staff is labeled 'Vv., Fl.', the middle 'Hr.(D)', and the bottom 'B.'. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bass line (B.) is characterized by a steady, rhythmic pattern of quarter notes, while the upper staves contain more melodic and harmonic material.

Bei Fux und Monn kann also die beobachtete Figur Anfang wie auch Weiter-führung sein, je nach ihrer Stellung in der Melodie- oder Baßstimme. Sie kann in einem ungeradzahigen oder in einem geradzahigen Takt vorkom-men. Sie ist überaus flexibel.

Bei Beethoven kommt diese Wendung zwar auch an den verschiedensten Stellen vor, als Anfangssignal oder als Schlußstein, auch innerhalb des Stücks, sie ist aber immer von formelhaft stereotyper Prägung. Im Gegensatz zu Fux und Monn beginnt sie immer in einem ungeradzahigen Takt. Die Viertel des ersten Taktes der Wendung bekommen von daher die Prägnanz des für sich stehenden Einsatzes, der die verschiedensten Möglichkeiten der kompositorischen Weiterführung erlaubt:

The image shows four musical examples, each starting with a quarter note followed by two eighth notes. The first example (T. 1-6) shows a sequence of these figures connected by a slur. The second (T. 9/10) shows a single figure. The third (T. 15/16) shows a figure followed by two rests and a double bar line. The fourth (T. 17-21) shows a sequence of five figures.

Im Quintett vollzieht Beethoven noch einen weiteren Schritt zur formelhaften Verfestigung. Dort kommt die Folge drei Viertel + punktierte Halbe (vgl. oben T. 9/10) nicht mehr vor. Sie wird durch die aus lauter Vierteln bestehende prägnantere Form (wie in T. 15/16) ersetzt.⁸⁴

Bei Beethoven hat man nicht den Eindruck, als ob die Figur zu etwas hinführen sollte, was in den Stücken von Fux und Monn sehr wohl der Fall ist. Man weiß auch nicht recht, welcher der beiden Takte besonders betont ist. Die Figur steht für sich da und bezieht ihr musikalisch-rhythmisches Leben aus sich selbst, nicht aus einem übergeordneten, weiterdrängenden Satzfortgang. Der bei Beethoven sich einstellende Satzfortgang ist kompositorisches Ergebnis, nicht kompositorisches Eingehen auf eine präexistente melodische oder harmonische Fortspinnungstendenz. Die Figur ist nicht bloß eine Möglichkeit der Taktausfüllung. Das Taktgehäuse ist mit ihr fest verbunden. Sie ist gleichzeitig der einzelne Takt selbst, mit dem der Satz zusammengebaut wird.⁸⁵

Beethovens umarbeitende Eingriffe für die Quintettfassung gehen nicht nur auf eine verwandelte kompositorische Einstellung zurück — inzwischen hat der persönliche Kontakt mit J. Haydn stattgefunden —, sie sind auch eine Folge der veränderten Besetzung, der andersartigen instrumentalen Gegebenheiten. Im Oktett sind es lauter Bläser, für die komponiert wird, im Quintett lauter Streicher; im Oktett umfaßt die Partitur acht, im Quintett fünf Instrumente. Die Bläserbesetzung erinnert an divertimentoartige Tafelmusik, die reine Streicherbesetzung hingegen an gehobenerer Gesellschaftsmusik.

Obwohl die ersten sechs Takte des Quintetts mit denen des Oktetts fast völlig übereinstimmen, ergeben sie doch ein etwas unterschiedliches Bild. Im Oktett wird, wie schon beschrieben, mit Hilfe der Oktavfigur ein Halteton hingestellt, den die übrigen Stimmen umkreisen. Im Quintett dagegen wird die Oktavfigur nicht mehr mit dem Halteton verbunden, sondern mit den melodisch nach oben strebenden Quartintervallen *b'—es''* und *d''—g''* (letzteres ausgefüllt mit *es''—f''*). Diese neue Kombination bildet den Part der ersten Violine in den ersten sechs Takten. Wohl um einer klaren *Es*-Dur-Melodie willen ist das plagal wirkende *ges''* in *g''* geändert worden (analog schon in T. 3 im Part der ersten Viola *ges'* in *g'*). Der Halteton ist in die darunterliegende zweite Violine gerutscht. Wir haben also jetzt im Gegensatz zum Oktett eine Oberstimmenmelodie, die mit T. 1 einsetzt, und einen schrittweise sich entfaltenden klanglichen Unterbau.

⁸⁴ Vgl. das Beispiel für T. 13 ff. auf S. 135.

⁸⁵ Eine ähnliche Haltung mit Hilfe der gleichen Wendung manifestiert sich in der frühen Sinfonie Nr. 14 von J. Haydn. Vgl. in Satz 1 die Takte 1—6, 14/15 u. ö.

Die unterschiedliche Länge des ersten Teils des Stückes bis zum Wiederholungszeichen im Oktett (16 Takte) und im Quintett (22 Takte) resultiert daraus, daß im Quintett die ersten sechs Takte eine Stufe höher wiederholt werden. Nach der Zentrierung und klanglichen Verankerung der Dominante zur I. Stufe (*B*) in den Takten 1—6 wird also gegenüber dem Oktett dieser Vorgang in den folgenden sechs Takten für die Dominante der II. Stufe (*C*) wiederholt. Diese sequenzartige Wiederholung geht wohl auch Hand in Hand mit dem melodisch gestalteten Part der ersten Violine. Zugleich löst sie die klanglich völlig geänderte Konzeption der folgenden Takte (13—18) aus, die im Oktett den als „Räderwerk“ beschriebenen Takten 7—12 entsprechen. Im Oktett nehmen diese Takte, sieht man von den ineinandergreifenden Dreiklangsbrechungen in erster Klarinette und erster Oboe zunächst ab, den Satzanfang auf; sie verankern wie die ersten sechs Takte einen Achsenton, dort ist es das *b'* in der ersten Oboe, hier das *es* des zweiten Horns (ab T. 9 in der Oberoktave vom ersten Horn verdoppelt). In dieses Geschehen werden die Klangbrechungen hineingelegt.

Die Takte 1—6 und 7—12 stellen im Oktett also unmittelbar nebeneinander — jeweils als Achse des Satzgeschehens — die beiden bestimmenden Töne der Tonart *Es-Dur*, den Grundton der Dominante und den der Tonika, heraus und prägen so zu Beginn des Satzes die Tonalität aus. Ganz anders wird im Quintett verfahren. Einerseits wird zwar die Funktion der Takte 7—12 im Oktett aufgegriffen, nach Art der ersten sechs Takte einen Ton, jetzt auf einer anderen Stufe, zu verankern und beide Stufen im Gegeneinander zu beleuchten. Im Quintett wird diese Beziehung der Takte 1—6 und 7—12 zueinander noch deutlicher, da es sich hier um so gut wie wörtliche Wiederholung auf der anderen Stufe handelt. Andererseits wird aber dadurch, daß hier als „Gegenton“ für die neue Achse nicht der Grundton der Tonika, sondern derjenige der Dominante zur II. Stufe gewählt wird, auf das „naive“ Ausprägen der Tonalität durch Nebeneinanderstellen der beiden die Tonart bestimmenden Töne *b* und *es* verzichtet. Ja, der Repräsentant der Tonika, das *es*, wird dadurch, daß auch in den Takten 7—12 des Quintetts im Gegensatz zum Oktett der Achsenton dominantisch gedeutet wird, geradezu aus dem Satz entfernt (Erhöhung in *e*). Dadurch erhält Beethoven die Möglichkeit, diesen Ton neu einzuführen, ihn nicht einfach als präexistent innerhalb der *Es-Dur*-Tonart übernehmen zu müssen, sondern ihn dem am Anfang fixierten *b* und seinem Klangbereich als etwas Eigenständiges gegenüberzustellen. Diese Funktion übernehmen die Takte 13—18 und benutzen dazu die Elemente aus den Takten 7—12 des Oktetts unter Entfernen derjenigen Satzbestandteile, deren Gestalt bereits im Kopfschstück enthalten ist und durch die Wiederholung dieses Sechlers im Quintett somit an der gleichen Stelle wie im Oktett (T. 7—12) bereits ge-

bracht wurde (Achse und Abstieg in Sekunden). Übrig bleiben die Dreiklangsbrechungen und die zweitaktige Oktavfigur der Fagotte, bei der wie erwähnt im Quintett der zweite Takt von einer punktierten Halben zum Viertel mit nachfolgenden zwei Viertelpausen gekürzt wird.

In Quintschritten, vom Violoncello auf den Stufen *f—f*, *b—B* und *es—Es* mit der Oktavfigur prägnant hingehämmert (der Zirkel beginnt bereits mit dem C-Klang in T. 12), wird *Es-Dur* angepeilt, wobei die übrigen Parte mit der Dreiklangsbrechung jeweils auf dem zweiten Takt der Oktavfigur im Violoncello die Stufen *F* und *B* durch Einführen der Septime dominantisch färben. Beim dritten Mal bricht an dieser Stelle plötzlich im Forte der strahlende *Es-Dur-Dreiklang* herein, nach oben gerichtet, von allen Instrumenten im Unisono gebracht und auf die Oberoktave hinzielend, mit der, durch ein Sforzato herausgestellt, das letzte Glied, ein Vierer, vor dem Wiederholungszeichen einsetzt:

The image displays two systems of musical notation for a string ensemble. The first system, labeled with a circled '13', shows measures 13-15. It includes staves for Violins (Vv.), Violas (Va. I & II), and Violoncello (Vc.). The dynamics are marked as piano (*p*). The second system, labeled with a circled '18', shows measures 18-20. It includes staves for Violins (Vv.), Violas (Va.), and Violoncello (Vc.). The dynamics are marked as forte (*f*). The word 'unis.' is written above the Viola staff in measure 18, indicating unisono. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Mit dieser anderen kompositorischen Einstellung im Quintett bei der Aufstellung der Tonalität hängt sicher auch zusammen, daß hier vor den letzten vier Takten das Crescendo wegfällt.

Die Takte 7—18 sind im Quintett also gleichsam durch eine Aufteilung des Satzgeschehens in den Takten 7—12 des Oktetts zustande gekommen. Entsprechend wird in den Takten 13—18 des Quintetts das Partiturbild lichter; gegenüber den Takten 7—12 im Oktett ist der Satz nur zweischichtig, auf der einen Seite steht das Violoncello, auf der anderen Seite fungieren Violinen und Violen. Diese Aufteilung wird dadurch präzisiert, daß nun den beiden Schichten konsequent verschiedene Plätze im Satzfortgang zugewiesen werden. Im Oktett greifen erste Klarinette und erste Oboe mit ihren in verschiedene Richtungen verlaufenden Klangbrechungen ineinander, so daß dieses Element ab T. 8 in jedem Takt vorhanden ist. Zweites Horn und Fagotte gliedern davon unabhängig mit ihrer zweitaktigen Oktavwendung in lauter Zweitakter; die Dreiklangsbrechungen treffen bald mit dem ersten Takt dieser Wendung (drei einzelne Viertel), bald mit dem zweiten (punktierter Halbe) zusammen. Im Quintett dagegen werden die Klangbrechungen in den gleichen Takt zusammengezogen, sowohl die aufwärts- (Violinen, erste Viola) wie die abwärtsgerichteten (zweite Viola). Sie verzahnen sich mit der zweitaktigen Oktavfigur, die nun fortlaufend im gleichen Instrument (Violoncello) gebracht wird. Auf Grund dieser klaren Scheidung der beiden Schichten bekommt T. 18 eine spezifische Stellung, da er im Unisono, in der gemeinsamen Klangbrechung nach oben (auch die zweite Viola biegt nun um), wieder eine Einheit herstellt.

Interessant ist es auch, in den beiden Fassungen die Aufgliederung der Partitur auf die Instrumente zu beobachten. In den ersten sechs Takten des Quintetts (ebenso T. 7—12) haben wir eine Oberstimme (Violino I) und drei Unterstimmen. Das Violoncello markiert jeweils den Forte-Schlag im sechsten Takt mit. In T. 13—17 alterniert eine Unterstimme (Violoncello) mit vier Oberstimmen. Von T. 18—22 werden alle fünf Instrumente im Unisono zusammengefaßt. Im Oktett läßt sich die Partituranlage nicht so schematisch klar aufgliedern. Auffallend ist höchstens die etwas abseitige Stellung der Hörner gegenüber den anderen Instrumenten. In T. 8—12 läßt sich in den Oboen und Klarinetten von der Funktion her eine Scheidung in „erste“ und „zweite“ Instrumente feststellen, zweite Oboe und zweite Klarinette stützen die Harmonie in Haltetönen, erste Oboe und erste Klarinette bringen Figurationen.

Die verschiedenen Schichtungsmöglichkeiten der fünf Streicherparte spielen für die vertikale Satzanlage des Quintetts eine große Rolle, wie u. a. die letzten 26 Takte des Menuetts zeigen:

T. 85—110

2	1	2
2 (4+4 Takte lang)	2 (4+4 Takte lang)	2 (4+4+2 Takte lang)
1	2	1

Im Oktett hat dieser Schlußabschnitt nur 18 Takte. Sie lassen sich von der Verteilung auf die Instrumente her in einen Solo- und in einen Tutti-Abschnitt aufteilen:

T. 63—80

- 4+4 Takte dünner Satz mit solistisch wirkenden Partien in der ersten Oboe und im ersten Fagott (dazu Achse auf *es'* in repetierten Vierteln im ersten Horn);
- 4+4 Takte Wiederholung mit vollem Instrumentarium;
- 2 Takte Schlußstein (volle Besetzung).

Der Einfluß der Besetzung auf den horizontalen Satzbau macht sich vor allem in den Takten nach dem Wiederholungszeichen bemerkbar, wo ein in Staccato-Vierteln verlaufender Skalengang — jedesmal von der bekannten Oktavfigur ausgelöst — durch die verschiedenen Parte wandert⁸⁶:

Quintett T. 23—42

V. I	:	:		<i>c'''—c''—c''→</i>		<i>f'''</i>		<i>—b'—b'→</i>		<i>es'''</i>
V. II	:	:		<i>es''—es'—es'→</i>		<i>as''</i>				
Va. I	:	<i>g'—g—g→</i>		<i>c''</i>						
Va. II	:	:								
Vc.	:	:				<i>f—F—F→</i>		<i>b</i>		

Oktett T. 17—28

Ob. I	:	:						<i>c''→</i>	
Ob. II	:	<i>g''—g'—g'—g'</i>						<i>c'''—c''—c''—c''</i>	
Klar. I	:	:				<i>es'→</i>		<i>as''</i>	
Klar. II	:	:		<i>es''—es'—es'—es'</i>					
Fg. I	:	<i>G→</i>		<i>c'</i>					
Fg. II	:	:							

⁸⁶ Der Raum zwischen zwei Vertikalstrichen repräsentiert jeweils vier Takte. Für das Oktett wird dieser Raum durch die gestrichelte Linie in 1+3 Takte geteilt.


Im Quintett geht die Oktavfigur in den Skalengang unmittelbar, im gleichen Part, über, so daß ein einziger durchgehender Zug entsteht. Der Viertakter mit Oktavfigur und Skala wird insgesamt fünfmal hintereinander gebracht, analog zu den fünf Streichinstrumenten der Partitur. Im Oktett sind die Oktavfigur und der Skalengang auf je zwei verschiedene Instrumente verteilt. Der Skalengang setzt wie ein Gegenschlag zum Oktavsprungsignal ein. Dies geschieht hier dreimal hintereinander, analog zu den drei verschiedenen Blasinstrumenten Oboe, Klarinette und Fagott. Die Sonderstellung der Hörner, auf die schon hingewiesen wurde, zeigt sich auch hier; diese Instrumente beteiligen sich nicht an den nachahmenden Wiederholungen in den verschiedenen Instrumenten. Besonders auffallend ist, daß die Wendung im Oktett wie im Quintett nicht pedantisch in jedem einzelnen Part „durchgeführt“ wird, obwohl die Anzahl der Einsätze der Anzahl der im Oktett neben den Hörnern vorhandenen Instrumente bzw. im Quintett der Anzahl aller Instrumente genau entspricht. Im Quintett wird die zweite Viola nicht beteiligt, dafür erscheint die erste Violine zweimal. Im Oktett spielt das „zweite“ Instrument die Oktavfigur und bildet damit den Anstoß für den vom „ersten“ Instrument gleichen Namens ausgeführten Skalengang. Das erste Mal allerdings folgt auf die zweite Oboe nicht die erste Oboe, sondern das erste Fagott. Jedoch sind gerade diese kleinen Unregelmäßigkeiten gewissermaßen Zeuge für einen an der Besetzung orientierten vorgefaßten Kompositionsplan, für eine sehr früh vorgeplante horizontale Satzkonzeption, in der die konkrete Partiturniederschrift noch nicht bis ins einzelne festgelegt ist.


Bezüglich der metrischen Eigenständigkeit der Instrumentalparte scheint das Quintett merkwürdigerweise — handelt es sich hier doch um die spätere Fassung — zu vereinfachen und zu nivellieren. Die vier verschiedenen Instrumente des Oktetts bilden bei paariger Verwendung in T. 53—58 folgendes metrische Geflecht:

Hörner	- d. - d. - d.
Oboen	z z z d d d z z z d d d z z z d d
Klarinetten	d d d d d d d d d d d d d
Fagotte	z d d d z z z d d d z z z d d d z z

In jedem Instrumentenpaar zeigt sich ein anderes Metrum. Die Hörner bringen volltaktig gesetzte punktierte Halbenoten, die Oboen Eintakter mit einem Auftakt von zwei Vierteln, die Klarinetten ab T. 55 Zweitakter mit einem Auftakt von einem Viertel, die Fagotte Eintakter ebenfalls mit einem Auftakt von einem Viertel (melodisch gleichzeitig die Umkehrung der Oktavsprungfigur nach oben).

Im Quintett dagegen liegen an der gleichen Stelle nur zwei verschiedene Metren vor (T. 75—80):

Violinen 

Violen und Violoncello 

Es handelt sich um Zweitakter in den beiden Oberstimmen und um auftaktige Eintakter in den drei Unterstimmen.

Zu beachten ist, daß die vier verschiedenen Metren im Oktett gegenüber der vordergründigen Kraft der zugrundeliegenden Klangfortschreitungen weitgehend verblassen; sie gehen im harmonischen Konzept unter. Die Klänge sind viel zu dicht ausgefüllt, als daß man eine metrische Eigenständigkeit der Parte wahrnehmen könnte. Gut zu hören ist aber das Gegeneinander der Oktavsprungbewegungen, in den Klarinetten nach unten, in den Fagotten nach oben, überdies im Takt verschoben. Im Quintett sind nur die aufwärtsgerichteten auftaktigen Oktavsprünge beibehalten. Sie fallen hier den drei Unterstimmen zu. Die Violinen springen nicht, sie messen in bloßen Tonwiederholungen. Die bunte Vielfalt von Metren und Tonbewegungen im Oktett wurde aufgegeben zugunsten einer klar erfaßbaren Zweischichtigkeit, bei der Ober- und Unterbau wirklich schroff gegeneinanderstehen. Die Tonwiederholungen der oberen Schicht stellen das gliedernd-messende Moment deutlich heraus, die untere Schicht hat nicht nur ein anderes Metrum, sondern liefert gleichzeitig auch die Impulse für das klangliche Fortschreiten. Metrisches und Klangliches fällt nunmehr zusammen, ein typisches Merkmal Wiener klassischer Partitur. Ebenso typisch ist die Funktionsteilung beider Schichten hinsichtlich des Satzgeschehens: oben aneinanderschließende Zweitakter von vorwiegend beharrender Tendenz (Tonwiederholungen) mit einem Ruhepunkt im jeweils zweiten Takt (Halbe), unten genau an dieser Stelle aktiv weitertreibende Stöße.

Auch die darauffolgenden vier Takte bieten im Quintett ein sehr viel übersichtlicheres Bild als im Oktett:

Oktett T. 59—62

Quintett T. 81—84

Von den Oktavsprungfiguren im Oktett (Klarinetten, Fagotte) ist im Quintett nichts mehr zu sehen.⁸⁷ Sie sind sozusagen in ihre Bestandteile zerlegt worden. Den tonhöhenmäßig exponierten Taktakzent übernehmen jetzt die beiden Außenstimmen Violino I und Violoncello, die zweimalige Nachfederung fällt den drei Mittelstimmen zu (zweite Violine, Violen). Die Einzelaktionen der Oktavsprungfigur als eintaktiger Wendung sind also nun auf verschiedene Instrumente verteilt. Hier wird deutlich vor Augen geführt, wie die Instrumentation zum wesentlichen Bestandteil des musikalischen Satzes wird. Gleichzeitig spürt man so etwas wie einen Partitur-

⁸⁷ Die umgekehrte Oktavfigur im Oktett in den Fagotten erinnert an Walzerbegleitung. Das Notenbild dieser Stelle im Quintett hat eine Entsprechung in T. 96—106 von C. M. von Webers *Aufforderung zum Tanz*.

Raum; denn der Oktavsprung — um bei diesem günstigen Beispiel zu bleiben — ist jetzt auch ein räumlicher Sprung von einem Instrument zum anderen geworden. Die Taktstruktur dieser Figur, Akzent und zwei Nachfederungen, wird im Quintett „instrumentiert“, als Partiturstruktur verwirklicht.⁸⁸ Die Funktionsteilung geht bis zum einzelnen Viertel.

⁸⁸ Man vgl. auch die Takte 51—54 und 59—62 im Quintett; im Oktett findet sich dazu keine Entsprechung.

GESELLSCHAFTSTANZ, BALLETT UND SINFONIE

L. van Beethovens *Es-Dur-Contretanz* WoO 14/7
 und seine Stellung
 im Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus*
 und in der dritten Sinfonie (*Eroica*)

Für eine Untersuchung des musikalischen Verhältnisses von Gesellschaftstanz und Ballett-Tanz bietet sich L. van Beethovens Contretanz in *Es-Dur* WoO 14/7 an. Er ist um 1800 für eine Ballveranstaltung in den Wiener Redoutensälen komponiert worden und wurde auch für das um die gleiche Zeit geschriebene Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus* op. 43 im Finale verwendet.

Das kompositorische Rückgrat des Contretanzes ist der Satz der beiden Violinen mit Baß⁸⁹:

Klar. (B)
Hr. (Es)

dolce

VV.

Vc., B.

p

⑤

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

mf

mf

mf

p

p

p

Klarinetten und Hörner unterstützen in T. 1—4 die dreifach nachschlagenden Achtel der zweiten Violinen. In T. 5/6 heben die Hörner das dreimal hingestellte b'' der ersten Violine durch zweifache untere Oktavverdopplung hervor. Auf diese Weise wird nach der vorhergehenden, spiralenartig sich aufwärtswindenden Schaukelbewegung (für diesen Eindruck sorgt vor allem auch die ständige Richtungsänderung in den Terzsprüngen der Melodie) im Part der ersten Violine die Quinte besonders befestigt. Man sieht also, daß die Bläser sich an den Streichersatz nicht nur anlehnen; sie verdeutlichen auch das, was in ihm geschieht.

Dieses Verdeutlichen erfolgt aber nicht als ein bloßes abwechselndes Verdoppeln irgendeiner Streicherstimme in einer lediglich kolorierenden Instrumentierungsweise. Der ziemlich handwerklich anmutende Gesichtspunkt der vertikalen klanglichen Ausfüllung scheint zunächst nicht unwichtig gewesen zu sein, vor allem in den ersten vier Takten. Doch wäre es zu wenig, die Hornoktav $b—b'$ in T. 5/6 lediglich als bloße Oktavverdopplung des b'' in der ersten Violine hören und auch sehen zu wollen. Trotz der Phrasierung der ersten Violinen in T. 1—4 haben die Achtel in diesem Part vom Metrischen her etwas Auftaktiges, und so stellt sich das b'' der ersten Violinen in T. 5 als Weiterführung der vorausgehenden viertaktigen Melodie dar, zu der wiederum mit einem Achtelauftakt ausgeholt wird. Die Hörner dagegen wechseln beim Übergang von T. 4 nach T. 5 abrupt von der nachschlagenden Achtelbegleitung in die dreimal gesetzte signalartige Oktave $b—b'$, mit der hier ein eigenständiges, abtaktig beginnendes Zweitaktglied gebildet wird.

Eine solche eigenständige Gliederung von Partiturstimmen, die melodisch weitgehend übereinstimmen, ist auch bei der dominantischen Schlußwendung der vorliegenden ersten acht Takte zu beobachten. Trotz melodischer Übereinstimmung setzt die den Halbschluß bekräftigende Wendung der ersten Klarinette metrisch ganz anders ein als die erste Violine (man beachte auch die unterschiedliche Phrasierung):

Violino I

Clarinetto I

f'' g'' es'' g'' f''

⁶⁹ GA Serie 2, Nr. 17a, S. 7. Die Bläserparte sind in klingende Notierung ungeschrieben.

Erst bei der in Beethovens Kompositionen so häufigen Halbschlußfloskel:



treffen sich beide Instrumentalstimmen im Unisono.

Diese oft trotz enger melodischer Anlehnung eigenständige Gliederung der Unter- und Mittelstimmen gegenüber der beherrschenden Oberstimmenmelodie in der ersten Violine markiert aber zugleich eine Taktordnung, die mit den Figuren und Schritten des Contretanzes zusammenhängen dürfte:

(Beispiel S. 146 f.)

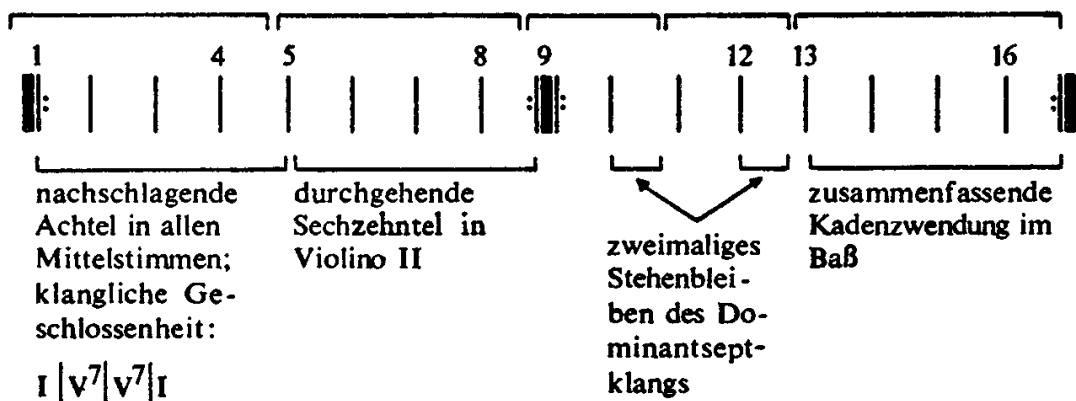
Schon aufgrund des metrischen Bildes der Mittel- und Unterstimmen wird eine Zweitaktgruppierung sichtbar:

T. 5/6	in den Hörnern, auch im Baß;
T. 7/8	in Klarinetten und Hörnern;
T. 13/14	} in Klarinetten, Hörnern und Violino II.
T. 15/16	

Auch die Takte 1—4 sind aus zwei Zweitakttern zusammengesetzt, wenn man den klanglichen Bau berücksichtigt: $I/V^7/V^7/I$. Ferner könnte man auch die Takte 9—12 unter Einschluß der Ganztaktpausen in zwei zweitaktige Glieder unterteilen.

Manche Stimmen fassen stellenweise mehr in Viertakttern zusammen. Die Melodie in der ersten Violine überlagert die meisten Gliederungseinschnitte durch ihre weiterschiebende Auftaktigkeit:

Melodie in Violino I



Vv.	
Klar.	
Hr.	
Vc., B.	

Bei dem Versuch, das musikalische Satzbild möglichst adäquat zu beschreiben, stellten sich Metaphern ein, die durchaus auch zur Beschreibung von Tanzbewegungen dienen könnten. So wurde von einer *Schaukelbewegung* gesprochen, von einer *Weiterführung*, zu der *ausgeholt* wird, von einer *weitschiebenden* Auftaktigkeit und von einem *Stehenbleiben* des Dominantseptklangs. Doch sind diese Bewegungsvorstellungen lediglich für die Oberstimme, für die Melodie in der ersten Violine, zutreffend und auch hier nur

Exercise 9: A musical score in treble clef. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, slurs, and rests. Below it are three staves, each containing rhythmic patterns: the first two staves have eighth notes and rests, while the third staff has eighth notes and rests. A circled number '9' is in the top left corner.

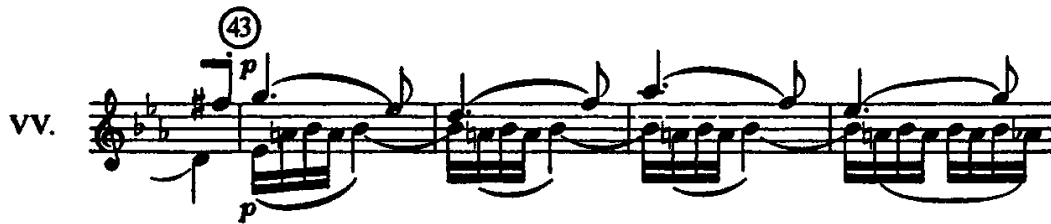
Exercise 13: A musical score in treble clef. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, slurs, and rests. Below it are three staves, each containing rhythmic patterns: the first two staves have eighth notes and rests, while the third staff has eighth notes and rests. A circled number '13' is in the top left corner.

stellenweise, während das übrige musikalische Satzbild handfeste metrische Partikel zeigt, die — gleichsam kompakt gepflastert — mehr „auf der Stelle zu treten“ scheinen.

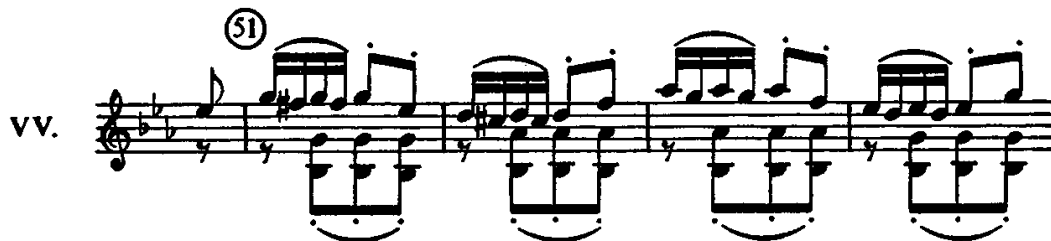
Im Finale des Balletts *Die Geschöpfe des Prometheus* kommt der Contretanz insgesamt viermal vor, nämlich in T. 1—16, 43—66, 106—129 und 156—187.⁹⁰ Der Bau der Mittelstimmen zeigt dabei kleine, öfters wechselnde

⁹⁰ GA Serie 2, Nr. 11, S. 143, 145 f., 149 f. und 152 ff.; NGA Abteilung II, Bd. 2, S. 166, 168 f., 172 f. und 175 ff.

Änderungen. So wiederholt z. B. die zweite Violine beim zweiten Auftreten ab T. 43 eine Sechzehntelwendung:



während sie beim ersten Auftreten zu Beginn des Finale die dreifachen Achtel wie in der Einzeltanzfassung bringt. Auch bei einem nur flüchtigen Durchblättern der Partitur sieht man, daß es voreilig wäre, solche Abweichungen sofort zu isolieren und einfach als Variierungen zu erklären, als ästhetisch notwendige Abwechslungen bei mehrmaliger Wiederholung; im eben genannten Beispiel etwa besteht offenbar ein Zusammenhang mit der im Finale ab T. 17 plötzlich in den Vordergrund tretenden Sechzehntelbewegung, auf die hin es nicht mehr möglich ist, die erste Wiederholung des Tanzes ab T. 43 in die ruhigere Achtelbewegung des Finale-Anfangs zurückzuzwingen.⁹¹ Das erneute Hören (und wahrscheinlich auch das Tanzen) dieses Stückes muß nach den in einer Art Zwischenspiel in T. 17—42 vorausgegangenen Sechzehntelläufen wohl mit einer intensivierten rhythmischen Empfindung, mit einem aufgeregteren Pulsschlag rechnen. Hieraus resultiert die trillerartige Sechzehntelfigur, die zunächst in der zweiten Violine ab T. 43 angebracht wird und die ab T. 51 dann sogar das vorher ruhig schwebende punktierte Viertel der tragenden Melodie ausmißt:



Die 4-16tel-Floskel gibt sich als ein markiertes Nachfedern. Der rhythmische Aspekt ist hier entscheidend, nicht der Gesichtspunkt der melodischen Auszierung.

Im nächsten Abschnitt des Ballett-Finale scheint dieselbe Wendung auch taktgliedernde Funktion zu haben (Nachfederung mit auftaktähnlicher Wirkung):

⁹¹ Die Begriffe „Innenvariierung“ und „Doppelvariation“, wie sie P. Mies bei der Erörterung des *Prometheus*-Finale anwendet (Beethovens Werke über seinen Kontretanz in Es-Dur, *Beethoven-Jahrbuch* 1, 1953/54, S. 98), helfen hier nur wenig.

67

V. I.

pp

f

sf

Ob. I

Fg. I

p

sf

In den Takten 83—86 bzw. 91—94 verleiht die Figur dem zweiten Takt eines jeden Zweitakters besonderes Gewicht; man beachte, daß sie nun gegenüber vorhin abtaktig auf die erste Takthälfte trifft:

83

V.V.

p

sf

Vc., B.

p

sf

Das Verfolgen dieser 4-16tel-Figur dürfte gezeigt haben, daß eine solche Partitur auch sukzessives Betrachten verlangt, nicht nur ein vergleichendes Hin- und Herblättern; denn jeder Abschnitt scheint auf den vorhergehenden irgendwie Bezug zu nehmen.

Das Satzbild des Anfangs (T. 1—16) hat trotz der hinzugekommenen Instrumente weitgehende Ähnlichkeit mit der Einzeltanzfassung. Die Viola, die in der Tanzmusikbesetzung üblicherweise fehlt und deshalb auch im Contretanz nicht notiert ist, bildet im Ballett-Finale meist die Oberoktave zum Baß. Die Oboen und Fagotte beteiligen sich in T. 1—4 und 13/14 an den nachschlagenden Achteln von Klarinetten, Hörnern und zweiten Violinen, so daß der jedem Takt zugrundeliegende Klang hier noch dichter ausgefüllt wird. Flöten, Trompeten und Pauken kommen nur bei den drei Fortissimo-Achtelschlägen in T. 10 zum Einsatz. Dies sind zunächst die einzigen Bereicherungen gegenüber der Einzeltanzfassung. Allerdings haben jetzt manche Klänge wegen der größeren Zahl der Instrumente mehr das Aussehen von aufgetürmten Klangssäulen, welche (im Gegensatz zur Contretanzfassung) die Oberstimme in der ersten Violine stellenweise sogar überragen⁹²:

⁹² Die transponierenden Bläserparte sind hier und im folgenden in klingende Notierung umgeschrieben.

V. I

Bläser
+ V. II

Va.
B.

Die Klangsäule bereitet mit ihrem Spitzenton gleichsam die Richtung der Terzsprünge in der Oberstimme vor.

Der folgende Abschnitt (T. 17—42) ist ein eigenartiges Gebilde. Betrachten wir zunächst die Takte 17—28⁹³:

Fl.
Ob.

Klar. (B)
Hr. (Es)

Trp. (Es)
Pk. (es, B)

Fg.

VV.

Va.
Vc.

⁹³ Kb. pausiert. VV. verlaufen durchweg unisono.

21

Musical score for measures 20-22. The score is written for a piano and features six staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 20 shows a melodic line in the upper voice and a bass line. Measure 21 contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes in the upper voice and a corresponding bass line. Measure 22 continues the melodic and rhythmic development. A circled measure number '21' is located at the top of the first staff.

Musical score for measures 23-24. The score is written for a piano and features six staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 23 shows a melodic line in the upper voice and a bass line. Measure 24 continues the melodic and rhythmic development. A circled measure number '21' is located at the top of the first staff.

T. 17/18	zwei Takte sekundweise abwärtslaufende Sechzehntel;
T. 19/20	aufzugsähnliche Harmoniemusik in einer zweitaktigen dominantischen Halbschlußwendung;
T. 21/22	= 17/18;
T. 23/24	zweitaktige Schlußwendung der Harmoniemusik in die Tonika (jetzt mit Trompeten und Pauken);
T. 25—28	= 17—20.

Dies alles spielt sich auf zwei verschiedenen instrumentalen Ebenen ab. Die Sechzehntelläufe werden von den Streichern und Flöten ausgeführt; die aufzugsartigen Schlußwendungen kommen aus der Gruppe der Bläser. Lediglich die Flöten werden in beiden Instrumentengruppen verwendet. Die Fortissimo-Sechzehntelpassage wirkt bei ihrem ersten Auftreten in T. 16—18 — unmittelbar nach dem letzten Ton des Contretanzes, der sich ja vorwiegend im Piano abspielt — wie ein tuschartiger Wirbel, der Neues anzukündigen hat und zugleich das Vorherige mit einer weit ausholenden Geste gleichsam wegwischen will. Beide „Absichten“ lassen sich anhand der Partitur konkret zeigen. Betrachtet man nämlich für den Tonumfang des Contretanzes die Unteroktavverdoppelungen des Kontrabasses sowie die einzigen drei Flötentöne (T. 10) als nicht besonders relevant, so ist *c*“ (erste Violine in T. 14) der höchste, *A* (Violoncello in T. 7) der tiefste Ton der ersten 16 Takte. Genau dieser Tonraum ist es aber, den die Sechzehntelpassage von oben nach unten sekundweise durchläuft (Beginn der Flöten in T. 17 mit *c*“, vorletzter Ton der Violoncelli in T. 18 *A*). Sie „annulliert“ damit das Vorige, das innerhalb des gleichen Tonraums geschah, vergleichbar einem auslöschenden Schluß-Glissando. Der andererseits ankündigende, tuschartige Charakter dieser Passage wird durch die darauffolgende aufzugsähnliche Musik der Klarinetten, Hörner und Fagotte in T. 18—20 bestätigt. Diese beiden Takte mit ihrem Halbschluß auf der Dominante wirken wie der Schlußteil eines Vordersatzes, wie ein zäurschaffendes Zwischenglied einer Musik, deren Anfang nicht zu hören war. Die Sechzehntelpassage wird dann noch zweimal unverändert wiederholt (T. 21/22, 25/26), wodurch sich der überleitungsartige Charakter verliert und die auslöschende und zugleich eröffnende Geste verhärtet, gewissermaßen zu einer steifen, etikettenhaften Bewegung wird. Nach jeder Sechzehntelpassage bringt die Bläsermusik jeweils ihre zweitaktige Schlußwendung, das erste und dritte Mal als dominantischen Halbschluß, das zweite Mal als Tonikaschluß.

Die Viertaktigkeit des Contretanzes mit ihrer zweitaktigen Untergliederung ist im neukomponierten Ballett-Teil ab T. 17 also beibehalten worden, auch ab T. 29, von wo ab aber vom periodischen Bau nichts mehr vorhanden ist:

29

Ob.
Klar.

Fg.
Hr.

VV.

Va.
B.

33

35

Ob. I
p (II pausiert)

Fg. I
p (II pausiert)

p

unis.
f *f*

Va. = V. II
f *f* *f* *f*

39

Fl. *p* *cresc.*

Ob. Klar. *cresc.*

Fg. Hr. *cresc.*

VV. *cresc.* *cresc.*

Va. B. *cresc.* *cresc.*

f *f* *f* *f* *cresc.*

Die Sechzehntelwendung der ersten Violine in T. 29 (mit Auftakt) entspricht dem Beginn der vorausgehenden drei Viertakter. Sie setzt jedoch hier

dreimal an. Dabei bildet sie die ersten beiden Male ganztaktige Glieder in der Folge sechs Sechzehntel + ein Achtel. Der Zielklang (*c/B*) trifft wie in den drei vorausgehenden, periodischen Vierern jeweils auf die zweite Takthälfte. Das dritte Mal ist die Wendung nur halbtaktig, es folgen darauf unmittelbar drei weitere halbtaktige Glieder, die zur Beseitigung der periodischen Taktordnung und Taktorientierung beitragen, indem sie den Zielklang auf die erste Takthälfte (T. 33) treffen lassen. Dieser *B*-Klang wird zehn Takte lang (4+4+2) auskomponiert. Zunächst bringen zwei gleichgebaute Zweitakter eine in sich kreisende Sechzehntelbewegung der ersten Violinen über einem in Achteln auf *b* pochenden Baß. Darauf zeigt der nächste Vierer ein chromatisches Aufsteigen der Streicher im Unisono über festgehaltenem *B*. Beachtenswert sind die gleichsam um einen Takt nach vorne gezogenen Liegetöne in den Bläsern, die das *B* im Einklang oder in Oktaven verdoppeln. Im Zweitakter T. 41/42 wird das *B* zum Dominantklang von *Es*-Dur aufgefüllt und es wird somit die Wiederkehr des *Es*-Dur-Contretanzes ab T. 43 vorbereitet.

An diese Wiederholung des Contretanzes schließt sich ein Abschnitt an, der eine neue Situation zeigt; zum einen wechselt die Tonart schroff (*G*-Dur auf *Es*-Dur), zum anderen tritt hier das erste Mal ein Pianissimo (vorher nur *p* und *ff*) auf.⁹⁴ Mit diesem „musikalischen Kulissenwechsel“ dürfte aber keine wesentliche Änderung im Tanzgeschehen verbunden gewesen sein. Der *G*-Dur-Teil ist nämlich ebenfalls ein Contretanz, er findet sich sogar zusammen mit dem *Es*-Dur-Contretanz im gleichen Zyklus (Nr. 11). Gegenüber der Verwendung im Ballett-Finale zeigt die Einzeltanzfassung manchen bezeichnenden Unterschied⁹⁵:

Fl.
Fg.

Hr. (G)

VV.

Vc., B.

The image shows a musical score for five staves. The top staff has a circled '5' and a 'cresc.' marking. The second staff has a 'cresc.' marking. The third staff has two 'cresc.' markings. The fourth staff has a 'cresc.' marking. The bottom staff has a 'cresc.' marking. The score is divided into four measures. The first measure has a 'cresc.' marking. The second measure has a 'f' marking. The third measure has a 'p' marking. The fourth measure has a 'p' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Durch die Bläser wird hier die zweitaktige Anlage besonders sinnfällig. Die Hörner wiederholen stereotyp ihr:

The image shows a short musical notation snippet consisting of a single measure. It features a quarter note followed by two eighth notes, all with an accent mark (^) above them. The notation is enclosed in a box with a vertical line on the left and a vertical line on the right.

wodurch der jeweils zweite Takt besonders herausgestellt wird. Eine Akzentuierung des zweiten und vierten Taktes besorgen auch Flöte und Fagott mit ihrem in Sechzehnteln nachfedernden Sforzato, das aber auch als Anstoß für das synkopierte, gleichsam in die Höhe geschleuderte Sforzato der Tanzmelodie in der ersten Violine gelten kann.

Im *Prometheus*-Finale erscheint das Instrumentierungsbild trotz der vielfältigeren Besetzung und der damit vermehrten Möglichkeiten seltsamerweise vereinfacht⁹⁶:

⁹⁴ Vgl. das Beispiel S. 157. GA 2/11, S. 147—149; NGA II/2, S. 170—172.

⁹⁵ GA Serie 2, Nr. 17a, S. 10.

⁹⁶ Fg. verdoppelt Ob., V. II die erste Violine in der Unteroktave. Hr. in klingende Notierung umgeschrieben.

Herausstellen des jeweils zweiten Taktes besonders unterstreichen oder aber als Anstoß für die Synkopen in der Melodie dienen soll, eindeutig festgelegt. Sie verdeutlicht die Zweitaktgliederung.

Es fällt auf, daß die durchklingenden Töne von Oboe und Fagott nur von jeweils einem einzelnen Instrument zu blasen sind, obwohl in der Ballett-Partitur die Holzbläser mehrfach zur Verfügung stehen. Das d'' kommt aus der ersten Oboe, das d' aus dem ersten Fagott. So kann der Hörer jeden Ton dieses Oktavrahmens $d''-d'$ genau lokalisieren, er kann für jeden dieser Töne die Richtung feststellen, aus welcher er zu ihm kommt. Dies schafft Raumvorstellung. Von zwei Fixpunkten aus kann gehörmäßig etwas Drittes verfolgt werden, nämlich die Tanzmelodie in den Violinen. Bezeichnenderweise sind die Anfangstöne ihrer einzelnen Glieder (erster, dritter, fünfter Takt) mit der Tonhöhe dieser Fixpunkte identisch. Die erste Violine nimmt jeweils von der Achse d'' in der ersten Oboe, die zweite Violine von der Achse d' im ersten Fagott ihren Ausgang. Wie gewollt diese Beziehung ist, sieht man daran, daß für den fünften Takt die Tanzmelodie gegenüber der Einzeltanzfassung im ersten Achtel eigens von g'' nach d'' geändert ist.

Die Vorstellung von zwei festen Punkten, welche die Aufmerksamkeit auf etwas gleichsam hinter ihnen Liegendes richten, ergibt sich auch aus den Lautstärkegraden. Das den „Vordergrund“, die Bläserachse bestimmende Piano ist derjenige dynamische Bereich, in dem schon der *Es*-Dur-Contretanz zu Beginn des Finale erklingt. Das Pianissimo des *G*-Dur-Tanzes dagegen ist neu, so daß dieser, von den Streichern vorgetragen, ziemlich entfernt wirkt.

Diese räumliche Tiefe wird in den nächsten vier Takten (71—74; diese Takte entsprechen T. 5—8 der Einzeltanzfassung) anscheinend wieder aufgehoben; denn die Töne der neuen Achse $g-g'-g''$ (Hörner, Fagott I, Oboe I) treten hier nicht als ruhig liegende Töne in Erscheinung, als gehörmäßige Fixpunkte wie bei der vorausgehenden $d'-d''$ -Achse, sondern als pochende Achtel, die sich aktiv (man beachte das *crescendo*) Gehör verschaffen. Streicher und Bläser gehen an dieser Stelle rhythmisch konform. Die sekundweise durchschrittene große Sexte, die vorher als Baßwendung diente, taucht jetzt in der Oberstimme auf. Die crescendierend aufsteigenden Staccato-Achtel führen aber hier zu einem Sforzato auf Schlag 2, auf dem dritten Achtel des Taktes. Dadurch werden die vorausgehenden synkopierenden Sforzati auf dem zweiten Achtel von Schlag 1, die Zieltöne a'' bzw. b'' der zweitaktigen melodischen Wendungen, sozusagen umgeworfen, so daß der den ganzen Achttakter abschließende Tonikaton in T. 74 auf Schlag 1

fallen kann. Nach diesem dritten Sforzato in T. 72, das einen anderen Taktteil als die beiden vorausgehenden Sforzati in T. 68 und 70 betont, erwartet man sogar eine derartige Schlußwendung. Betrachtet man die Takte 72/73 als Großtakt, so wird einem verständlich, warum sich die Tanzmelodie trotz des umwerfenden dritten Sforzato so zusammenhängend, so überaus eingängig gibt. Der „Großtakt“ bringt den gleichen Rhythmus wie die vorausgehenden Sforzato-Takte in Verdoppelung:

An dieser entscheidenden Stelle in T. 71/72 greifen die Bläser also mit ein, sie vollziehen neben ihrer Achsenfunktion das Crescendo des Streichersatzes im gleichen Rhythmus der gestoßenen Achtel mit. Durch dieses rhythmische Mitgehen der Bläser, vor allem der Hörner (T. 71/72), ist aber die musikalische Raumeinteilung in Vorder- und Hintergrund, wie sie in den ersten vier Takten zu beobachten ist, wieder verschwunden. So scheint es ganz folgerichtig, daß unmittelbar darauf in T. 73/74 erste Oboe und erstes Fagott ihre Achsenfunktion aufgeben und mit den Violinen den Achttakter im Unisono zu Ende führen.

Noch dreimal wiederholt sich anschließend die beschriebene Art der Instrumentierung, die den dreistimmigen Streichersatz in einen von Blasinstrumenten markierten „Raum“ stellt, zunächst vier Takte lang Raumvorstellung schafft, dann aber in der zweiten Viertaktgruppe wieder zentriert, die Aufmerksamkeit gleichsam wieder auf eine einzige Stelle lenkt. Wie schon hervorgehoben, ist dieses Zentrieren in erster Linie dem Einsatz der Hörner zuzuschreiben. Sie bringen auch in den nächsten drei Achttaktern die gleiche rhythmisierte Achse stets an der gleichen Stelle und spielen jeweils nur an dieser Stelle, während sie sonst pausieren.

Betrachten wir zunächst die Takte 75—82⁹⁷:

Musical score for measures 75-82. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features four staves: Fl. I / Ob. I, Fg. I, VV. / Va., and Vc., B. Measure 75 is circled. The Flute and Oboe parts play a melodic line with accents and slurs. The Bassoon part has a similar melodic line. The Violins and Violas play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Basses play a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *mf* and *f*.

Musical score for measures 79-82. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features four staves: Fl. I / Ob. I, Fg. I, VV. / Va., and Vc., B. Measures 79-82 are shown. The Flute and Oboe parts play a melodic line with accents and slurs. The Bassoon part has a similar melodic line. The Violins and Violas play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Basses play a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *p*. The word "usw." is written above the first three staves.

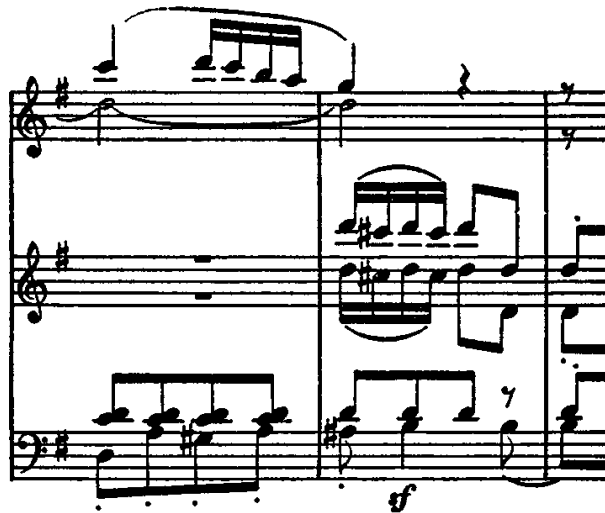
⁹⁷ Die zweite Violine verdoppelt die erste in der Unteroktave. Die zweite Hälfte des Achters entspricht mit Ausnahme des Basses in allen Parten genau den Takten 71—74 (die hinzugenommene erste Flöte verdoppelt lediglich die erste Violine). Im Baß wird gegenüber dem ersten Achtakter die Richtung in den letzten beiden Takten umgekehrt (wozu bereits in den beiden vorangehenden Takten nach unten ausgeholt wird). Dadurch werden erster und zweiter Teil des Contretanzes (eröffnender und abschließender Teil) in sinnvoller Weise differenziert (letzter Baß-

Eine Bläserachse ist hier nur mehr quasi ideell vorhanden, sie bekundet sich nur innerhalb der im großen Raum einer Doppeloktave echoartig nachschlagenden Wendung in den Holzbläsern. Mit diesem tatsächlichen Verschwinden der Achse hängt zusammen, daß nun im fünften Takt das *g* in der Melodie wiederhergestellt wird, das hier sogar den Auftakt *d* (so in der Einzeltanzfassung in T. 13) mit nach oben zieht. Die Sforzati in den Bläserwendungen auf dem vierten Achtel des Taktes helfen, die Sforzato-Stelle in der Tanzmelodie der Violinen wieder auf ein geradzahliges Achtel zu verschieben. Außerdem wird dadurch das Sforzato des folgenden „Großtaktes“ nun von beiden Seiten her eingekreist (zweites und viertes Achtel des Taktes gegenüber drittem Achtel) und dadurch noch deutlicher hervorgehoben. Ganz offensichtlich zeigt sich diese Absicht des Einkreisens im vierten Takt, in dem der Baß das Sforzato des „Großtakts“ auf der Zwei des Taktes vorausnimmt, wodurch sich aus verschiedenen Richtungen der Partitur hintereinander drei Sforzati auf drei unmittelbar aufeinanderfolgenden Achteln ergeben.

Die Takte 83—98 stellen eine Wiederholung des G-Dur-Contretanzes dar, wobei jedoch die Melodie in den Baß wandert^{97a}:

schritt einmal als Quarte von unten nach oben, das andere Mal als Quinte von oben nach unten). In der Einzeltanzfassung sind beide Teile auch im Baß gleich gestaltet.

^{97a} Ob. verdoppeln Fl. in der Unter-, Fg. die Fl. in der doppelten Unteroktave; der erste Auftakt findet sich nur im Part der ersten Flöte und des ersten Fagotts.



Takte 87—90
entsprechen den
Takten 71—74

Hier liegen gleichzeitig verschiedene Klangebenen, verschiedene Dimensionen, verschiedene musikalische Szenen vor. Was sofort auffällt, ist, daß nun die 4-16tel-Figur wieder wie in der Einzeltanzfassung auf die Eins des Taktes trifft. Sie gibt ihre Bindung zur Bläserachse und damit ihre Funktion im Zusammenhang mit der Zweitaktgliederung auf und wird zum „Sprungbrett“ für die Synkopen im zweiten und vierten Takt der Tanzmelodie. Durch dieses Verschieben der Sechzehntelfigur von ihrem ursprünglichen Platz innerhalb des Ballett-Finale auf die Eins des Taktes, noch dazu in den beiden Partien, die bis dahin die Tanzmelodie vortrugen, wird, nun wieder auf eine andere Weise, das Zurückschieben des Sforzato nach der Verlagerung im „Großtakt“ an den ursprünglichen Platz als Partitur handgreiflich vor Augen geführt.

An dem aus den liegenden Tönen $d-d'-d''$ gebildeten Doppeloktavrahen in den Holzbläsern läuft eine melodische Wendung entlang, die auffallende Ähnlichkeit mit dem *Es*-Dur-Contretanz hat⁹⁸:

⁹⁸ H. Riemann sieht einen „kontrapunktischen“ Zusammenhang zwischen dem *Es*-Dur- und dem *G*-Dur-Contre:



(Beethovens Prometheus-Musik ein Variationenwerk, *Die Musik*, Bd. 35, 1909/10 = Jahrgang 9 / dritter Quartalsband, S. 120 f.). Ob es sich wirklich um eine primär kontrapunktische Planung handelt oder ob sich das Aufeinanderlegen beider Melodiewendungen erst beim Ausschreiben der Partitur angeboten hat — etwa wegen



In der Wiederholung des zweiten Achttakters ab T. 91 stecken die Holzbläser mit einer doppelt oktavierten melodischen Wendung einen Klangraum ab, auf dessen „Boden“ sich der Streichersatz „abspielt“. Die Tanzmelodie liegt auch hier im Baß:

Die Takte 95—98 entsprechen den Takten 79—82.

Auch die nächsten sieben Takte (99—105), die man als bloße Überleitung, als Rückmodulation einstufen könnte, haben eine solche Anlage:

des Klangschemas $I-V-V-I$, das der ersten Viertaktgruppe vieler Contretänze zugrundeliegt —, mag dahingestellt sein. Riemann fand hier jedenfalls ein dankbares Beispiel für die von ihm gesuchten „inneren Zusammenhänge“ (vgl. ihn S. 125).

99

I (II pausiert) *cresc.*

Ob. Klar.

pp *cresc.* *p* *cresc.*

I (II pausiert) *cresc.*

Fg. Hr.

pp *cresc.* *p* *cresc.*

Pk.

VV.

pp *cresc.* *p* *cresc.*

Va. Vc., B.

pp *cresc.* *p* *cresc.*

cresc.

106

a2 *p*

p

p

p

p

p

p

p

p

Zunächst bringen erste Oboe und erstes Fagott lange Töne, die von den Streichern in Achtern gemessen werden. Im fünften Takt setzen wie bisher die Hörner ein (in der Oberoktave von den Klarinetten verdoppelt) und führen zielstrebig (man beachte das freie Einsetzen des *as'* als der Septime des Dominantklanges von *Es-Dur*) in den nächsten Abschnitt, in die nächste Tanzszene. Mit T. 106 sind wir wieder auf der Spielebene des *Es-Dur-Contretanzes*, was durch das Grundständige des Paukeneinsatzes (fehlt zu Beginn des Finale beim ersten Durchlauf des *Es-Dur-Contretanzes*!) noch besonders unterstrichen wird.

Der nächste der zwischen die einzelnen Wiederholungen des *Es-Dur-Contretanzes* hineinkomponierten Teile (T. 130—155) zeigt in der Anlage Ähnlichkeiten mit den vorigen Zwischensätzen⁹⁹:

(130)

The musical score is arranged in a system of seven staves. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. Ob.:** Flute and Oboe. The part consists of long, sustained notes.
- Trp., Klar. Hr.:** Trumpet, Clarinet, and Horn. The Horn part is specifically noted as "Hr. verdoppeln in der Unteroktave" (Horn doubling in the lower octave). The music features a series of chords and melodic lines, with dynamic markings of *f* and *sf*.
- Pk.:** Percussion. The part is marked *f* and consists of rhythmic patterns.
- VV.:** Violin. The part is marked "unis." (unison) and *ff*. It features a melodic line with some ornamentation.
- Va. Vc., B.:** Viola, Violoncello, and Double Bass. The Viola part is noted as "Va. verdoppelt in der Oberoktave" (Viola doubling in the upper octave). The part consists of sustained chords and rhythmic patterns.

⁹⁹ GA 2/11, S. 151 f.; NGA II/2, S. 174 f.

(134)

Fl., Ob.
(a2) unis.

f

(138)

Fl.
Ob.
a2

Klar.

Trp.
Hr.
a2

VV.
unis.

Va.
Vc., B.
Vc. (Va.), Fg. I

Fg. = Vc.

B., Fg. II

(142)

a2

f a2 unis.

f a2

f Hr. verdoppeln in der Unteroktav
Pk. = Hr. II

f V. II = V. I in der Unteroktav

f Fg. = Vc.

(150)

T. 146-149
entspricht
T. 138-141

f Vc.(Va.), Fg. I

p Va.
p Vc., B.

f B., Fg. II Fg. pausieren

p

The image shows a musical score for six staves. The top three staves are mostly empty, with some notes in the first measure. The fourth staff has a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes, and then a half note. A 'cresc.' marking is placed below the staff. The bottom two staves are mostly empty, with some notes in the first measure.

Im Achttakter T. 130—137 stellt die erste Hälfte eine viertaktige Aufzugsmusik mit Pauken und Trompeten (nebst Klarinetten und Hörnern) dar, wobei die Streicher den Marschrhythmus der Pauken akkordlich markieren. In der zweiten Hälfte bringen die Streicher (einschließlich der Flöten und Oboen) eine introduktionsartige Wendung im Unisono, die ankündigenden Charakter an sich hat. Man vergleiche hierzu die Beschreibung der Takte 17—28 (S. 150 ff.); dort liegen ebenfalls zwei in derselben Weise entgegengesetzte Elemente auf zwei verschiedenen instrumentalen Ebenen vor.

Im folgenden Achttakter T. 138—145 fällt das plötzliche Stagnieren auf den Tönen *g* bzw. *b* auf. In T. 138 wird *g* in der dreifachen Oktave (*g—g'—g''—g'''*) hingestellt und in T. 140/141 im *c*-Moll-Klang befestigt. Trompeten und Hörner zentrieren das *g* in einer Achse. In T. 142 vollzieht sich das Gleiche für den Ton *b* (dreifache Oktave *B—b—b'—b''*), der analog in *Es*-Dur mit einer kadenzartigen Wendung verankert wird. Hier beteiligen sich an der Achse zur Zentrierung des *b* auch die Pauken. Jedes dieser zwei viertaktigen Glieder stellt also einen Ton des *Es*-Dur-Dreiklangs, die Terz *g* bzw. die Quinte *b*, besonders heraus. Die beiden Viertaktglieder bilden zwei verschiedene Ebenen auch in dynamischer Hinsicht. Der vom *g* geprägte Vierer steht im *Forte* und wird ohne Pauken ausgeführt; der vom *b* geprägte Viertakter erklingt *fortissimo*, wobei die grundständigen, fundamentbildenden Pauken diese Taktgruppe dem Zuhörer gleichsam aufdrän-

gen, sie ganz in seine Nähe bringen. Die davorstehenden vier Takte scheinen dagegen durch ihre geringere Lautstärke und das Fehlen der Pauken einer entfernteren Aktionsebene anzugehören. Der Vorgang T. 138—145 wiederholt sich unmittelbar darauf. Das zweite Mal, für den Ton *b*, wird allerdings im vollen Orchester nur mehr der Kopf gebracht, die mehrfache Oktave im Raum *B—b*". Daraus bildet sich jetzt ein sechstaktiges Überleitungsglied, in dem nur noch die ersten Violinen spielen, lediglich zu Beginn des dritten Taktes kurz durch die übrigen Streicher gestützt. Der Part der Violinen umschreibt den *B*-Klang ab dem dritten Takt als Dominantseptklang von *Es*-Dur und führt so eine erneute Wiederholung des *Es*-Dur-Contretanzes ein.

Wir haben gesagt, daß in den Takten 138 ff. Terz und Quinte des *Es*-Dur-Dreiklangs besonders herausgestellt werden. Wahrscheinlich ist auch schon das schroff angesetzte *G*-Dur des *G*-Dur-Contretanzes ab T. 67 eher als 39 Takte lang auskomponierte III. Stufe von *Es*-Dur zu verstehen und nicht so sehr als plötzlicher Wechsel der „Tonart“, wie ihn etwa eine suiten- oder potpourriartige Anordnung von Tanzstücken mit sich brächte. Jedenfalls ist jener *G*-Dur-Contre in den rondoartigen Gesamtaufbau des *Allegretto*-Teils in auffallend geplanter Weise mit hineinkomponiert, wie die Taktzahlen und auch die dynamischen Vorschriften zeigen:

Takte		dynamische Bezeichnung	Anzahl der Takte (unter Berücksichtigung der Wiederholungszeichen)
1— 16	<i>Es</i> -Dur-Contre	<i>p</i>	32
17— 42	Zwischensatz	<i>ff</i>	26
43— 66	<i>Es</i> -Dur-Contre	<i>p</i>	32
67— 82	<i>G</i> -Dur-Contre	<i>pp</i>	32
83—105	<i>G</i> -Dur-Contre (Melodie im Baß)		16+7
106—129	<i>Es</i> -Dur-Contre	<i>p</i>	32
130—155	Zwischensatz	<i>f</i> bzw. <i>ff</i>	26
156—191	<i>Es</i> -Dur-Contre	<i>p</i>	32+4

Ab T. 192 beginnt ein völlig anderer Teil (*Allegro molto*; ♩ -Takt).¹⁰⁰ Keiner der beiden Contretänze taucht mehr auf. Doch wirkt die viertaktige Bauweise dieser Tänze noch deutlich nach. So ist gleich zu Beginn des Abschnitts das fugatoartig durchgeführte Thema viertaktig, es setzt fünfmal ein. Auch im folgenden herrscht eine Gliederung in geradzahligen Taktgruppen vor. Während jedoch der *Allegretto*-Teil (T. 1—191) durchwegs liedhaft-periodisch gegliedert ist und nur vereinzelt vor dem Wiedereinsetzen des *Es*-Dur-Contretanzes dominantisch geöffnete Verbindungsstücke aufweist (auch der *Allegro molto*-Teil wird so angepeilt), setzen sich das *Allegro molto* (T. 192—272) und das darauffolgende *Presto* (T. 273—315) aus Gliedern zusammen, die sich fast alle dominantisch öffnen. Die einzige periodisch gegliederte Stelle in T. 220 ff. erinnert bezeichnenderweise melodisch an den *Es*-Dur-Contretanz:

V. I

220

p

224

cresc. *p*

Die Takte 228—235 bringen dieselbe Melodie, allerdings in Achteln umspielt.¹⁰¹ Durch dieses fortgesetzte Aneinanderreihen dominantisch geöffneter Glieder wird das Strettahafte der raschen Abschnitte am Schluß des Ballettfinale unterstrichen.

Nach der Betrachtung der beiden Contretänze in ihrer Einzeltanzfassung und ihrer Verwendung innerhalb des Balletts läßt sich also folgendes feststellen. Das kompositorische Rückgrat beider Tänze, bestehend aus Oberstimmenmelodie (erste Violine), Baß und klanglich ausfüllender, doch gleich-

¹⁰⁰ GA 2/11, S. 155 ff.; NGA II/2, S. 178 ff.

¹⁰¹ Diesen Anklang an das „Es-Dur-Thema“ erwähnt auch Riemann (S. 125). Seine Absicht ist es aber in erster Linie, für die *Prometheus*-Musik die „Erkenntnis“ zu vermitteln, daß sie „doch nicht ein bloßes willkürliches Mosaik, sondern auf Grund eines ganz eigenartigen Planes durchgeführt ist und inneren Zusammenhangs auch der Musik nicht entbehrt“. Er betrachtet es als großen Gewinn, „wenn die Auffassung der ‚Prometheus‘-Musik als eine Art Variationenwerk uns das bisher unaufgeklärte Rätsel ihrer Faktur einigermaßen löst“ (so S. 23). Die von Riemann angeführten Beispiele für den „inneren Zusammenhang“ der *Prometheus*-Musik überzeugen allerdings in der Regel kaum, so daß man auch seiner Lösung des „Rätsels“ nicht zuzustimmen vermag.

zeitig rhythmisch messender Mittelstimme, bleibt unverändert, ganz gleich, ob die Stücke auf einem öffentlichen Ball oder in einer Ballettaufführung erklingen. Ein Unterschied besteht lediglich im Verhalten der diesen dreistimmigen Satz umgebenden Blasinstrumente, was aber mit der selbstverständlich reicheren Besetzung eines Theaterorchesters primär nichts zu tun hat. Denn die Instrumentierung des G-Dur-Contretanzes erscheint im *Prometheus*-Finale sogar sparsamer als in der Fassung für die Tanzmusik, bei der die Bläser metrische Wendungen stereotyp hintereinanderpflastern, Akzente auf bestimmte Takte setzen, so daß sich eine den Tanzschritten wahrscheinlich angemessene sehr kompakte Zwei- und Viertaktgruppierung ergibt. In der Ballettfassung fällt dies alles weitgehend weg. Dafür werden durch liegende Töne feste Punkte geschaffen, Achsen gezogen, durch die ein musikalischer Vorder- und Hintergrund entsteht, durch die der Tanz in einen musikalisch fixierten Raum gestellt wird.

Das Satzbild des *Es*-Dur-Contretanzes erfährt bei seinem viermaligen Auftreten innerhalb des Ballettfinale trotz des größeren Theaterinstrumentariums keine besonders auffallenden Veränderungen, bis auf einige in die Partitur zusätzlich eingesetzte, bei Wiederholungen oft wechselnde Bausteine wie z. B.:

(47)

Klar. *cresc.*

Hr. *cresc.*

V. I. *cresc.* *p*

(118)

Klar. Fg. I *cresc.* Klar. I *f* *p*

Hr. *cresc.*

V. I. *cresc.* *p*

Wie genau Beethoven diese kleingliedrigen Bauelemente geplant hat, zeigt ein Blick in das für die Skizzen zum *Prometheus* einschlägige Skizzenbuch, in dem sich am Ende einer sonst leeren Zeile folgender kleine Entwurf findet¹⁰²:



In T. 164—167 ist auch der *Es*-Dur-Tanzsatz, ähnlich wie der *G*-Dur-Contretanz, mit durchklingenden Tönen versehen¹⁰³:

(164)

Klar. I
Fl. I, Fg. I

Trp.

Hr.
Pk.

VV.

Va.
B.

¹⁰² Ein Notierungsbuch von Beethoven, hrsg. von K. L. Mikulicz, Leipzig 1927, S. 120, Zeile 2.

¹⁰³ Die erste Klar. wird von der ersten Fl. in der Ober-, vom ersten Fg. in der Untertoktave verdoppelt; in T. 165, viertes Achtel, und T. 166, erstes Achtel, pausieren Fl. und Fg.

Der Streichersatz erscheint in seiner bekannten Gestalt, während erste Flöte, erste Klarinette und erstes Fagott die Oberstimmenmelodie in Sechzehntelbewegung, auf drei Oktaven verteilt, umspielen. Das Ganze hört sich an wie Variation bei gleichzeitig erklingender Grundgestalt der variierten Melodie. Damit ist aber die Eigenart dieser Partituranlage nicht voll erfaßt. Viel eher trifft den Sachverhalt die Beschreibung der Partitur an dieser Stelle als ein loses Aufeinanderlegen zweier musikalischen Ebenen, da doch die Sechzehntelpassage mit ihrer unteren Oktavierung fast denselben Tonraum wie der Streichersatz durchmißt. Durchtönt werden diese beiden Ebenen von einer b — b' -Achse in den Trompeten, die von den Hörnern in der Unteroktave in Achteln gemessen wird. Wir haben also auch hier eine ziemlich durchsichtige Bauweise vor uns, die von räumlichen Vorstellungen auszugehen scheint.

Zur Verdeutlichung mag ein Vergleich mit einer Stelle aus dem Finale der *Eroica* dienen¹⁰⁴:

(84)

Fl. f

Ob. f

Klar. (B) f

Fg. f

Hr.(Es) f

V.I. f

Annotations on the right:

- b'' -Achse
- oktavierend
- doppelt oktavierend
- b' -Achse
- b -Achse
- b -Achse
- B-Achse

¹⁰⁴ GA Serie 1, Nr. 3, S. 71—96. Transponierende Instrumente sind hier und im folgenden in klingende Notierung umgeschrieben. In obigem Beispiel sind Trp./Pk und übrige Str. weggelassen.

Sie hat mit der eben betrachteten Stelle aus dem *Prometheus*-Finale die in Achteln nachschlagende Achse auf $B-b$ in den Hörnern gemeinsam und weist eine weitgehend gleiche instrumentale Besetzung auf (hinzu kommen hier die beiden Oboen und ein drittes Horn, außerdem spielen von den anderen Holzbläsern jeweils beide Instrumente). Was am Satzbild des vorliegenden Beispiels sofort auffällt, ist das Kompakte, dicht Geschichtete (im Gegensatz zur Durchsichtigkeit der lose aufeinandergelegten beiden Spiel-ebenen im Finale der Ballettmusik T. 164—167). Die Partitur ist von einer vierfachen b -Achse (auf B, b, b' und b'') durchzogen, an der die Klangbestandteile einzeln aufgehängt sind. Oktavverdopplungen gliedern den harmonisch so dichten Satz, verklammern ihn aber auch gleichzeitig.

Man könnte einwenden, die Stelle aus dem *Prometheus*-Finale sei eben doch eher als variierende Wiederholung des Tanzes konzipiert, wogegen im vorliegenden Beispiel sämtliche Bläser lediglich die nachschlagenden Achtel übernehmen, wie sie sich bereits in den ersten vier Takten der Einzeltanzfassung und zu Beginn des Ballettfinale finden; somit seien diese beiden Viertakter letztlich doch nicht vergleichbar, die Verwendung eines weitgehend gleichen Instrumentariums biete an sich noch keine Grundlage für einen Vergleich. Es mag deshalb lehrreich sein, sich an die ersten vier Takte des Ballettfinale zu erinnern (man vergleiche S. 143 f.), in denen die Bläser, allerdings ohne Flöten und Trompeten, dieselbe satztechnische Funktion der nachschlagenden drei Achtel haben wie im vorliegenden Beispiel. Um sich den Bau der dort „aufgetürmten Klangsäulen“ vergegenwärtigen zu können, ist es aufschlußreich, die Bläserparte der Einzeltanzfassung danebenzustellen:

Einzeltanzfassung, T. 1—4

The musical score shows three staves for measures 1 through 4. The top staff is for Clarinet (Klar.), the middle for Horn (Hr.), and the bottom for Violoncello/Viola (Vv.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The Klarinetten and Hörner parts play eighth-note chords, with a piano (*p*) dynamic. The Vv. part has a melodic line marked *dolce* and piano (*p*), with eighth-note chords underneath.

Prometheus-Finale

The musical score consists of five staves. The top staff is for Oboe (Ob.), the second for Clarinet (Klar.), the third for Bassoon (Fg.), the fourth for Horn (Hr.), and the fifth for Violin (V.V.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 7/8. The Oboe and Clarinet parts are marked 'a2' and 'p' respectively. The Bassoon and Horn parts are also marked 'p'. The Violin part is marked 'p' and features a melodic line with long slurs. The score is divided into four measures, each containing a complex rhythmic pattern of eighth notes.

Die bereits in der Einzeltanzfassung vorliegenden Bläserparte werden in die Ballettmusik übernommen; sie sind klanglich in sich geschlossen, zweitaktig symmetrisch wie die „Doppelgriffe“ in der zweiten Violine. Während die Hörner in beiden Fassungen genau die gleichen Parte aufweisen, entspricht den Parten des Klarinettenpaares aus dem Contretanz in der Ballettmusik das um eine Oktave tiefer gelegene Fagottpaar. Durch dieses Ineinanderlegen der beiden aus der Einzeltanzfassung übernommenen paarigen Parte wird der klangauffüllende Charakter der beiden in den Bläsern hinzukommenden Notenzeilen für Oboen und Klarinetten besonders deutlich. Die Aufwärtsbewegung von erster Oboe und erste Klarinette erfolgt dabei wohl in Anlehnung an den Melodieverlauf in den ersten Violinen (man vergleiche S. 150). Im Beispiel aus dem *Prometheus-Finale* fungieren die Bläser also vor allem als klangliche Überhöhung der Mittelstimme in der zweiten Violine, wobei die Spitzen dieser Klangsäulen dem Verlauf der Melodie in der ersten Violine angepaßt sind. Im Finale der *Eroica* dagegen enthalten die Klangsäulen durch die vier *b*-Achsen und die ineinander verschränkten Oktavverdoppelungen gleichsam horizontale Verstreungen. Trotz klangauffüllender Tendenz ist dieses dichte, kompakte Satzbild gegliedert, streng parzelliert.

Auch an der unterschiedlichen Verwendung der durchklingenden Töne läßt sich die Eigenart der Beethovenschen Ballettpartitur gegenüber der sinfonischen Schreibweise erfassen. Im *Prometheus*-Finale haben die liegenden Töne viel Eigenständiges; sie bilden zusätzliche Fixpunkte innerhalb des transparenten Partiturbildes und schaffen Raumvorstellung. In der *Eroica* sind sie grundlegende Bauteile für die Planung und Anlage des ganzen Partitursatzes. Dies zeigt sich schon beim ersten Auftreten der Contretanzmelodie ab T. 76. Der Baß (Violoncello, Kontrabaß, zweites Fagott, erstes und zweites Horn) erweist sich im gehörten Zusammenhang als dritter Einsatz des oktaviert in T. 12—44 vorausgeschickten und dann in T. 45—75 fugatoartig bearbeiteten Baßthemas, so daß die Contretanzmelodie in den Oboen die Aufmerksamkeit zunächst nicht primär auf sich zieht:

Diese vier Takte sind ein geschlossenes klangliches Gebilde mit scharfen Außenkonturen. Mit dem durchklingenden b'' der ersten Flöte und den fundamentalen Baßschritten ist ein Tonraum abgegrenzt und eine bestimmte Klangfolge bedingt:

| E_s | $B^{(7)}$ | $B^{(7)}$ | E_s |

Während die viertönige thematische Wendung in Halbenoten, wie sie jetzt in Horn I und II und im zweiten Fagott auftritt, bei ihren ersten beiden Einsätzen (T. 44 auf *es'*, T. 60 auf *es''*) von imitationsartig gruppierten Motiven umgeben war, legt ihr dritter Einsatz in T. 76 vom *es* aus schon wegen seiner Baßlage einen vorwiegend klanglich konzipierten Überbau nahe. Durch den vorangestellten Achtelauftakt wird diese nach oben (*b''-Achse*) und unten (Baßthema) scharf abgegrenzte klangliche Masse gleichsam in Schaukelbewegung versetzt. Von einer regelhaften „Stimmführung“ ist nichts zu sehen. Die Septime *as'* in der ersten Klarinette schwingt zum *d'* aus und wieder zurück (T. 77 f.), worauf sie sich aber nicht zum *g'* hin „auflöst“, sondern das *b'* innerhalb des darauffolgenden *Es*-Klangs aufsucht. Entscheidend ist eine taktweise schaukelnde Gegenbewegung zwischen erster Oboe sowie erster Klarinette und erstem Fagott, eine schubweise Bewegung der Klangmasse innerhalb des zwischen Baß und liegendem Flötenton abgesteckten Satzraumes. An dieser Stelle kann man der Partitur kaum entnehmen, daß die Melodie der ersten Oboe etwas Vorgefertigtes, fertig Übernommenes ist; denn sie hebt sich kaum von den metrisch gleichförmigen, durchaus melodischen Sprüngen in der ersten Klarinette und im ersten Fagott ab. In der Einzeltanzfassung und in der Partitur des Ballettfinale dagegen steht diese Melodie gleich von Anfang an als herrschende Partiturzeile da, nach der sich die anderen Teile zu richten haben. In der *Eroica* erscheint sie von der an dieser Stelle als Baß verwendeten thematischen Wendung *es—b—B—es* abhängig, erscheint als eine Möglichkeit eines partiturhaft parzellierten Überbaus.

Die *Eroica*-Partitur hilft also, die offensichtlich gewollte und geplante Durchsichtigkeit der *Prometheus*-Partitur in ihrer Eigenart zu erkennen und, so wie sie ist, hinzunehmen. Man kann sich zwar, wie etwa Riemann im zitierten Aufsatz, auf die Suche nach einem „inneren Zusammenhang“ machen, um die Ballettmusik auf die kompositorische Ebene des *Eroica*-Finale und der *Es*-Dur-Variationen op. 35 zu heben und sie dann als „das dritte Variationenwerk über dasselbe Thema“ zu bezeichnen¹⁰⁵; doch entgehen einem dabei weitaus charakteristischere Eigenheiten dieser Ballettpartitur.

Aufgefallen wird bei den zuletzt angestellten Vergleichen sein, wie wenig sich Gesellschaftstanz und Ballett-Tanz, wenigstens was die musikalische Satzweise betrifft, unterscheiden. Das Partiturbild des *Es*-Dur-Contretanzes in der Einzeltanzfassung sieht aus wie die entsprechenden Seiten der Ballettpartitur, freilich um einige Teile „verkürzt“. Eine derartige Verkürzung hat aber primär nichts mit dem kleineren Instrumentarium einer Tanzmusik-

¹⁰⁵ A. W. Thayer/H. Deiters, Ludwig van Beethovens Leben, Bd. 2, 2. Auflage, hrsg. von H. Riemann, Leipzig 1910, S. 423.

besetzung zu tun, wie uns der Vergleich der Einzeltanzfassung des G-Dur-Contretanzes mit seiner Verwendung im Ballettfinale gezeigt hat; bei ihm stehen in der Einzeltanzfassung anstelle der räumlichen Transparenz der Ballettpartitur handfeste, grundständige Zweitaktmarkierungen.¹⁰⁶ Die grundlegenden Bauelemente des musikalischen Satzes aber sind in der Ballettaufführung die gleichen wie bei einer Tanzveranstaltung, beispielsweise in den Wiener Redoutensälen. Im *Prometheus*-Finale ist der *Es*-Dur-Contretanz jedoch Bestandteil einer großangelegten Tanzszene, in der er gleichsam wie auf einer Drehbühne immer wiederkehrt (stets in *Es* und ohne grundlegende Veränderungen im Satzbild)¹⁰⁷; in der Tanzmusikfassung dagegen ist er lediglich der siebte Tanz in einem Zyklus von zwölf Contretänzen, also nicht Bestandteil einer großangelegten musikalischen Komposition, sondern höchstens musikalischer Bestandteil einer gesellschaftlichen Veranstaltung, bei der andere Dinge sicher weit wichtiger waren als aufnahmeberechtigtes Hören auf Musik. Denn in einem solchen Zusammenhang wird Musik ja mehr als — freilich unentbehrliches — festliches Zubehör verwendet.

Im *Eroica*-Finale ist der *Es*-Dur-Satz auf mannigfaltigste Weise (verschiedenartige Satzbilder auf wechselnden Tonstufen, auch mit variierten Melodie u. ä.) in ein kraftvoll-aktiv gesteuertes kompositorisches Geschehen eingebaut, das auch besinnlich-reflektierende Momente zeigt. Man vergleiche ab T. 349 das *Poco Andante/con espressione*, innerhalb dessen die Melodietöne auf jedem Klang besinnlich verweilen, ohne durch Achtelmessung weitergetrieben zu werden.

*

Die Betrachtung von Partiturbildern aus drei verschiedenen Gattungsbereichen, dem Gesellschaftstanz, dem Ballett und der Sinfonie, zeigt auf der einen Seite das Zweckhafte, Untergeordnete von Tanzmusik und Ballettmusik, deren Partituren sich je nach Verwendung leicht uminstrumentieren lassen¹⁰⁸, auf der anderen Seite das Selbständige, eigenständig Geprägte der

¹⁰⁶ Die oft aufgeworfene Frage der chronologischen Folge von *Prometheus*-Ballett und den zwölf Contretänzen WoO 14 interessiert in diesem Zusammenhang nicht; denn es sollte ja nicht das eine Stück als die „Bearbeitung“ des anderen hingestellt, sondern ein möglicherweise gattungscharakteristischer Unterschied zwischen beiden Fassungen ermittelt werden.

¹⁰⁷ Riemann begnügt sich mit einer Etikettierung dieses Tanzes als „Rondo-Hauptsatz“, der nach verschiedenen „Couplets“ jedesmal wiederholt wird (zitierter Aufsatz in der Zeitschrift *Die Musik*, S. 121 ff.).

¹⁰⁸ Man vergleiche hierzu den Titel der Originalausgabe in Stimmen (1802) der Contretänze: *Contredances pour 2 Violons et Basse et Instruments a Vent ad libitum . . .* (nach G. Kinsky/H. Halm, *Das Werk Beethovens*, München/Duisburg 1955, S. 450).

Sinfonie, deren musikalische Satzanlage von Anfang an in sich verlugter Partitursatz ist, kompakt, streng parzeliert. Musik für den Ballsaal oder für eine Ballettdarbietung ist Forderungen und Ansprüchen unterworfen. Eine Beethovensche Sinfonie aber stellt von sich aus Ansprüche an jemand anderen, steht für sich da — als Werk.

ANHANG

ZUR ROLLE DER INSTRUMENTE IN DER TEXTGEBUNDENEN MUSIK CHR. W. GLUCKS

H. Berlioz war ein ausgezeichneter Gluckkenner. Insbesondere bewunderte er auch die meisterliche Verwendung der verschiedenen Instrumente in den Gluckschen Partituren. Von den insgesamt 66 Partiturbeispielen in seiner Instrumentationslehre rühren 17 von Gluck her. Nur Beethoven ist noch mit einer gleichen Anzahl vertreten (mit Abstand folgen Berlioz selbst und Meyerbeer).¹⁰⁹

Wenn man Glucks Kompositionen unter dem Aspekt der „Instrumentation“ sinnvoll betrachten will, so empfiehlt es sich zwar, die Auswahl an Musterbeispielen, die Berlioz getroffen hat, zur Grundlage zu nehmen. Doch sollte man bei der Beschreibung der Gluckschen Orchesterbehandlung direkt von der Setzweise des Komponisten ausgehen und tunlichst zu vermeiden suchen, moderne Klangvorstellungen in diese Musik hineinzulesen. Das Heranziehen des Notenbildes der Originaldrucke wird bei dem Bemühen um ein adäquates Erfassen nützliche Hilfe leisten.

Beginnen wir mit dem Furienchor *Chi mai dell' Erebo* aus der ersten Szene des zweiten Aktes von *Orfeo ed Euridice* (Wien 1762):¹¹⁰

(Beispiel S. 182 f.)

Die ersten beiden Verse (T. 24—27) werden unisono im Raum der kleinen, eingestrichenen und zweigestrichenen Oktave deklamiert, also in drei verschiedenen Oktavlagen (Alt und Tenor sind identisch, im Baß wird mit dem Ton *H* kurz noch die große Oktave berührt). Die übrigen drei Verse kommen dagegen in nur zwei Oktavlagen zum Erklingen. Das intensivierende Zusammengehen der vier Stimmlagen aus der zweifachen in die einfache Oktave ist um so deutlicher vernehmbar, als der Kopf der dritten Zeile noch

¹⁰⁹ Grand traité d' instrumentation et d' orchestration modernes, Paris 1844; erweiterte Ausgabe Paris 1856. Deutsche Ausgabe mit Ergänzungen von R. Strauss unter dem Titel Instrumentationslehre, Leipzig 1905. Aus letzterer wird im folgenden zitiert, da sie dem Leser am ehesten zur Verfügung steht.

¹¹⁰ GA Abteilung I, Bd. 1, S. 57 f. Berlioz bringt daraus (S. 128) die Takte 61—76 (GA I/1, S. 61—63), und zwar in der französischen Fassung (*Orphée et Euridice*, Paris 1774; dort T. 67—82, vgl. GA I/6, S. 71—75). Sie dienen als Beispiel für die Bemerkungen zu den Schleifern in den Kontrabässen (S. 127).

Marcato
Andante un poco

(24)

VV. unis. (ff)

Va. (ff)

Sopran + Ob.
Alt (ff)

Tenor
Baß (ff)

B. (ff)

unis. (29)

= V. II

li - gi - ni sull' or - me d'Er - co - le

The image shows a musical score for three voices and Oboe. The top system is a vocal line with a 'unis.' marking above it. The middle system is a vocal line with lyrics 'e di Pi - ri - to - o con - du - ce il piè?' and an 'Ob.' marking above it. The bottom system is a bass line. The music is in a minor key with a 3/4 time signature.

als Doppeloktave auftritt (T. 28, erstes Viertel).¹¹¹ Ausdrücklich gemacht wird der Vorgang des Zusammendrängens zum einfachen Unisono im Oktavabstand, das keine „Mittelstimme“ mehr zuläßt, durch den zeitlich verschobenen Anschluß der in T. 24—27 die „Mittelstimme“ ausführenden Stimmlagen Alt und Tenor an die „Außenstimmen“ Sopran und Baß; während der Tenor die Baßstimme exakt an der Stelle mitübernimmt, an der sich die „Außenstimmen“ gegeneinanderbewegen (T. 28, zweites Viertel), springt der Alt schon um ein Viertel früher zum Sopran hinauf.

Aus dem Instrumentarium dieses Chores fungieren als Verdopplungen der Singstimmen die Oboe, die den Sopran mitspielt¹¹², und der Instrumental- baß, der während der ersten vier Takte zunächst die Oberoktave zum Chor-

¹¹¹ Auch zu Beginn der vierten Zeile wird die Doppeloktave nochmals gebracht, so daß die Sequenz der Takte 28/29 in T. 30/31 in dieser Beziehung für die Singstimmen wörtlich ist. Sie stellt den engen sprachlichen Zusammenhang der Verse 3 und 4 und ihren Einschubcharakter gegenüber den anderen drei Versen (1/2 und 5) heraus.

¹¹² Der Originaldruck, Paris 1764 (Duchesne), S. 48, zeigt die Funktion der Verdopplung optisch sehr klar an, da für die Oboe nur der erste Takt ausnotiert ist. Im Anschluß wird mit *C[ol] Sopr[ano]* auf die zu verdoppelnde Singstimme verwiesen. Erst für die letzten beiden Noten wird die Oboe wieder eigens notiert. So springt die Tatsache, daß sie (nur) an dieser Stelle vom Sopran abweicht, deutlich in die Augen.

baß bildet, in den übrigen sechs Takten aber mit ihm auch hinsichtlich der Oktavlage identisch ist.¹¹³

Ein Vergleich mit der französischen Fassung¹¹⁴ zeigt nun, daß die unterschiedlichen Oktavverdoppelungen nicht von grundlegender Bedeutung sein können; denn Sopran und Tenor erklingen hier in den ersten vier Takten eine Oktave tiefer als in der italienischen Fassung. Diese Versetzung hängt vermutlich mit der Transposition des Stücks von *c-* nach *d*-Moll zusammen; sie veranlaßt Gluck, den Sopran um eine Oktave nach unten zu legen, damit *g*'' vermieden werden kann.¹¹⁵ Die Versetzung des Soprans löst dann diejenige des Tenors aus, da sonst die Oberstimme von drei Stimmgattungen gesungen würde gegenüber einer einzigen für die Unterstimme.¹¹⁶ Die Oboe vollzieht die Verlegung ihrer Bezugsstimme im *Orfeo* nicht mit. Sie verbleibt in ihrer ursprünglichen Oktavlage.

Im fünften und siebten Takt findet sich auch in der französischen Fassung das Zusammenziehen der Stimmen zu Beginn der beiden Sequenzglieder aus der doppelten Oktave in die einfache. Der Sopran (entsprechend der Tenor) springt zu diesem Zweck für das jeweils erste Viertel der beiden Glieder um eine Oktave nach oben, so daß wie in der italienischen Fassung an dieser Stelle eine Auffächerung auf drei Oktavlagen (*d—d'—d''* bzw. *c—c'—c''*) vorliegt. Sie betont hier ebenfalls die Sequenz durch Markieren des Kopfes der beiden Glieder. Ein derart sinnvoller Bezug der Sequenz zum Text, wie er in der italienischen Fassung festgestellt werden kann, ist jetzt allerdings

¹¹³ Diese Beschreibung geht vom Notenbild aus. Sicher wurde der Part vom Kontrabaß in der Unteroktave verdoppelt. Der *c*4-Schlüssel, den der Originaldruck für den Instrumentalbaß setzt, dürfte hier aus Platzgründen vom Stecher gewählt worden sein. Bei der Wiederholung der Takte 24—33 in den Takten 51—60 wird er nur für die ersten vier Takte gesetzt, worauf in den *f*4-Schlüssel übergewechselt wird (der *c*4-Schlüssel tritt nochmals ab T. 85 auf). Die französische Fassung hat im Originaldruck, Paris 1774 (Lemarchand), S. 51 f., durchweg den *f*4-Schlüssel, doch sind die ersten vier Takte des Baßsystems jeweils in Oktaven notiert (*d—d'* usw.), was bedeutet, daß der Kontrabaß hier das Violoncello im Abstand der Doppeloktave verdoppelt.

¹¹⁴ GA I/6, S. 64—66.

¹¹⁵ Dem Chorsopran wird im *Orphée* zwar an einigen Stellen *g*'' abverlangt, doch immer vorsichtig vom *fis*'' her stufenweise eingeführt und jeweils dorthin zurückkehrend; vgl. GA I/6, S. 166, T. 97 und die Parallelstellen S. 176 und 178 sowie S. 236, T. 41 f. und die Parallelstellen S. 242 und 248. Außerdem geht der Satz an diesen Stellen nie im Unisono.

¹¹⁶ Der Chortenor vermeidet im *Orphée* allerdings selbst das *g*'; nur ein einziges Mal wird dieser Ton in dieser Stimme gesetzt (innerhalb unseres Furienchores in T. 75 bzw. an der Parallelstelle T. 95; GA I/6, S. 73 bzw. 79), aber nicht wie im Sopran vom (eingestrichenen) *fis* her eingeführt, sondern im Sprung von der Unterterz *e'* her erreicht (Chorsatz an dieser Stelle unisono).

nicht mehr gegeben, da die Zeilen 3 und 4 in der französischen Fassung nicht als Einschübe wirken und auch miteinander vom Inhalt her kein Paar bilden (sie haben allerdings gleichen Reim, den aber auch der letzte Vers aufweist):

Quel est l'audacieux,
Qui dans ces sombres lieux
Ose porter ses pas,
Et devant le trépas
Ne frémit pas?

Kehren wir zur italienischen Fassung zurück. Wie verhalten sich die übrigen Instrumente, die sich an dem Stück beteiligen, also die beiden Violinen und die Viola? Sie bringen im Streichertremolo als Fläche jeweils den Klang, der den Gang der das Unisono ausführenden Parte bestimmt. Der Wille zur klanglichen Ausfüllung des Geschehens im Chorsatz zeigt sich deutlich bereits in T. 24 im unteren Ton der beiden Violinen, dem auf der leeren g-Saite hervorgebrachten g. Dieses g bietet sich als eine auf dem Instrument gegebene Möglichkeit geradezu an, innerhalb eines „Doppelgriffs“, dessen oberer Ton einen der beiden anderen Töne des c-Moll-Dreiklangs repräsentiert, mitgestrichen zu werden. Aus dem Ausnutzen einer instrumentalen Gegebenheit wird aber in den ersten vier Takten ein Bauprinzip. In der ersten Violine tritt das g als beständig durchklingender Ton auf. Die zweite Violine dagegen verläßt es im zweiten und dritten Takt, um es dann in T. 27 wieder miteinzubeziehen. Der so entstehende symmetrische Aufbau der ersten vier Takte ist auch an der Führung der ersten Violine deutlich zu sehen. Die Viola bringt erst ab T. 25 Zweiklänge; sie verzweigt sich nach dem Ton c' in T. 24 zunächst in die Terz b—d', dann in T. 26 in die Septime g—f' und schließlich in T. 27 in die Oktave g—g'. Dieser Part ist also nicht symmetrisch angelegt, sondern zeigt ein schubweises Auseinandergehen.

In T. 27 macht sich aber bereits eine andere Tendenz bemerkbar, das künftige Zusammenfassen der drei Instrumente zu einem einzigen Part. Zunächst schließt sich die zweite Violine an die erste an, ab T. 28 auch die Viola.¹¹⁷ Dieses Zusammengehen der drei Streicherstimmen erfolgt gleichzeitig mit dem besprochenen Zusammendrängen der Singstimmen aus der Doppeloktave in die einfache. Ab T. 30 verschwinden dann allerdings die Doppelgriffe, was ein Herausnehmen der zweiten Violine aus der Unisono-

¹¹⁷ Der Originaldruck zeigt dies wieder optisch sehr eindringlich; im Part der zweiten Violine wird in T. 27 mit *unis.*, im Part der Viola in T. 28 mit *C[ol] Viol[ino] 1^o*. auf die erste Violine verwiesen, das entsprechende System bleibt im folgenden leer.

Führung zur Folge hat (die Viola verdoppelt nun die zweite Violine). Sicher waren spieltechnische Überlegungen der Grund für die erneute Teilung der Violinen. Zwar wäre *des'—b'* als Doppelgriff ausführbar, doch ist dieser Griff bei weitem nicht so naheliegend wie beispielsweise der Klang *g—es'* in T. 24. Aus diesem plötzlichen Verlassen der Doppelgrifftechnik läßt sich wohl folgender Schluß ziehen: Gluck komponiert nicht den Doppelgriff als solchen, nicht die spezifische klangliche *Wirkung* eines Doppelgriffs, sondern er bezieht vom Instrument gegebene klangliche Möglichkeiten (hier das Mitklingenlassen einer leeren Saite) mit ein, um sich für den Bau der betreffenden Instrumentalstimme anregen zu lassen. Es bedeutet daher keinen Bruch innerhalb des Stimmenablaufs, wenn diese vom Instrument gegebenen klanglichen Möglichkeiten irgendwann im Verlauf des Stücks plötzlich nicht mehr bestimmend sind. Innerhalb der Bauidee, zu der sie angeregt haben, wirken sie auch weiterhin fort. So liegen auch in den Takten 30/31 Sextklänge wie in T. 24 im Part der ersten Violine vor, nur werden zur Ausführung der Sexte *des'—b'* jetzt zwei Instrumentalstimmen herangezogen, während bei den vorangehenden Sexten *es'—c''* eine einzige Instrumentalstimme genügte.

Wie eine solche spieltechnische Möglichkeit den Bau eines Instrumentalparts mitprägt, ist in den betreffenden Takten der französischen Fassung des Stücks noch deutlicher zu sehen:

Die erste Violine wurde einfach um einen Ganzton höhertransponiert, obwohl der dem *g* in der italienischen Fassung entsprechende Ton nun nicht mehr auf einer leeren Saite hervorgebracht wird. Lediglich die zweite Violine zeigt im ersten Takt, daß das ursprüngliche kompositorische Vorgehen nicht ganz vergessen ist; sie verlegt das *a* um eine Oktave nach oben und kann so den Ton wieder auf einer leeren Saite darstellen. Dieser Anpassungsversuch wurde aber bei der Wiederholung der Stelle in T. 57 ff. wieder zurückgenommen. Dort stimmt die zweite Violine im ersten Takt wie in der italienischen Fassung mit der ersten Violine überein.¹¹⁸

¹¹⁸ GA I/6, S. 64.

Wir gingen bei der Beschreibung der Instrumentalstimmen des vorliegenden Furienchors von der sicher berechtigten Annahme ihrer sekundären Bedeutung gegenüber den textgebundenen Chorstimmen aus. Trotzdem scheinen innerhalb der transponierten französischen Fassung wenigstens an einer Stelle die Instrumente die Führung der Chorstimmen beeinflußt zu haben, nämlich in den Takten 31/32. In der italienischen Fassung schließen die Chorstimmen unisono im Oktavabstand, während sich die beiden Violinen, die Viola und sogar die bis dahin mit dem Sopran *colla parte* gehende Oboe zu einem Schlußklang auffächern. Die französische Fassung sieht dagegen an dieser Stelle so aus:

The musical score shows three staves for measures 29 and 30. The top staff is for VV., Va. (Violins and Viola) and is marked 'unis.' (unisono). The middle staff is for Sopran + Ob. (Soprano and Oboe) and the bottom staff is for Alt (Alto). The lyrics for the vocal parts are: 'et de- vant le tré-pas ne fré- mit pas?'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. Measure 29 is circled with the number 29, and the number 6 is written above it.

Sopran und Baß oktavierern sich wie in der italienischen Fassung. Dagegen brechen Alt und Tenor aus dem Unisono aus und tragen zur klanglichen Ausfüllung bei (ab T. 31, drittes Viertel). Freilich hätte Gluck für den Alt wahrscheinlich schon aus Rücksicht auf den Stimmumfang nicht *d''* vorschreiben können¹¹⁹, doch hätte er sicher ein Mittel gefunden, das Unisono trotzdem beizubehalten, wenn ihm daran gelegen gewesen wäre. Ganz offensichtlich hat er sich aber an dieser Stelle, die ihn bei der Umarbeitung nun einmal zur Änderung zwang, zur vorher nicht vorhandenen klanglichen Ausfüllung des Chorsatzes durch die in der italienischen Fassung in den Instrumentalstimmen bereits vorhandene Auffächerung zum Dreiklang (T. 32 drittes Viertel, T. 33) anregen lassen.

Gehen wir nun zur Vertonung der ersten beiden Verse des nächsten Fünfzeilers über; sie sieht ganz anders aus als die bisher besprochenen Takte¹²⁰:

¹¹⁹ In Frankreich wurde der Choralt in dieser Zeit noch von Männerstimmen ausgeführt (*Haute-contre*). Im *Orphée* wird die Altstimme im Chor nicht über *b'* hinausgeführt.

¹²⁰ GA I/1, S. 71—80. In der GA ist im Sopran in T. 62 und 64 das erste Viertel — nach einigen Quellen — punktiert und die nächste Note entsprechend zum Achtel gekürzt. Im Originaldruck deklamieren alle Stimmen in gleichen Vierteln.

(61)

Sopran
Alt

Tenor
Baß

D'or -ror l'in - gom - bri - no le fie - re Eu - me - ni - di

Der Alt deklamiert durchgehend auf dem c' , der Sopran fällt in einem Oktavsprung vom oberen c'' aus in eben diesen Ton ein und setzt ihm dann in schroffer Sekundreibung zweimal das des' entgegen. Dieses Sekundintervall wird nicht aufgelöst. Erst ein zweiter Sprung vom c'' aus, zu dem gewissermaßen wie zu einer festen Ausgangsbasis nochmals zurückgekehrt wird, nun in das e' weist zu einem anderen Ton, zum f' . Tenor und Baß steigen als Terzklänge in Sekundschritten ruckweise nach oben. Sie bilden bei den entscheidenden Tonschritten des Soprans, $c'—des'$ (T. 61/62) und $e'—f'$ (T. 63/64), mit diesem Terzsextklänge. Hierbei zeigt sich deutlich, daß nicht harmonische Strebungen maßgebend sind für die musikalische Gestaltung dieser Verse; denn die übermäßige Quarte in T. 63 auf dem dritten Viertel (Tenor-Sopran) etwa wird nicht als auflösungsbedürftig aufgefaßt (die beiden Stimmen bewegen sich zur Quarte $c'—f'$ parallel weiter und streben nicht zur Sexte $as—f'$ auseinander). Entscheidend ist vielmehr das (gleichsam drohende) Aufsteigen der beiden Unterstimmen, während der Sopran aus dem vom Alt festgehämmerten c -Raum auszubrechen versucht. Dieses gleichzeitige Nebeneinander zweier eigenständiger Vorgänge aber ermöglichen die strebungslosen, mehr in sich ruhenden Terzsextklänge.

Die Instrumentalstimmen zeigen ein reduziertes, fast abstraktes Bild dieses Geschehens:

(61)

Ob.

V.V.

Va.
B.

Die erste Violine und die Oboe halten *c''* fest, jenen Ton, der für den Sopran innerhalb des Chorsatzes zweimal die Sprungbasis bildet. Die sekundweise fortschreitenden Terzen von Tenor und Baß finden sich in der Viola und im Instrumentalbaß wieder, die Ergänzung zum Terzsextklang bringt der Part der zweiten Violine. Die Instrumentalstimmen verdeutlichen hier also die musikalische Anlage der deklamierenden Singstimmen. Dies geht weit über das hinaus, was man gemeinhin unter „instrumentaler Begleitung“ eines Chors versteht; denn jene Ausgangsbasis *c''* im Sopran, die, wenn man allein den Chorsatz betrachtet, lediglich vermutet werden kann, findet sich als durchklingender Ton tatsächlich in der ersten Violine und außerdem — noch wichtiger — in der Oboe, dem einzigen in diesem Stück mitwirkenden Blasinstrument, das zudem im vorhergehenden Abschnitt auf sangliche Art *Col Soprano* geht. Während das Mitspielen einer Melodie für die Oboe durchaus nichts Ungewöhnliches ist, mutet das starre Repetieren eines Achsentones durch vier Takte hindurch doch recht eigentümlich an. Der Sopran wird also an einem festen Ort, einem repetierten Ton in zwei Instrumentalstimmen, gleichsam aufgehängt; von dort aus springt er in darunterliegende Töne ein. Der Alt dagegen, der beständig auf *c'* deklamiert, wird nicht aus dem Instrumentarium „unterstützt“. So gesehen wäre hier bei der Beschreibung eine Trennung in Chor- und begleitende Instrumentalstimmen geradezu inadäquat, beide Komponenten zusammen erst ergeben den ganzen musikalischen Satz.

Interessant ist in diesem Zusammenhang die Vertonung des gleichen Textes in F. Bertonis *Orfeo* (Venedig 1776)¹²¹:

(Beispiel S. 190 f.)

Der Chorsatz bildet im ersten Takt einen verminderten Septklang auf *e*, der sich im folgenden Takt in den *f*-Moll-Klang auflöst. Der dritte Takt weist denselben Klang wie der erste Takt auf, jedoch in anderer Lage (Quintsextakkord auf *g*), wiederum bringt der folgende Takt die Auflösung nach *f*-Moll, hier zum Sextakkord. An Gluck erinnert lediglich das stufenweise Steigen des Basses: *e—f—g—as*. Bei Bertoni ist aber jeder dieser Baßtöne Träger eines bestimmten Klanges, der entweder nach Auflösung verlangt oder die Auflösung eines vorangehenden Spannungsklangles ist. Die Baßtöne bei Gluck dagegen sind Fundament in sich ruhender Terzsextklänge. Bei Bertoni stellt sich den Stimmen auch nichts in den Weg wie etwa der *c'—c''*-Raum bei Gluck den sich nach oben schiebenden Terzsextklängen. Der sekundweise aufsteigende Baß gibt vielmehr Gelegenheit zur sequenzartigen Wiederholung des Strebeklangles und seiner Auflösung.

¹²¹ Im gleichen Jahr in Venedig bei I. Alessandri und P. Scattaglia gedruckt; die zitierte Stelle auf S. 30. Die originale Partituranordnung lautet (von oben nach unten): VV. / Ob. / Hr. / Va. / Chor / B.

Allegro marcato

(37)

Ob.

Hr.

Vv.

Va.

B.

Sopran
Alt

Tenor
Baß

d'or - ror l'in - gom - bri - no

Wie verhalten sich nun bei Bertoni die Streicher? Der Instrumentalbaß nimmt denselben Fortgang wie der Chorbaß. Doch wird jede Viertelnote tremoloartig als 4-16tel-Figur ausgeführt, bei der jeweils das erste Sechzehntel hervorzuheben ist (in der Schrift deutlich abgesetzt und mit einem akzentuierenden Strich versehen). In der ersten Violine entsprechen die mit dem Betonungsstrich versehenen Anfangsnoten einer jeden 4-16tel-Gruppe dem Verlauf der Sopranstimme, die übrigen drei unbetonten und tieferliegenden Töne dieser Gruppen scheinen die Tenorstimme nachzuzeichnen. Für die zweite Violine und die Viola sind keine so konsequenten Übereinstimmungen mit gewissen Singstimmen nachzuweisen, so daß diese beiden Teile wohl eine andere Funktion als die der Begleitung von Vokalstimmen haben dürften. Da erste Violine und Instrumentalbaß, die sich in direkten Zusammenhang mit gewissen Singstimmen (Sopran, Tenor, Baß) bringen lassen, für sich einen latent dreistimmigen, harmonisch durchaus vollständigen Satz ergeben, dürf-

le - fie - re Eu - me - ni - di

ten zweite Violine und Viola wohl als harmonische Füllstimmen zu verstehen sein. Sie vervollständigen etwa im ersten Takt den verminderten Septakkord, im zweiten Takt bringt die zweite Violine jeweils ab dem zweiten Sechzehntel das *as* als Ergänzung zur Quinte *f—c'*, die durch das Herunterspringen der ersten Violine aus dem *as'* zum *c'* entsteht usw. Zu beachten ist, daß an den Stellen, wo offenbar nur *ein* Ergänzungston nötig ist, die Viola die Oberoktave zum Baß bildet.

Während also bei Gluck die Instrumente in engster, aber gleichberechtigter Verbindung mit der Anlage der Chorstimmen zu sehen sind, läßt Bertoni eine direkte Abhängigkeit der Streicherstimmen vom Chor erkennen, die durchaus etwas von „Begleitung“ hat. Die einzelnen Streicherparte haben keine bestimmte Bauweise wie diejenigen Glucks, sie umspielen vielmehr in tremoloartigen Sechzehntelfiguren die vom Chor vorgegebenen Harmonien,

wobei es vor allem auf die Vollständigkeit dieser Klänge ankommt. Wie bestimmend das Aufstellen eines Strebeklanges und dessen Auflösung im folgenden Takt sind, zeigen die Oboen und Hörner. Der gleichbleibende Klang *f—as* in den Hörnern erinnert etwas an den *c'—c''*-Rahmen bei Gluck. Dort erweist sich dieser Rahmen aber als ein unverrückbares Bauelement, während bei Bertoni die Terz *f—as* ein besonders hervorzuhebendes (zweimal *fortissimo*), gleichbleibendes Ergebnis harmonischer Strebungen ist, wobei der Strebeklang jeweils von einem anderen Instrumentenpaar, den Oboen, dargestellt wird.

Wenden wir uns nun einer Szene aus der *Armide* (Paris 1777) zu, dem *Voici la charmante retraite* aus der zweiten Szene des vierten Akts.¹²² Hier ist die textgliedernde Funktion der Hörner besonders auffallend:

¹²² Originaldruck Paris 1777 (Titelaufgabe, Des Lauriers), S. 178 f. Die original transponierend notierten Hr. (F) sind in klingende Notierung umgeschrieben.

la fe-li-ci-té par - fai - te; voi -

Detailed description: This system contains five staves. The top three staves are for piano accompaniment. The first staff is the right hand, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with longer note values. The second staff is the left hand, mirroring the harmonic structure. The third staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a single line of notes. The fourth staff is the vocal line, starting with the lyrics 'la fe-li-ci-té par - fai - te; voi -'. The fifth staff is the bass line for the piano accompaniment. There are triplets in the piano accompaniment at the end of the system.

23

ci l'heu-reux sé - jour des jeux et de l'a -

Detailed description: This system starts at measure 23, indicated by a circled '23'. It contains five staves. The top three staves are for piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The fourth staff is the vocal line, with the lyrics 'ci l'heu-reux sé - jour des jeux et de l'a -'. The fifth staff is the bass line for the piano accompaniment.

mour, des jeux et de l'a - mour.

Der weibliche Endreim der ersten beiden Verszeilen, (*re-*)*traite* bzw. (*par-*)*faite*, wird durch den plötzlich einsetzenden und noch dazu *a due* anzugebenden Horn-ton *f*, Grundton der vorgezeichneten Tonart *F-Dur*, deutlich herausgestellt; die Hörner zeigen gleichsam mit dem Finger auf diese Reimsilbe. Die dritte und vierte Verszeile schließen männlich: (*se-*)*jour*, (*a-*)*mour*. Diese etwas schroffe männliche Endung überbrücken die Hörner mit einem wiegenden Pastoralrhythmus, der das Stück schon von Anfang an durchzieht. Der letzte Vers wird wiederholt, hierbei gehen die Hörner rhythmisch mit der Singstimme und bringen nun den Text auch musikalisch zu Ende. Dies wird vor allem durch das Verlassen des weiterweisenden Pastoralrhythmus erreicht.

In der *Armide* vertonte Gluck bekanntlich einen Text, der von Ph. Quinault herrührt und für J. B. Lully geschrieben wurde (Paris 1686). Lullys Vertonung des gleichen Textes sieht so aus¹²³:

Lucinde

Voi-cy la char-man-te re-trai-te De la fe-li-ci-té par-

Basse-Continue

6 6 6
4

¹²³ Originaldruck Paris 1686 (Ballard), S. 173.

fai-te; Voi-cy l'heureux se-jour Des jeux et de l'amour, Voi-cy l'heureux se-

6# # # 6 6

jour Des jeux et de l'a - mour.

Hier ist die *Basse-Continue* der einzige Instrumentalpart. Pausen, die bei Gluck den Horneinsätzen ihre reimbetonende Funktion ermöglichen, fehlen bei Lully ganz. Untersucht man die Singstimme nach den längsten Notenwerten (Halbe, punktierte Viertel), so zeigt sich, daß diese nicht gesetzt sind, um die Untergliederung der Strophe in die einzelnen Verszeilen zu verdeutlichen:

Voicy la charmante *Retraite*
 De la felicité parfaite;
 Voicy l'heureux sejour
 Des jeux & de l' amour.
 Voicy l'heureux sejour
 Des jeux & de l' amour.

Von einer Gliederung in die einzelnen Verszeilen als für sich abgesetzte Einheiten, wie diese Gluck durch die Pausen in der Singstimme am Ende jeden Verses bewerkstelligt (an dieser Stelle greifen dann jeweils verdeutlichend die Hörner ein), ist also bei Lully nichts zu sehen. Zwar werden die Taktstriche, von der ersten Zeile abgesehen, direkt vor den Endreim gesetzt, doch überwiegt die Tendenz, die einzelnen Verse durch einen weiterdrängenden Redefluß zu verbinden, etwa:

(Vers 2 auf 3) oder



par - fai - te; Voi - cy...

(3 auf 4)

l'heu-reux se - jour Des jeux et

Durch die bezeichneten längeren Notenwerte erhält der Redefluß meist innerhalb der Verszeilen kurze Ruhepunkte, die aber den Eindruck eines fließenden, immer weiterdrängenden Deklamierens nicht stören. Eine solche Textvertonung, bei der die Deklamation im Vordergrund steht, würde aber das gleichsam von außen kommende aktive Eingreifen „auffallender“ Blasinstrumente wie z. B. der Hörner nicht ertragen.

Der Einwand, daß dieser von der Basse-Continue begleitete Gesang Lucindes eben mehr an Rezitativ erinnere, wird durch den unmittelbar folgenden Chor entkräftet.¹²⁴ Er hat denselben Text, ist vierstimmig und wird von dem typischen fünfstimmigen Streicherensemble begleitet. Die oberste Chorstimme entspricht hier notengetreu dem Gesangspart der Lucinde im eben besprochenen Stück, die Unterstimme ist die textierte Basse-Continue. Die beiden Mittelstimmen vervollständigen den Satz klanglich nach Anweisung der Generalbaßbezifferung. Sie sind durchweg von der gleichen Mensur wie die beiden (vorgegebenen) Außenstimmen. Der Streicherchor entsteht auf dieselbe Weise durch Ausfüllen des vorangehenden zweistimmigen Satzes (wo aber nur die untere Stimme instrumental ist) mit Mittelstimmen. Die Außenstimmen sind also wieder übernommen; die unterste entspricht der Basse-Continue (sie ist aber eigens ausnotiert, unmittelbar über dem Part der bezifferten Basse-Continue), die oberste dem Gesang der Lucinde und damit auch dem Chorsopran. Auch innerhalb des Streichersatzes herrscht Übereinstimmung in den Mensuren, somit eine rhythmische Parallelität mit dem Chor. Ausnahmen finden sich lediglich an Stellen, an denen der Vokalchor bei weiblicher Endung Tonwiederholungen bringt. Sie werden von den Instrumenten in einen Wert zusammengezogen, also¹²⁵:

	<i>retraite</i>	<i>parfaite</i>
Gesang:		
Instrumente:		

Der ganze Text wird dann nach einem dreistimmigen Zwischenspiel (für zwei Oboen und Basse-Continue) noch einmal chorisch wiederholt und dabei anders vertont. Dies betrifft aber lediglich die Klangfolge, die Rhythmisierung ändert sich nicht.

¹²⁴ Originaldruck S. 174.

¹²⁵ Für das Ende des zweiten Verses verfährt die Basse-Continue schon im vorausgehenden zweistimmigen Stück so.

Kehren wir zu Gluck zurück. Auch er läßt den Gesang der Lucinde sofort chorisch wiederholen¹²⁶:

(29)

Sopran
Alt
Tenor
Baß
B.

de
Voi - ci la char-man-te re - trai - te de la fe-
[sic]
3

la fe- li- ci-té
li - ci - té par - fai - te, voi - ci l'heu-
reux sé - jour des jeux et de l'a -

(34)

¹²⁶ Originaldruck S. 179 f.

mour, des jeux et de l'a - mour.

[sic]

Wie bei Lully wird dabei die Singstimme des vorangehenden Soloteils zum Chorsopran. Der Instrumentalbaß wird durch geringfügige Veränderungen sanglicher gemacht und kann nun ebenfalls textiert werden (T. 29, sechstes Achtel und analog T. 31; bei der Viertelnote auf der zweiten Hälfte von T. 37 vollzieht der instrumentale Baß die Veränderung für den Chorbaß nicht mit).

Die instrumentalen Partien des Chorabschnitts entsprechen fast ganz denen des Soloteils. In den Klarinetten werden in T. 37 lediglich statt der Achtelnote in T. 27 zwei Sechzehntel wie an der gleichen Stelle in den Violinen gebracht; die Hörner fügen in T. 33, der T. 23 entspricht, zu Beginn ein Viertel mit der Quinte $c'-g'$ ein, bei den ersten beiden Einsätzen ist statt eines Viertels (T. 20 und 22) nur ein Achtel angebunden (T. 30 und 32), das Viertel zu Beginn des Taktes 35 ist nicht wie an der analogen Stelle in T. 25 punktiert.

Von den Mittelstimmen des Chorsatzes deckt sich die obere größtenteils mit der zweiten Violine bzw. der zweiten Klarinette. Die untere hat dagegen keine direkte Entsprechung in einem der Instrumentalparte. Zusammen mit dem Baß verbinden die drei unteren Chorstimmen die ersten beiden Verszeilen durch Textvorausnahme. Ansonsten verläuft der Chorsatz für alle Stimmen im gleichen Metrum.

Die erste Violine, die schon im Soloteil Colla-parte-Stimme ist, deckt sich somit auch mit dem Chorsopran. (Sie wird im Chorabschnitt von der Flöte in der Oberoktave verdoppelt.) Zusätzliche Noten weist sie in den Sechzehnteltriolen auf, mit denen sie, zusammen mit der zweiten Violine und den diese beiden Parte verdoppelnden Instrumenten, die Zweitaktgliederung oder, auf den Text bezogen, den Beginn der aufeinanderfolgenden Verse markiert. Die zweite Violine lehnt sich meist in Unterterzparallelen an die erste an. Die Klarinetten gehen *Con i Violini*¹²⁷, ab der dritten Verszeile

¹²⁷ Originaldruck T. 19 (dort fälschlich „il“).

allerdings jeweils in der Oberoktave, wohl um das nun einsetzende Alternieren mit den Hörnern durch den unterschiedlichen Oktavraum sinnfälliger machen zu können. Auffallend ist, daß die beiden Violinen die Parte der Klarinetten und Hörner sozusagen zu einer Linie zusammenfassen, innerhalb eines Oktavraums, der eingestrichenen Oktave (selbstverständlich ohne die begrenzende Hornquinte $c'-g'$). Es stellt sich die Frage, ob es sich hier um einen durch die Bläser verschiedenartig beleuchteten Streicherpart handelt oder um einen Streicherhintergrund, der aus einem vereinfachenden Auszug aus diesen Bläserpartien besteht, die Frage also nach dem Rang der Blasinstrumente.

Im originalen Partiturbild sind die Bläser zwischen den Violinen und der Viola einerseits (oben) und den Singstimmen mit Instrumentalbaß andererseits (unten) eingeordnet und erscheinen so vom optischen Eindruck her mehr als klanglicher Zusatz. Freilich ist diese Art der Anordnung innerhalb der Partitur nicht von Gluck eigens so gewählt, vielmehr hängt sie mit seiner Ausbildung und langjährigen Tätigkeit in Italien zusammen, wo die Partituranordnung mit den Violinen an der Spitze seit längerem beliebt ist. Man kann also nicht ohne weiteres Schlüsse aus der verwendeten Partituranordnung auf die Rolle der Bläser in diesem Stück ziehen. Doch bleiben wir beim originalen Bild dieser Musik. Die herangezogene Edition bringt erst ab T. 26 (Beginn von S. 179) eine vollständige Akkolade mit 12 Systemen, in denen das ganze Instrumentarium samt den vier Chorstimmen und dem noch in diese Seite hineinreichenden Solopart Platz hat (Klarinetten und Hörner sind jeweils in ein einzelnes System notiert): V.I/V.II/Va./Klar./Fl./Hr./Solo/Chor (4 Systeme)/B. Auf der vorangehenden Seite, für die Takte 1—25, dagegen hat die Zeilenverteilung innerhalb eines festen Rahmens, den Violinen in den beiden oberen Systemen und dem Instrumentalbaß im unteren, etwas stark fluktuierendes. So ist es möglich, daß auf dieser Seite drei Akkoladen (T. 1—10, 11—19, 20—25) mit fünf, fünf und sechs Systemen Platz haben¹²⁸:

(Schema S. 200)

Die Blasinstrumente spielen jeweils nur an den Stellen, an denen sie in der Partitur in einem der mittleren Systeme ausnotiert sind (über die Viola weiter unten). Für die Flöte ist zwar acht Takte lang ein System bereitgestellt (5—12), doch werden für sie nur zwei Takte ausnotiert, worauf mit *Unissono con il 1^o. [Violino]* auf den Part der ersten Violine verwiesen wird, den die Flöte in der Oberoktave verdoppelt.

Hinter diesem ständigen Wechsel in der Nutzung des Akkoladeninnenraums steht eine Eigenheit des Gluckschen Partitursatzes, nämlich das Basteln

¹²⁸ Auftakte sind im Schema nicht berücksichtigt.

Akkolade 1	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
System 3	Va.	~~~~~								
System 4	Klar.	~~~~~				Fl.	~~~~~			
Akkolade 2	11	12	13	14	15	16	17	18	19	
System 3	Fl.	~~~~~		Klar.	~~~~~					
System 4	Va.	~~~~~		Hr.	~~~~~				Stimme	~~~~~
Akkolade 3	20	21	22	23	24	25				
System 3	Klar.	~~~~~								
System 4	Hr.	~~~~~								
System 5	Stimme	~~~~~								

mit den verschiedenen Blasinstrumenten. Dies darf man nicht mit Mischtechnik, „Klangpalette“ oder ähnlichem vergleichen. Die Hörerfahrung zeigt, daß die Bläserparte in der Setzweise, wie sie bei Gluck zu finden ist, kaum als abstrakte Klang-„Farben“ wahrzunehmen sind. Man hat vielmehr den Eindruck eines aktiven Eingreifens der Blasinstrumente. Sie wirken wie Lebewesen, die sich am entsprechenden Ort bekunden. Zu diesem Eindruck trägt sicher mit die Tatsache bei, daß der Ton durch den Atem erzeugt wird. Die Streichinstrumente neigen mehr dazu — besonders in größerer Zahl —, „Atmosphäre“ zu schaffen, also etwas, was sich im Raum ausbreitet und dessen Ausgangspunkt (Bühne, Platz des Orchesters) man nicht so genau bestimmen kann. Was also beim Betrachten der Partitur optisch als Spiel mit Klangfarben erscheint, deckt sich kaum mit dem Höreindruck.

Welche Funktion hat nun eine solche Partitur, bei der Instrumente als notierte Parte optisch „kommen und gehen“? Betrachten wir den Gang der Viola genauer: In den ersten vier Takten des dem Beispiel auf S. 192 ff. vorangehenden Ritornells bildet sie die Oberoktave zum Baß. Die Abweichungen von der Baßführung haben ihren Grund in der Tendenz, einzelne Klänge aufzufüllen. Ab der zweiten Hälfte von T. 5 pausiert der Baß, so daß die Viola zur tiefsten Stimme wird und bis T. 12 Baßfunktion ausübt. In T. 12 setzt der Baß wieder ein, die Viola verschwindet nun aus der Partitur; ihre Notenzeile wird fortan von den Hörnern beansprucht. Erst auf der folgenden Seite ist wieder eine Zeile unter den Instrumentalparten mit dem c3-Schlüssel versehen (unter den beiden Violinen). Sie ist zwar leer, doch weisen gedoppelte Schrägstriche darauf hin, daß die Viola, für die dieses System gezogen ist, nicht pausiert, sondern mit dem Baß in Oktaven (col basso) geht. Da die vorausgehende Akkolade auf der vorigen Seite kein System für die Viola aufweist, mit Beginn der neuen Seite aber wieder eines vorhanden ist,

denkt man zunächst an ein Pausieren des Instruments von der Stelle an, an der die Viola aus der Partitur verschwindet. Sie würde aber dann präzise mit T. 26 wieder einsetzen, was im musikalischen Zusammenhang nicht denkbar ist. Genauso unmöglich anzunehmen ist für die Viola ein Pausieren genau mit T. 13; wenn man die Schrift wörtlich nimmt, würde dieser Part dann nämlich nach einem Auftakt abbrechen:

The image shows a musical score snippet with two staves. The upper staff is labeled 'Va.' (Viola) and has a circled '11' above it. The lower staff is labeled 'B.' (Bass) and has a 'Hr.' (Horn) label above it. The music is written in a complex, compressed style with many rests and notes, illustrating the 'compressed notation' mentioned in the text.

Die Viola scheint also auch nach T. 12 und vor T. 26 mitzuspielen, sie verdoppelt den Baß in der Oberoktave, so wie es mit Beginn der neuen Seite ausdrücklich gemacht wird.

Wesentlich für unsere Fragestellung nach der Funktion der Partitur ist, daß die Viola während dieser Takte als notierte Stimme aus der Partitur verschwindet, gewissermaßen eine Zeitlang untertaucht. Eine solche Notierung aber erinnert an den Plan, den sich ein Dirigent mehr oder weniger präzise vor der Aufführung zurechtlegt, indem er in seiner Partitur die Einsätze der verschiedenen Instrumente kennzeichnet. Sie sind für seine Tätigkeit entscheidend. Wenn eine Stimme ohne Unterbrechung weiterläuft, so kann sie der Dirigent ruhig für kurze Zeit „vergessen“. So gesehen hätten wir es hier bei Gluck mit einer Partitur zu tun, die das Kommen und Gehen der Instrumente deutlich widerspiegelt.

Sicher könnte man für die zusammengedrückte Notierung Sparsamkeit als Grund angeben; sie half Druckplatten einsparen und damit die Kosten verringern. Doch zwingt dieser Wille zur Ökonomie der Partitur nicht ein inadäquates Schriftbild auf; man muß vielmehr umgekehrt formulieren: Die musikalische Faktur der Gluckschen Partitur, gewisse Eigenheiten in der Beteiligung der Instrumente am Satz ermöglichen an sich eine solche „zusammengezogene“ Schreibweise, und der Stecher nutzt diese Möglichkeit, um einsparen zu können.

Ziehen wir nochmals Lullys *Armide* heran und betrachten wir dort die originale Schrift. Die Partitur zeigt eine klare Regelung in der Zeilenanordnung mit der Schlüsselung:

Chor	{	g2
		c3
		c4
		f4
Streicher	{	g1
		c1
		c2
		c3
		f4
„Basse-Continue“		f4

Zwei für sich stehende chorische Blöcke werden durch die zuunterst gelegene bezifferte Basse-Continue zusammengefaßt. Wenn man eine solche Partitur durchblättert, so orientiert man sich vor allem an dieser untersten Stimme. Die Schrift hilft dabei, indem jede Akkolade immer die Beischrift *BASSE-CONTINUE* trägt, durch welche das suchende Auge rasch auf das musikalische (und optische) Fundament der Partitur gelenkt wird. Diese fortwährend gesetzte Marke erleichtert also die schnelle Orientierung auf der Druckseite, analog der Akkoladenklammer in späteren Partituren.

Lullys Partitur teilt den gesamten Tonraum mit Hilfe der Schlüssel in Schichten ein, die sich überschneiden, die aber doch in erster Linie der Stimmenanordnung nach Tonhöhen dienen. Man sieht dies deutlich in Stücken, in denen nicht volle Chöre (vokale und instrumentale) zueinandertreten, sondern Solostimmen mit dem Streicherchor kombiniert werden, etwa im Dialog *Sors, sors du sein d' Armide* (dritter Akt, vierte Szene), in dem „La Haine“ (Tenor) und Armide (Sopran) zusammen singen. Die beiden Singstimmen sind hier nicht unmittelbar übereinander, sondern, eben wegen der verschiedenen Stimmlagen und weil sie nicht Bestandteil eines „Chores“ sind, oberhalb und unterhalb des Streicherchores eingefügt¹²⁹:

Armide		c1
Streicher	{	g1
		c1
		c2
		c3
„La Haine“		c4
„Basse-Continue“		f4

¹²⁹ Originaldruck S. 155 ff. Der Baß des Streicherchores ist hier nicht eigens notiert (identisch mit der Basse-Continue).

Der Hauptgrund für die so unterschiedliche Verwendung der Instrumente bei Lully und Gluck ergibt sich, wie wir sahen, aus dem verschiedenen Verhältnis der beiden Komponisten zur Sprache, ihrer verschiedenen Auffassung von Sprachvertontung. Bei Lully erlaubt die mehr auf fließend weiterdrängendes Deklamieren gerichtete Vertontung kein aktives Eingreifen der Instrumente. Die Glucksche Vertontung dagegen legt durch ihr genaues, liedähnliches Abzirkeln der einzelnen Verszeilen von sich aus eine solche Behandlung der Instrumente nahe.

Für einen Vergleich Glucks mit W. A. Mozart, was die Rolle der Instrumente in der Partitur betrifft, bietet sich die Arie der *Alceste* *Io non chiedo* an, die von beiden Komponisten vertont wurde, noch dazu mit dem gleichen Instrumentarium (zwei Violinen, Viola, Oboe, Fagott, zwei Hörner, Baß). In Glucks *Alceste* (Wien 1767) steht die Arie in der zweiten Szene des ersten Aktes¹³⁰, Mozart komponierte den Text mit dem vorangehenden Rezitativ *Popoli di Tessaglia* als selbständige *Scena* (KV 316; 1778/79 für Aloysia Weber geschrieben).¹³¹

Mozart scheint anfangs, betrachtet man zunächst nur die Singstimme, in einer starren Synkopenfloskel zu deklamieren:

Andantino
sostenuto e cantabile

(22)

I Ob.
I Fg.

Hr.(C)

VV.

Sopran

Va.
B.

Io non chie - do, e - ter - ni De - i,

¹³⁰ Originaldruck Wien 1769 (Trattner), S. 26—31.

¹³¹ GA Serie 6, Nr. 19, S. 7—20; NGA Serie 2, Werkgruppe 7, Bd. 2, S. 91—106.

27

tut - to il ciel per me se - re - no.

32

tut - to il ciel per me se - re - no

Die ersten beiden Verse bekommen das gleiche rhythmische Muster:



Betrachtet man aber die ersten Takte in engem Zusammenhang mit dem zugehörigen Streichersatz, so gelangt man zu einer anderen Auffassung. Die erste Violine bildet die Unteroktave zur Singstimme, die zweite Violine begleitet die erste in Unterterzen. Viola und Basso messen in metronomartig antippenden Achteln die Zeiteinheit (Viertel). Diese beiden Unterstimmen heben nun den leichten Widerstand der synkopierenden Viertelnoten in den übrigen Parten auf, indem sie durch ihr messendes Verhalten die beiden Violinen und die Singstimme gleichsam weitertreiben. Wichtig ist auch der durch dieses Gegeneinander entstehende klangliche Vorgang, daß nämlich das Synkopenviertel auf seiner zweiten Hälfte durch die auf der zweiten Taktzeit eintretende Baßnote jeweils auch eine andere klangliche Bedeutung erhält, und zwar mit starker Tendenz nach Auflösung und damit nach Weiterführung. In T. 22 sind das c' und e' der beiden Violinen in der ersten Hälfte der Synkope Grundton und Terz des C-Dur-Klangs, in der zweiten Hälfte wird durch das G im Baß ein Quartsextklang daraus, der eine Weiterführung nach $b-d'$ (entsprechend in der Singstimme eine Weiterführung von e'' nach d''') verlangt. Ähnlich sind im folgenden Takt die Töne d' und f' (bzw. f'') zunächst Bestandteil eines Septklanges auf g und werden dann durch das c im Baß zu einem doppelten Vorhalt vor c' und e' (e'').

Der Vorgang bei Mozart ist also dieser: Er beginnt zu deklamieren und wartet schon bei der zweiten Textsilbe auf eine Antwort, einen Gegenstoß, eine Art Aufmunterung von seiten der Instrumente. Ähnlich ist es in den Takten 30/31, bei der zweiten Vertonung des zweiten Verses. In T. 30 setzt das g'' in der Singstimme ohne Streicherbegleitung ein; vom vorhergehenden Takt her wird es als Quinte des C-Dur-Dreiklangs gehört. Mit dem Einsatz der Viola und des Basso auf der zweiten Takthälfte ($a-A$) wird dieses g'' zur Sept mit der Tendenz, zum f'' zu gehen. Nach einem kurzen Ausweichen in die Gegenrichtung, zum a'' , geht die Singstimme auch folgerichtig zum f'' hinab. Dieser Ton ist wiederum zunächst konsonanter Bestandteil eines Dreiklangs, hier des d -Moll-Klangs; er wird auf die gleiche Weise zur Dissonanz, hier zur (verminderten) Quinte eines Quintsextklangs.

Zu Ende geführt wird der Viertakter 30—33 allerdings durch das aktive Voranschreiten der Singstimme, wobei sich das Notenbild der Streicher bezeichnenderweise sofort ändert. Der Baß dient nun mit seinen Kadenztönen

f—g—c als harmonische Orientierung, die beiden Violinen und die Viola bringen nachschlagende Sechzehntelrepetitionen.

Bei der ersten Vertonung der zweiten Verszeile in den Takten 26—29 hat die Gesangsmelodie etwas in sich Kreisendes (man beachte die Identität der ersten beiden Takte). Sie verlangt hier nicht wie im vorausgehenden und folgenden Viertakter nach Anstößen aus den Instrumentalparten heraus. Diese bieten deshalb ein sich deutlich unterscheidendes, ein in sich ruhendes Bild. An dieser Stelle ist die Singstimme für drei Takte in den dominantischen Bereich eingebettet, gleichsam geborgen (Achse auf *g—g'* in den Hörnern und der Viola, vom Baß in Viertelschlägen gemessen). Weder drängt sie selbst aktiv vorwärts wie an der Kadenzstelle T. 32, noch wird sie durch Stöße aus den Instrumenten weitergetrieben, wie es vorher und unmittelbar danach der Fall ist.

Man fragt sich, ob vielleicht in einer derartigen Partitur irgendwie starre satztechnische „Funktionen“ bestimmter Instrumente aufzuzeigen sind. Gewiß weist jedes Instrument technische Gegebenheiten auf, die es für bestimmte Aufgaben besonders befähigen, z. B. bieten sich für das Horn Achsen, also Liegetöne an. Doch liegt im Mozartschen Partitursatz kein vorgegebener harmonischer Satz zugrunde, der an die Instrumente partienweise verteilt wird. Man hat vielmehr den Eindruck, als ob die Instrumente aufgrund ihrer technischen Möglichkeiten schon von Anfang an den musikalischen Satz mit-schaffen.

In dieser Mozartschen Arie steht der Instrumentalsatz ohne Zweifel immer in engstem Bezug zur Singstimme. Dies hat aber, wie gezeigt wurde, nichts mit sich unterordnender Begleitung zu tun, vielmehr ist die Beziehung zueinander eher mit einem Verhalten auf Gegenseitigkeit zu bezeichnen.

An die besprochene Szene aus Glucks *Armide* (*Voici la charmante retraite*) erinnern Oboe und Fagott. Sie überbrücken die Pausen zwischen den Verszeilen (T. 25 und 29), so wie dies bei Gluck die Hörner tun. Doch hat man bei diesen Einwüfen in der Partitur Mozarts nicht den Eindruck des Verbindenden; vielmehr haben diese einen mehr weisenden Charakter, sie führen zum Anfangston der nächsten Textzeile hin (in T. 29 geradezu auf signalhafte Art), weisen dem Sänger den Weg vom Versschluß zum neuen Einsatz.

Wie sieht es nun in Glucks Vertonung des *Io non chiedo* mit den Instrumenten aus? Hier sind die Verszeilen nicht so auffallend abgezirkelt in der Vertonung nebeneinandergestellt wie in der Szene aus der *Armide*, doch geben sich die kleinen Textglieder trotzdem als Halbzeilen zu erkennen¹³²:

¹³² Hr. im Originaldruck transponierend notiert. V. II pausiert.

Moderato

⑧ pizz.

V. I
Va.

à duo
ligate

Hr.(Es)
I Ob.

a2

Alceste

Io non chie - do, e - ter - ni De - i, tut - to il

I Fg.
B.

pizz.

⑫

Ob.
Hr.

ciel per me se - re - no, tut - to il ciel per

me se - re - no

Zu beachten ist, daß die musikalische Gliederung durch je eine Pause nach *chiedo* und *Dei* exakt der sprachlichen Sinngliederung entspricht. Der Einschub, die Anrede, wird durch die Musik deutlich herausgestellt. So gesehen ist die engere Verknüpfung der beiden Halbzeilen des zweiten Verses nicht weiter verwunderlich. Der zweite Vers erlaubt eine solche Trennung nicht, da er sprachlich eine Einheit darstellt (doch schaffen die langen Notenwerte auf *ciel* auch hier eine gewisse Zäsur in der Versdeklamation).

Die zweite Vertonung des zweiten Verses bei Gluck erinnert vom Notenbild her an Solokadenz (man beachte die Fermate in T. 14). Jedenfalls liegt hier eine andere Haltung vor als in den beiden vorangehenden Gesangszeilen. Es ist an dieser Stelle so, als ob jedes Wort des zweiten Verses nochmals einzeln durchdacht oder besser durchfühlt werden müßte.

Die vorliegenden ersten sieben Takte des Gesangs weisen in bezug auf die Sprachvertonung eine merkwürdige Nähe zu Lully auf. Wie wir sahen, macht bei ihm die besondere Betonung des zusammenhängenden Sprechens ein Eingreifen der Instrumente mit aktiven Einsätzen unmöglich. Dieser Zug scheint aber auch hier bei Gluck für die Instrumentalpartie vorzuliegen. Die Bläser, Oboe, Horn und Fagott, bilden in langen Tönen einen klanglichen Hintergrund, der von den Streichern gemessen wird, von den Violinen und dem Basso mit einem durchgehenden Pizzicato in Achteln bzw. Vierteln, von den geteilten Violinen mit in Achteln ausgestrichenen Tonrepetitionen.

In der Arie *Divinités du Styx* im ersten Akt (siebte Szene) der französischen *Alceste* (Paris 1776) dagegen greifen die Bläser offenbar direkt in die Sprachdeklamation ein¹³³:

Andante

Ob., Klar.(C), Hr.(B), Fg., Pos. I-III

VV.

Va.

Alceste

Di-vi-ni-tés du Styx, di-vi-ni-tés du

B.

Hr

Pos. I-III

VV.

Va.

Alceste

le, je n'in-vo - querai point,

B., Fg.

f

mf

je n'in-vo-que-rai point

In T. 11 und 13 heben sie mit ihrer Oktave *b—b'* bzw. *es'—es* das Wort *Styx* hervor. Hierauf schweigen sie für eine längere Strecke, während der Alceste den Rest der ersten Zeile und die zweite Zeile ihres Textes bringt. Im Anschluß daran wird die erste Hälfte der zweiten Zeile (*je n' invoquerai point*) zweimal wiederholt, wobei die Bläser die Textglieder zusammen mit ihrer instrumentalen Einkleidung durch die Streicher jeweils vorausnehmen und damit die Einschnitte zwischen den Gliedern der Singstimme überbrücken.

Diese Beschreibung erscheint durchaus angemessen und hinreichend, um die Rolle der Bläser im vorliegenden Arienausschnitt zu kennzeichnen. Überraschen muß aber nun ein Vergleich mit dem Beginn der Arie in der italienischen Fassung¹³⁴:

Andante

⑩

Ob., Fl., Hr. *f unis.* *f*

Pos., Fg. *f unis.* *f*

Om - bre Lar - ve com -
pa - gne di mor - - - te

Die Oktaven der Bläser *b—b'* bzw. *es'—es*, die man in der französischen Fassung als Hervorhebung des Wortes *Styx* ansehen muß, fallen in der italienischen Fassung gar nicht mit Textbestandteilen zusammen. Sie dienen aber auch nicht als Ausfüllung, als Überbrückung zwischen den einzelnen Ausrufen *Ombre*, *Larve* und der Fortsetzung *compagne di morte*. Vielmehr stehen diese Oktaven den Rufen der Alceste als etwas Eigenständiges gegenüber, sie wirken jeweils wie eine Antwort. Daß die Bläser hier tatsächlich eine „Rolle“ fast im theaterhaften Sinn spielen, läßt sich von der Furienzene aus dem *Orfeo* her beleuchten¹³⁵:

¹³⁴ Originaldruck S. 67. Auf die Streicherparte kann im Beispiel verzichtet werden, da sie an dieser Stelle im wesentlichen in die französische Fassung der Arie übernommen sind.

¹³⁵ Erste Szene des zweiten Aktes; GA I/1, S. 68 f.

(116)

Harfe

Orchestra II

V.V.

Va. B.

Cornetto, Pos. I/II
VV.(= Orchestra I)

Orfeo

Sopran/Alt
Tenor/Baß

Va. B.

unis.

f

Fu - rie, lar - ve.

Nò! Nò!

f *f*

Dort führt eine sehr ähnliche Situation Gluck zu einer analogen Struktur. Auf die Ausrufe Orfeos folgen jeweils als Antwort wie in der *Alceste* Oktavklänge, die aber Text tragen, das Wort *No*, mit dem der Chor der Furien den Anrufungen Orfeos schroff entgegentritt. Sicher ist es hier vor allem das gesprochene Wort, das in der Partitur dieses theaterhafte Gegenüber schafft. Also wären jene für sich eingesetzten Bläserklänge in der (italienischen) *Alceste* wohl eher als Naturlaute, als ein naturhaftes, nicht unbedingt menschliches Gegenüber zu charakterisieren.

Ähnlich sind die starren Horntöne in der Arie *Caron t' appelle* aus der vierten Szene des dritten Aktes in der französischen *Alceste* zu verstehen¹³⁶:

¹³⁶ GA I/7, S. 302 f. Das übrige Orchester pausiert an dieser Stelle.

Andante (184)

Hr. (D)
a2

Dieu infernal

Ca-ron t'ap-pel - le,
en-tends sa voix !

Sie treten innerhalb der Partitur als etwas Eigenständiges hervor, worauf der Sänger auf der Bühne hinweist (Berlioz hört diese Horntöne als die Muschel Charons¹³⁷).

Zum Schluß wollen wir uns noch mit dem Streicher-Tremolo bei Gluck befassen. In der bekannten Orakelszene *I tuoi prieghi, o Regina* (in der französischen Fassung *Apollon est sensible*) aus der vierten Szene im ersten Akt der *Alceste* finden sich folgende Notierungsweisen¹³⁸:

Andante (16)

V.V.

Va.

Gran Sacerdote

B.

Ec - co che in-va - so dal suo

¹³⁷ A travers chants, Gesammelte Schriften, deutsche Ausgabe von R. Pohl, Bd. 1, Leipzig 1864, S. 227 f.

¹³⁸ Originaldruck S. 56—58; französische Fassung GA I/7, S. 94 f. und 99. Vgl. Berlioz-Strauss S. 13—17.

sa- cro fu-ror quel che ra- gio-no

30

VV. *f*

Va. *f*

Ob.

Ah già son pie-ni que-sti ar- chi e que-ste mu- ra del-la...

B. *f*

55 *tenuta*

Vv. *p* *f*

Va.

B.

[Oh genti,
in ri-] spet- to in ti- mo- re ta- ce- te, u- di- te e...

Die ersten beiden Beispiele verlangen eine Darstellung der notierten Töne (Halbenoten) in Sechzehnteln, das erste Mal durch einfache Tonwiederholung, das zweite Mal durch Brechung eines Zweiklangs. Die Zickzacklinie im dritten Beispiel verlangt ein Vibrato, also eine Klangbeeinflussung, die nicht vom Bogen ausgeht, sondern durch Bewegung der linken Hand auf dem gegriffenen Ton zustandekommt.¹³⁹

Natürlich kann man diese spieltechnischen Vorschriften in Abhängigkeit vom Text betrachten, etwa als Darstellung der aufregenden Atmosphäre einer Beschwörungsszene oder auch als konkrete Wortausdeutung (drittes Beispiel: Vibrato in Verbindung mit dem Wort *timore*). Dann wäre das Tremolo lediglich als ein Orchestereffekt anzusehen. Bei näherem Zusehen ist es aber möglich, diese besondere Art der Streicherbehandlung in ihrer Funktion innerhalb der Gluckschen Partitur genauer zu fassen und von der im 19. Jahrhundert üblichen abzuheben. Mit dem Vibrato brauchen wir uns nicht weiter zu befassen, da es sich hierbei um eine rhythmisch nicht faßbare Erscheinung handelt. Dagegen sind die Sechzehntelrepetitionen in den beiden Spielarten des Tremolo bei Gluck durchaus wahrnehmbar, sie haben Gewicht genug, um sogar in der Singstimme Silben tragen zu können.

¹³⁹ Vgl. E. Schenk, Zur Aufführungspraxis des Tremolo bei Gluck, in: Festschrift A. van Hoboken, Mainz 1962, S. 137 ff.

In dieser Beziehung wird man sofort an Cl. Monteverdis *Combattimento di Tancredi e Clorinda* erinnert¹⁴⁰:

The image shows a musical score for four parts: VV. (Violini), Va. (Viola), Testo (Text), and B. c. (Basso continuo). The score is divided into two systems. The first system shows the VV. and Va. parts with a rhythmic pattern of eighth notes. The Testo part has the lyrics "ne pun - ta a vo - to". The B. c. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The second system shows the VV. and Va. parts with a rhythmic pattern of eighth notes. The Testo part has the lyrics "l'on - ta ir - ri - ta lo sdegno al - la vendet - ta al - la ven - det - ta". The B. c. part has a rhythmic pattern of eighth notes.

Es ist hier so, als ob die pulsierenden 4-16tel-Gruppen der Streicher das rasche Sprechtempo in fortlaufenden Sechzehnteln erst auslösten. Dieses exakt Pulsierende scheint auch H. Schütz im *Freuet euch des Herren, ihr Gerechten* aus dem zweiten Teil der *Symphoniae sacrae* zu fordern¹⁴¹:

¹⁴⁰ GA Bd. 8, S. 141.

¹⁴¹ Dresden 1647; GA Bd. 7, S. 185, NGA Bd. 17, S. 94.

Tremolant

V.V. Tremolant

Altus
Sin-get, sin - get, sin-get dem

Tenor
Sin-get, sin - get,

Bassus
Sin-get, sin - get.

B. c.

Herrn. sin-get dem Herrn.

sin-get dem Herrn. sin-get

sin-get, sin - get. sin-get dem (Herrn

Denn jene Einrichtung, die den Orgelwind in gleichmäßigen Stößen beeinflusst, heißt ja ebenfalls *Tremulant*. Interessant ist in diesem Zusammen-

Allegro *sotto voce*

Tenor 8 Et i - te - rum

V.V. arco pp (sempre)

Va. Vc. arco pp

Doch ist für das 19. Jahrhundert nicht das gemessene Tremolo typisch, sondern jenes nicht mehr näher bestimmbare Tremolo, das tatsächlich eine Klangfarbe, ein Orchestereffekt ist, etwa der flimmernde Klang beim Erscheinen des Mephistopheles in der fünften Szene von Berlioz' *Damnation de Faust*¹⁴⁵:

Allegro moderato trem.

V.V. ponticello trem. strettissimo fff

Va. ponticello trem. strettissimo fff

In derselben Anwendung findet sich das Tremolo auch in der Wolfsschlucht-szene aus C. M. von Webers *Freischütz*. Die Tremolo-Partien haben hier keine enge Verbindung zum gesungenen Wort. Rein optisch heben sie sich durch die dreifachen Tremolo-Querbalken beinahe bildhaft von den übrigen Stimmen der Partitur ab. Von diesem flimmernden Tremolo soll so etwas wie Atmosphäre ausgehen. Die Klangfarbe ist hier das Bestimmende, Weber

¹⁴⁵ Paris 1846; GA Bd. 11/12, S. 100.

verwendet den Instrumentaleffekt des rhythmisch nicht faßbaren Streicher-Tremolo, um das Gespenstische der Szene auch von der Musik her „ausmalen“ zu können.

Die gleichmäßigen Sechzehntelrepetitionen bei Gluck (und den angeführten früheren Meistern) dagegen bilden gewissermaßen den aufgeregten Pulsschlag zur deklamierenden Singstimme. Es handelt sich hier primär um eine rhythmische Erscheinung, nicht der instrumentale Effekt steht im Vordergrund. Diese Beobachtung, daß der Gesichtspunkt des Instrumentaleffekts für sich keine wesentliche Rolle spielt, läßt sich für Glucks Orchesterbehandlung ganz allgemein feststellen. Wollte man Glucks Partituren ausschließlich unter diesem Aspekt untersuchen, wäre die Basis für eine adäquate Darstellung seiner Orchesterbehandlung jedenfalls zu eng.

ABKÜRZUNGEN

B.	= Basso (Violoncello + Contrabbasso)
DTÖ	= Denkmäler der Tonkunst in Österreich
Fl.	= Flöte(n)
Fg.	= Fagott(e)
GA	= Gesamtausgabe
Hr.	= Hörner
HV	= Hoboken-Verzeichnis (Haydn)
Kb.	= Kontrabaß
Klar.	= Klarinette(n)
KV	= Köchel-Verzeichnis
NGA	= neue Gesamtausgabe
Ob.	= Oboe(n)
Pk.	= Pauken
Pos.	= Posaune(n)
Trp.	= Trompete(n)
T.	= Takt
V. (VV.)	= Violine (Violinen)
Va.	= Viola
Vc.	= Violoncello
WoO	= Werke ohne Opuszahl (Beethoven)