

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet 1959 von Thrasybulos G. Georgiades

Herausgegeben seit 1977 von Theodor Göllner

Band 28

Jutta Ruile-Dronke

Ritornell und Solo in Mozarts Klavierkonzerten

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

JUTTA RUILE-DRONKE

RITORNELL UND SOLO
IN MOZARTS KLAVIERKONZERTEN



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

1978

ISBN 3 7952 0250 7

Copyright 1978 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 eine photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Satz: W. Hartmann, Gautinger Str. 19, D 8031 Stockdorf

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	1
I. TEIL	
Anlage und Herkunft des Mozartschen Konzertsatzes	11
A. Der erste Satz des B-Dur-Konzerts, KV 456	
1. Beschreibung des Satzes	13
2. Anfangstutti und Dominant-Ritornell	34
3. Herausbilden größerer Zusammenhänge im ersten Solo	36
B. Exkurs: Arie und Konzert Vivaldis	
1. Bezüge zwischen Konzert und Arie bei den Theoretikern des 18. Jahrhunderts	41
2. Vergleich einer Arie und eines Konzertes von Vivaldi	47
C. Gleiche Strukturen in Konzert und Arie Mozarts	
1. Absetzen des Eröffnungsritornells gegen die sympho- nische ‚Exposition‘	67
2. Die Arie des Belmonte „Ich baue ganz auf deine Stärke“ (<i>Entführung</i> III, Nr. 17)	69
3. Die Wirksamkeit der Melodieschicht auf die Struktur der Gesangstrophe (<i>Idomeneo</i> II,12 „Fuor del mar“)	78
II. TEIL	
Funktionen einzelner Abschnitte in Ritornell und Solo	83
A. ‚Thematische‘ Abschnitte des Eröffnungsritornells in ihrer Beziehung zum Solo	85
1. Sich öffnende Melodieglieder des Ritornells, die inner- halb des Solo periodisch schließen	87
a) Konzert F-dur, KV 413	87
b) Konzert D-dur, KV 175	89
c) Konzert B-dur, KV 450	91
d) Konzert D-dur, KV 537	99
e) Übersicht über weitere schließende Melodiebildungen der Soli. Konzert B-dur, KV 238	109

2. Dreitaktig öffnende Nachsatzglieder, die innerhalb des Solo zu sieben Takten erweitert werden	113
a) Konzert G-dur, KV 453	113
b) Konzert D-dur, KV 175	119
3. Isoliertes Aufstellen eines Vordersatzes im Ritornell	120
4. Metrisch-rhythmische Glättung des Solo, Konzert A-dur, KV 488	122
B. Die ‚Tuttiblöcke‘ des Eröffnungsritornells in ihrer Funktion als gliedernde Ritornelle	133
1. Die Stellung des ersten Tuttiblocks nach einem Dreitakter	136
2. Die Ritornelle des Konzerts B-dur, KV 450	137
3. Verhältnis Solo- ‚Eingang‘ und Satzschluß	146
4. Das ‚Devisen‘-Ritornell	150
5. Struktur und Stellung des Dominant-Ritornells	155
a) Übersicht über seine Zusammensetzung	155
b) Verknüpfung von im Eröffnungsritornell getrennten Tuttiblöcken mit gleichem Klangplan (Konzert D-dur, KV 537)	160
c) Rhythmische Verdichtung als Bindemittel zwischen Dominant-Ritornell und zweitem Solo	165
6. Das Schlußritornell	175
a) Funktion und Aufbau in Mozarts Konzerten vor dem Hintergrund früherer und zeitgenössischer Konzerte	175
b) Das Schlußritornell des G-dur-Konzerts, KV 453	178
7. Funktionen der V. Stufe in erstem Ritornell und erstem Solo	183
8. Der Beginn des zweiten Solo	189
a) Konzert B-dur, KV 238	190
b) Konzert C-Dur, KV 246	190
c) Konzert F-dur, KV 413	191
d) Konzert A-dur, KV 414	192

III. TEIL

Der Klaviersatz

A. Das Autograph des B-dur-Konzerts, KV 450; ein Vergleich beider Fassungen des Andantes	197
B. Funktionen des Klaviers im Konzertsatz	
1. Zur Frage des Generalbaßspiels	221
2. Auszierung und Ausführung „skizzierter Stellen“	224
3. Das Klavier im Gefüge der Partitur	230
4. Das Allegretto-Finale des G-dur-Konzerts, KV 453	237

Verzeichnis der zitierten Literatur	253
Abkürzungen	257
Personen-Register	259

VORWORT

Die vorliegende Studie ist in den Jahren 1968-1971 entstanden. Sie wurde 1972 bei der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität München als Dissertation eingereicht. Thrasybulos Georgiades, mein Lehrer, nahm sie für diese Schriften-Reihe an. Noch im Dezember 1976 hat er die überarbeitete Fassung gesehen und gebilligt.

Immer wird Georgiades mein Dank gelten. Aus seinen Vorlesungen und Seminaren, darüber hinaus aber aus zahlreichen Gesprächen gewann ich alle Anregungen, Hinweise und Hilfen. Er vermittelte die Ehrfurcht vor dem Werk. Ich habe mich bemüht, im Bewußtsein dieses Vorbilds zu arbeiten.

Regensburg, im Januar 1978

Jutta Ruile-Dronke

EINLEITUNG

Mit Kriterien der sogenannten ‚Sonatenform‘ ist das Spezifische des Mozartschen Konzertsatzes nicht zu erfassen. Die in diesem Begriff axiomatisch angenommenen Bestimmungen von Satzabschnitten aufgrund tonaler und materialer Gegebenheiten beziehen sich auf äußere Merkmale, deren Vorhandensein außer Frage steht, die aber nicht ausreichen, das unverwechselbar Eigene der Anlage eines Konzertsatzes darzustellen, wie sie bei Mozart Gestalt annimmt. Dualismus von Themen und Tonarten in der ‚Exposition‘, thematische Arbeit als Voraussetzung der ‚Durchführung‘, ‚Reprise‘ der Exposition unter Beibehalten der Tonika – diese Erscheinungen sind allenthalben nachzuweisen in der Musik nach 1750 und deshalb nicht charakteristisch für eine bestimmte musikalische Gattung. Eine durch das Schema der Sonatenform determinierte Betrachtungsweise, wie sie der Musik der Wiener Klassik zuteil wurde, hat als Ziel das Ausfindigmachen und Bezeichnen der a priori vorauszusetzenden Teile eines Satzes¹. Sie führt zu einer Gleichschaltung von Gattungen, die sich nur aufgrund ihres Instrumentariums und der

¹ Einen Versuch, den Begriff der Sonatenform neu zu deuten, unternahm in jüngster Zeit Wolfgang Burde (Studien zu Mozarts Klaviersonaten, Giebing 1969). Er bemüht sich um einen dem prozeßhaften Wesen der Musik adäquaten Formbegriff, der mit einer „dynamischen Anschauungsweise des Musikwerks“ verbunden sein muß (S. 37), anstelle einer satztechnischen Analyse der Sonatenform, die statisch sei in ihrem Nachweis von determinierten Axiomen. Die „dynamische Anschauungsweise von Musik“ fundiert Burde mit Thesen Friedrich Blumes (Fortspinnung und Entwicklung, in: Syntagma Musicologicum 1963, S. 504). Doch wie der ästhetische Ausgangspunkt Blumes sich nicht in seinen Analysen niederschlägt – dort projiziert er weiterhin ein vorgegebenes Sonatenschema –, so werden auch Burdes einleuchtende Reflexionen, die sich eher am Musik-Schrifttum als an der Musik selbst entzünden, von seinen Musik-Analysen nicht unterstützt. Der *Sinnzusammenhang* eines musikalischen Werkes offenbart sich nicht in einer Betrachtungsweise, die „Gruppen“ (= jeweils durch „Zustandsänderung“ sich absetzende Gebilde) additiv aneinanderreih, sie auf „Gruppentypen“ (S. 61 ff.) zurückführt (S. 55: „Dieses Individuelle muß trotzdem auf seine typischen Daten reduziert, muß wissenschaftlich verallgemeinert, muß begriffsfähig werden.“), deren spezifische Konstellation dann einen „Formtyp“ herausbildet.

Art ihrer zyklischen Anordnung unterscheiden. Gattungsgeschichte ist unter dieser Voraussetzung immer Formgeschichte gewesen, deren Entwicklung eindeutig feststeht: Der Endpunkt jeder musikalischen Gattung ist ihr Aufgehen in der ‚Sonatenform‘ – ein Ziel, das die Wiener Klassik weitgehend erreichte. Wenn sich – auffallend besonders im Zusammenhang mit der Behandlung klassischer Konzerte – Unstimmigkeiten ergeben beim Übertragen der Schemata auf das konkrete Werk, so werden sie als Probleme des Komponisten selbst ausgegeben: „Das Hauptproblem des ersten, in Sonatenform gehaltenen Satzes, an dessen Lösung sich schon Chr. Bach abgemüht hatte, war das Verhältnis von Haupt- und Seitenthemen und die damit eng verbundene Frage nach deren Verteilung auf Tutti und Solo“, heißt es bei Abert². Die Frage nach der Unterbringung des zweiten Themas also ist von einem Anliegen der Mozartforschung zu einem Anliegen Mozarts selbst umgedeutet.

Das Fehlen eines kontrastierenden Seitenthemas im Eröffnungstutti kann im Sinne der entwicklungsgeschichtlichen Theorie einen Konzertsatz nur als rückwärtsgewandt, nämlich einen einheitlichen Grundaffekt wahrend, oder zukunftsweisend, nämlich äußerste thematische Konzentration bewirkend, gedeutet werden³, nicht aber als seiner Gegenwart genügend, da kein die Sonatenform kennzeichnender „dramatischer Konflikt“ ausgelöst werden könne, keine „dialektische Ausdeutung des thematischen Materials“ möglich sei⁴.

Für die das Sonatenschema zugrundelegende Analyse steht die Stellung des ‚Seitensatzes‘ in engem Zusammenhang mit der Frage nach der Einordnung des ersten Tutti in die Dreiteiligkeit der Sonate. Ist im Eröffnungstutti

² Herrmann Abert: *W. A. Mozart II*, Leipzig 1955, S. 167. Für Jahn (*Mozart IV*, Leipzig 1859, S. 58) wurde die Sonatenform und die Unterbringung des 2. Themas noch nicht zum Problem: „Die Anlage der Concerte in drei Sätzen, sowie die Form der einzelnen Sätze nach Analogie der Sonate war bereits gegeben und ist von Mozart nur bestimmt ausgebildet worden. Der erste und Hauptsatz zeigt die Hauptbestandtheile der Sonatenform, das zweite bestimmt ausgeprägte Thema und den Durchführungssatz . . .“

³ Friedrich Blume, *Die formgeschichtliche Stellung der Klavierkonzerte Mozarts*, in: *Mozart-Jb II*, 1924, S. 96 (Kurztitel: *Formgeschichtliche Stellung*), sieht die Konzerte *F*-dur, KV 459, *d*-moll, KV 466 und *C*-dur, KV 467 „in die Nähe des altklassischen Konzertsatzes“ gerückt, da der Hauptsatz „Übergewicht bekommt“, die „Kontrastepisoden“ lediglich eingebettet sind in ihn. Arthur Hutchings, *A Companion to Mozart's Piano Concertos*, London 1950, S. 119 (Kurztitel: *Companion*), entdeckt gerade im *F*-dur-Konzert, KV 459, mit seiner Konzentration auf das Hauptthema Beethovensche Züge: „Not since the fully orchestrated D major, K. 451, has there been a movement so symphonic, so essentially instrumental, as this one. Though quite different in spirit from Beethoven's writing, the texture of this movement shows an approach to Beethovenian methods such as is not seen before in the series of concertos, and is rarely seen afterwards.“

⁴ C. Schrade, *W.A. Mozart*, Bern 1964, S. 71.

ein ‚zweites Thema‘ vorhanden, so entbehrt es durch das Verharren des Tutti in der Tonika seiner entscheidenden Kontrastwirkung, der harmonischen Polarität der Dominante, eine Einschränkung, die die Bedeutung des Tutti als ‚Exposition‘ schmälert. Aus diesem Grunde erklären Tovey⁵ und Hutchings⁶ das Eröffnungstutti als „introduction“ und „prelude“; Träger der Sonatenform sind die drei Soli, zu denen noch zwei Ritornelle am Schluß von Exposition und Reprise treten. Friedrich Blume dagegen sieht die „ausgebildete Form des Sonatensatzes ... hauptsächlich im Orchester repräsentiert“⁷. Er erkennt zwar die Unzulänglichkeit des ersten Tutti als Exposition, wenn er über das erste Ritornell des *D*-dur-Konzerts, KV 451, sagt⁸: „Damit wäre eine korrekte sinfonische Exposition gegeben – das thematische Material ist beisammen –, aber es fehlt noch das eigentliche Kontrastelement: die Dominantstellung des Seitensatzes.“ Dennoch ist für ihn die Form bereits in der *Orchester*-Eröffnung als sinfonisch vorgegeben, da sie das wesentliche thematische Material enthält. Der Solist hat „Eigenes nicht zu sagen“, er begnügt sich mit „altklassischer Kontrast- und Episodenreihung“ und wird somit zum „Gegenspieler der sinfonischen Form“⁹. Eine Durchdringung von Konzert- und Sonatenform ist hier als Nebeneinander zweier musikalischer ‚Stile‘, ja, Epochen dargestellt.

Eine weitere Möglichkeit des Einordnens von erstem Ritornell und erstem Solo führt Girdlestone an¹⁰. Das erste Solo erinnert seiner Meinung nach eher an den Beginn der Durchführung als an eine Exposition („La seconde exposition est donc le début du développement plutôt qu’une véritable exposition.“), da der größte Teil des thematischen Materials nicht aufgestellt („exposée“), sondern bereits entwickelt („développée“) würde.

Im allgemeinen aber stehen in der nach Sonatenform-Kriterien vorgehenden Deutung des Mozartschen Konzertsatzes sich Eröffnungstutti und erstes Solo gleichrangig als „doppelte“ oder „wiederholte“ Expositionen gegenüber¹¹. Das zweite, in der Dominante stehende Tutti gilt als Schluß der

⁵ Donald Tovey: *The Classical Concerto*, in: *Essays in Musical Analysis III*, 7. Aufl., Oxford 1948, S. 19 ff. (Kurztitel: *Classical Concerto*).

⁶ *Companion*, S. 7 ff. (hier Anm. 3).

⁷ *Formgeschichtliche Stellung*, S. 87 (hier Anm. 3).

⁸ ebd. S. 90.

⁹ ebd. S. 89.

¹⁰ C.M. Girdlestone, *Mozart et ses Concertos pour Piano*, Paris 1939, S. 27 ff. (Kurztitel: *Concertos*).

¹¹ E. Simon hat sich in seinem Aufsatz ‚The Double Exposition in the Classical Concerto‘ in: *JAMS X*, 1957, S. 111, gegen den Begriff der „wiederholten Exposition“ gewendet, da dieser die Projektion einer bereits entwickelten Sonatenform auf das Konzert voraussetzt. Er zeigt auf, daß das Konzert sich gleichzeitig mit der Sonate in der Vorklassik zu der ihm angemessenen Sonatenform entwickelt, also unabhängig von der wiederholten Exposition der Sonate sich erstes Tutti und erstes Solo als zwei Expositionen herausbilden.

Solo-Exposition und bisweilen gleichzeitig als Beginn der Durchführung. Es folgen Durchführung und Reprise, die als verkürzt angesehen wird, da sie beide Expositionen verknüpfen muß. Das Schlußtutti ist Teil der Reprise.

Die vorliegenden Untersuchungen gehen von einem anderen Verständnis des Mozartschen Konzertsatzes aus. Sie stellen das einzelne Werk in den Vordergrund, ohne es an vorgegebenen Schemata messen zu wollen. Dieses Verfahren bietet sich als einzig legitim an, da die Sonatenform als Richtschnur nicht weiterhilft. So ist auch das von Friedrich Blume für Mozarts Klavierkonzerte häufig in Anspruch genommene „Spiel mit der Form“¹² eine Unterstellung der Formenlehre, die den Sonatensatz als Norm hat. Der musikalische Satz allein vermittelt die Kriterien, die seiner Betrachtung adäquat sind. Die Struktur der einzelnen Bauglieder, die zu einem Ganzen *gefügt* sind, sich nicht in motivischer ‚Fortspinnung‘ entwickeln (Wilhelm Fischer), erfordert, das Besondere dieser Fügung, die das spezifische Werk konstituierende Komponente darzustellen. Darüber hinaus aber steht der Sinnzusammenhang des Werkes in Wechselbeziehung zu seiner Anlage. Das bedeutet: die Erkenntnis der Funktion eines Satzglieds im Satzganzen betrifft nicht nur das einzelne Werk, sondern weist, wie sich zeigen wird, das Werk als einer Gattung zugehörig aus. „Bei den Wiener Klassikern aber wächst die äußere Anlage jeweils aus dem Satzverfahren heraus, ist daher nicht erstarrt [wie die ‚Form‘ in der Romantik], sondern identisch mit dem Sinngehalt“.¹³ Diese Formulierung von Georgiades, die ein Sich-Bedingen von Satzverfahren und Anlage der Wiener Klassik vorbehält, soll der Anlaß sein für einen Versuch, die Einsichten in den Wiener klassischen Satz, die Georgiades in seinen Schriften und Vorlesungen dargelegt hat, zusammenzufassen; sie waren Voraussetzung für die Konzeption der vorliegenden Studie¹⁴.

Georgiades erkennt als geistige Stufe des Wiener klassischen Satzes die „Theaterwirklichkeit“, d. h. „ein Gegenüber [wird] ad hoc geschaffen.“ (Musik und Sprache, S. 116). Dieser Wirklichkeit ist eigentümlich, daß sie sich „mit meiner eigenen Wirklichkeit doch nicht deckt“, daß handelnde Menschen „mir vorgeführt werden“ (ebd.). Ich nehme also eine „*fingierte*“,

¹² Formgeschichtliche Stellung (hier Anm. 3), S. 87; dazu in Vorworten zu mehreren Eulenburg-Partituren, in denen ein Ringen mit der Form (KV 466) bis zu einem Spielen mit ihr (KV 488) verfolgt wird.

¹³ Thr. Georgiades, Schubert, Musik und Lyrik, Göttingen 1967, S. 169.

¹⁴ Ich zitiere aus folgenden Büchern und Aufsätzen: Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters (Kurztitel: Mozart-Theater), in: Mozart-Jb 1950, S. 76; Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, Heidelberg 1954; Musik und Rhythmus bei den Griechen (Kurztitel: Musik und Rhythmus), Hamburg 1958; Schubert. Musik und Lyrik (Kurztitel: Schubert), Göttingen 1967. Wenn ich keine wörtlichen Zitate anführe, so versuche ich, sinngemäß aus Vorlesungen und Seminaren der vergangenen Jahre zu referieren.

nicht „wirkliche“ Begebenheit wahr (Schubert, S. 117), die „überaus wirklich“ wird, da „leibhaftige Menschen“ ... handeln, ... „vor mir, als mein Gegenüber, agieren. Aber als leibhaftig sehe ich sie an – dieses Merkmal des Vollkörperlichen ist für das Theater konstitutiv – weil diese Menschen ... eine Begebenheit als hier und jetzt geschehend darstellen; weil durch die jeweils frei einsetzenden Impulse und Entscheidungen Unerwartetes, nicht im voraus Berechenbares, in meiner Gegenwart geschieht, weil somit der Theatervorgang nicht kontinuierlich-ableitend ist, sondern durch das Einbrechen neuer, unvorhergesehener Kräfte während seines Verlaufs, durch das Moment der ‚Diskontinuität‘ gekennzeichnet ist.“ (ebd.)

Eine von dieser Haltung erfüllte Musik „ist einzig und allein aus der Vorstellung des ‚handelnden Satzes‘, der in unserer Gegenwart agierenden Menschen, zu verstehen.“ (Mozart-Theater, S. 82). Denn: „Das Erfassen des spezifisch menschlichen Handelns“ äußert sich gleichermaßen in Bühnen- und Instrumentalmusik in dem satztechnischen Merkmal des „Diskontinuierlichen“ (Musik und Sprache, S. 115). Im musikalischen Satz der Wiener Klassik „ändert sich die Situation von Augenblick zu Augenblick ruckartig, unvorhergesehen von außen her“ (ebd. S. 90). Dieses spontane Umschlagen verbietet es, den Ablauf der Musik „als stetiges Werden“ (ebd. S. 115) aufzufassen, ihn also mit Kriterien wie Ableitung, Fortspinnung oder Entwicklung zu erklären. „Den Satz versteht man nur dann richtig, wenn man sich ihn aus mehreren gleichsam festkörperlichen Gliedern zusammengefügt vorstellt, deren jedes durch eigenen, neuen Impuls eingeführt wird“ (ebd.). Dieser sich scheinbar gegenwärtig realisierende Satz impliziert eine neue Vorstellung von *Zeit*. Während in der Generalbaß-Musik Zeit nicht als „selbständige Größe“ existiert (Musik und Sprache, S. 113), die Bewegung, einmal ausgelöst, vielmehr zwingend im harmonischen Spannungssystem der Kadenz abläuft und „keine Spaltung in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft kennt“ (ebd.) – eine Haltung, die dem Epos entspricht – ist in der Theaterstruktur der Wiener Klassik „die *Zeit* nicht mehr im voraus berechenbar. Wir machen sie uns als selbständige Größe bewußt. Der Wiener klassische Satz ist das Sich-Bewußtwerden der Zeit. Das Zeitliche bricht ein. Durch die Betonung des Hier-und-Jetzt ist jene epische Einheit nun in Gegenwart und Zukunft auseinandergebrochen“ (ebd. S. 119).

Ein Zusammenfügen von „festen Körpern“, „heterogenen Impulsen“, die keine „Linien“, Stimmen bilden, kein Kontinuum, erfordert ein tragendes, regulierendes Prinzip, das die Einheit ermöglicht. Georgiades findet es „in dem neuen, nur der Klassik eigenen Taktbegriff“ (Mozart-Theater, S. 85), den er als „von jeglicher Materie befreit“ (Musik und Sprache, S. 118), als „bloßes Bezugssystem“ (ebd. S. 117) versteht. Eigenständige rhythmisch-melodische Gebilde werden frei in den nun emanzipierten Takt gesetzt; sie bekommen erst in Verbindung mit der Gewichtsverteilung jeweils eine konkrete metrische Bedeutung. „Aus einem und demselben Rhythmus .. kann

.. eine abtaktige .. oder auftaktige .. Bildung entstehen“ (ebd.). „Die Zerlegung der bis dahin vermeintlichen Einheit von rhythmisch-tonlicher Gestalt und metrischer Gewichtsverteilung in zwei selbständige, gesondert zu handhabende Größen“ (ebd.) ist satztechnische Voraussetzung dieser in spezifischer Theaterhaltung sich zeigenden Musik. Aus der Emanzipation des Takts gewinnt der Satz die Freiheit, seine Elemente in diskontinuierlichem Ablauf zusammenzufügen.

Diese Divergenz von leerem Takt und seiner Ausfüllung durch festkörperliche, eigenständige Bildungen äußert sich im Satzgeschehen als „strenge Scheidung zwischen sinnlichem Vordergrund und konstruktivem Hintergrund“ (Mozart-Theater, S. 95). Ist der Takt generell in abendländischer Musik durch seinen Wechsel von über- und untergeordneten Zählzeiten, die unabhängig von „konkreten Zeitwerten in Erscheinung treten“ (Musik und Rhythmus, S. 14) in ein stetiges Pulsieren versetzt, jeweils „durch einen Impuls am Taktbeginn das Fortbewegen gleichsam bewerkstelligend“ (ebd.), so wirkt er in der Wiener Klassik, die ihn von der „Tonausfüllung“ trennt, „wie ein Relationssystem“ (Musik und Sprache, S. 118) im Satzhintergrund. Mehrere Takte konsolidieren sich, in Erweiterung des Taktpulsierens, zu festen metrischen Einheiten. Merkmal dieses metrischen – und damit auch harmonischen – Prinzips ist die Folge von „Ansatz- und Fortführungstakten“ (Schubert, S. 71), die sich zu jeweils öffnenden Satzgliedern verbinden. „Ansatz und Fortführung“ ergeben sich harmonisch aus dem Setzen eines Tonika-Klangs und dem Öffnen zu einer Dominante, oder allgemeiner: aus der Folge „Ruhe – Spannung“ (ebd.), die sich in verschieden langen Satzgliedern verwirklichen kann. Ziel eines mit einem Spannungsklang, also offen endenden Satzgliedes ist jeweils das gesamte folgende Satzglied, so daß sich ein kettenartiges Gefüge ergibt, dessen vorwärtsgerichteten, aus mindestens zwei Takten, einem Ansatz- und einem Fortführungstakt, bestehenden Gliedern sich als Abschluß ein ebenfalls mindestens zweitaktiges Satzglied, ein Block allein aus Tonika-Takten, entgegenstellen muß.

Dieses als harmonischer Hintergrund, als „Gerüst“ den Wiener klassischen Satz tragende Prinzip bezeichnet Georgiades als ‚Gerüstbau‘ (Schubert, Kap. Gerüstbau und Periode, S. 69 ff.). Obwohl Gerüstbaustruktur vielerlei Wurzeln hat – im Ostinato des Generalbaßsatzes (ebd. S. 74), in der italienischen Opersinfonie¹⁵ – kann sie erst in der Wiener Klassik in Verbindung mit der neuen Taktvorstellung ausdrücklich werden und „als Konstruktionsmittel grundlegende Bedeutung erlangen“ (ebd.).

¹⁵ Helmut Hell, Die neapolitanische Opersinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Tutzing 1971, hat herausgearbeitet, daß Gerüstbaustruktur entscheidend von dem fanfarenartigen Orchestersatz der neapolitanischen Opersinfonie ausgebildet wurde.

Georgiades stellt dieses Bauprinzip der ‚Periode‘ entgegen, als deren wesentliches Merkmal er die Präexistenz als „leeres Schema“ ansieht (ebd.), ein Schema, das sich aus Symmetrien von Vorder- und Nachsätzen zusammensetzt und, „ausgefüllt mit dem melodisch-harmonischen Kadenzablauf“, *geschlossene* Bildungen als Norm voraussetzt; entscheidend ist das Zusammenwirken von melodischem Vordergrund und harmonischem Hintergrund des Satzes in kongruenter Gliederung.¹⁶

Wirkt die Periode als vorgegebenes Gehäuse, dessen Grenzen durch symmetrische Kadenzabläufe abgesteckt sind, so kennzeichnet das Gerüstbauprinzip gerade eine nicht vorhersehbare, gleichsam ad hoc sich einstellende Ausdehnung seiner Bauglieder. Es erscheint als eigentliches Korrelat der klassischen Satzstruktur, deren „übergeordnetes Merkmal ... das gegenwärtig Handelnde und damit das Diskontinuierliche“ ist (Musik und Sprache, S. 116). In Analogie zu dem gleichsam im Hintergrund wirkenden Taktpulsieren verleiht der Gerüstbau als festes metrisches Fundament die Freiheit, den Vordergrund des Satzes, die *Ausführung*, durch selbständige, festkörperliche Gebilde, durch ständig wechselnde, einander entgegengerichtete Impulse und unvorhergesehene Eingriffe als gegenwärtiges Sich-Ereignen, als „Diskontinuität“ zu verwirklichen.

Diese Struktur trägt die Möglichkeit in sich, daß die Schichten des Satzes, harmonisch-metrisches Fundament und Ausführung des Vordergrunds, inkongruente Gliederung aufweisen, so ein melodisches Schließen in der Tonika, das notwendig auf den Beginn eines Gerüstbauglieds fällt, ein „zahnradartiges“ Ineinandergreifen bewirkend. „Beim Gerüstbau-Prinzip ist der Ablauf nicht von vornherein bestimmt; er präexistiert nicht, wie bei der Periode als leeres Schema, sondern entsteht erst als Gefüge von unabgeschlossenen, in ihren Ausmaßen verschieden ausfallenden Klanggliedern, die, weil nicht abschließend, zwingend aufeinander bezogen werden, einen Zäsuren vermeidenden Zusammenhang bilden und ... die Möglichkeit einer Inkongruenz mit der Gesangsgliederung einschließen.“ (Schubert, S. 73)

In Wechselwirkung zu dem „Verfahren der ‚Diskontinuität‘, des sich stoßweisen Fortbewegens“ (Schubert, S. 121) steht eine neue Vorstellung von „Partitur“: Partitur als Fügung von „Parten“, die sich nicht voneinander ableiten lassen, sich nicht, als „Stimmen“ in einem kontinuierlichen Klangablauf, organisch entwickeln, die vielmehr wie „feste Körper“ mit unverwechselbar eigener Gestalt eingesetzt werden, jeder „mit eigenem Willen“ einen notwendigen, integrierenden Bestandteil des instrumentalen Gefüges bildend. Georgiades sieht diese musikalische Struktur als Umsetzung einer bestimmten geistigen Haltung, wie sie sich in der Struktur der deutschen

¹⁶ Im Anschluß an Georgiades hat sich Erdmute Schwarmath mit der Frage Periode – Gerüstbau auseinandergesetzt: Erdmute Schwarmath, *Musikalischer Bau und Sprachvertonung in Schuberts Liedern*, Tutzing 1969, MVM 17.

Sprache niederschlägt. Durch Heinrich Schütz wurde diese Struktur für die Musik fruchtbar gemacht (Schubert, S. 189): „Schützens Verfahren erhebt die der deutschen Sprache latent innewohnende Struktur, das Zentripetale, die ‚harte Fügung‘ . . . , die bedeutungsbedingte Betonung . . . zu ausdrücklichem Bau, zu ‚Werk‘. Schütz erreicht das als Erster, und zwar als deutscher *Musiker*, mit Hilfe des *musikalischen* Elements, in einer Zeit, da es der deutschen Dichtung noch verwehrt war.“

In analoger Weise wird später diese Struktur in der Wiener Klassik wirksam, hier nun rein als Musik, losgelöst von der Sprache (Schubert, S. 190): „Kurz vor Hölderlin konnte die deutsche Musik als Wiener klassische Musik, nunmehr ohne die Hilfe der Sprache, eine dem Bedeutungsbedingten, dem Zentripetalen, der ‚harten Fügung‘ analoge, aber genuin musikalische Struktur, als ein Sich-stoßweise-Fortbewegen, als Diskontinuität hervorbringen, sie konnte ein dem Nennakt analoges, aber genuin musikalisches Vorgehen zeitigen.“

Dies aber, der Vollzug des Zusammenhangs aus heterogenen Impulsen, jenes dem Nennakt vergleichbare Vorgehen, bringt erstmals die Notwendigkeit des Dirigenten mit sich (Schubert, S. 151): „Der Dirigent [ist notwendig] als *konstituierender* Bestandteil dieser Musik, als der Wechselbegriff der Partitur, als die Person, die erst die *geistige* – im Notenbild nicht sichtbare – Einheit der Partitur nun im Erklingen herstellt.“

In gleicher Weise determiniert diese Musik die theoretische Betrachtungsweise, die sich weder in subjektiver noch objektiver Ausrichtung bekundet: subjektive Betrachtung spricht die Ebene des Ausdrucks, des Affekts an, diese aber ist der Wiener klassischen Musik nicht wesensmäßig; objektive Betrachtung muß sich auf das Materialhafte beschränken, hier aber vollzieht sich die Einheit des klassischen Werkes nicht¹⁷. Die Aufgabe ist es vielmehr, jene Momente zu erkennen, die im diskontinuierlichen Satzverfahren die Einheit des spezifischen Werkes konstituieren, eine Einheit, die sich in der

¹⁷ Während herkömmliche Mozart-Forschung in erster Linie von Ausdruckskriterien ausgeht, unternimmt Hans Tischler, *A Structural Analysis of Mozart's Piano Concertos*, New York 1966, extrem objektive Analyse. Er reduziert Mozarts Partituren auf Formeln, die weder über Mozart noch über seine Konzerte irgend etwas aussagen. Tischler unterliegt der Täuschung, daß musikalische Werke ‚Objekte‘, Gegenstände sind, die man nach naturwissenschaftlicher Methode mit allgemeingültigen Sigeln klassifizieren kann. Nicht nur verschafft solche Analyse keine ‚Klarheit‘ über die Konzerte – obwohl Tischler meint, es seien „clear analyses which they deserve“ (S. 1) – sie scheitert auch an sich selbst, an ihrer eigenen Objektivität. Tischler vergißt, Rechenschaft darüber zu geben, warum er welche melodischen und rhythmischen Wendungen mit großen oder kleinen Buchstaben (Hauptsache-Nebensache?), großen oder kleinen Zahlen oder überhaupt nicht bezeichnet. Diese seine – subjektive – Entscheidung vorenthält er dem Leser, so daß auch als schematische Reduktion, als Hilfe beim Taktzählen, das Buch eines Sinns entbehrt.

Apperzeption verwirklicht, sich als „Einheit der Apperzeption“ darstellt (Musik und Sprache, S. 119). Die Struktur der Wiener klassischen Musik verbietet geradezu, von „fertigen Gebilden“, von einer präexistenten „Form“ auszugehen. Entscheidend für das Zustandekommen der Einheit ist der Bau der einzelnen „Zelle“. Was ermöglicht den ganzen Satz in seiner spontan sich einstellenden Fügung von heterogenen Impulsen?

Hier spannt sich der Bogen zu der als Prämisse vorangestellten Feststellung eines Sich-Bedingens von Satzverfahren und Anlage; ich komme auf Mozarts Klavierkonzerte zurück. Ritornell und Solo in fester Abfolge bestimmen das Schema des Mozartschen Konzertsatzes. Die Frage stellt sich nun, wie diese Folge sich als *Sinngehalt* verwirklicht. Ritornell und Solo sollen nicht als gliedernde Oberbegriffe verwendet werden. Es gilt vielmehr, sie in ihrer Struktur zu erfassen, festzustellen, ob sie sich aufgrund des Baus ihrer *Zelle* gegeneinander absetzen und, bei analogen Erscheinungen in mehreren Konzerten, sich Gesetzmäßigkeiten einstellen, die den Konzertsatz Mozarts als Gattung konsolidieren; gleichzeitig aber, wie diese Teile in ihrer Zuordnung zueinander sich zum besonderen Werk fügen.

Diese Aspekte machen es unerlässlich, sich zu vergegenwärtigen, wie Mozart den Konzertsatz vorfindet. Der Orchestersatz der italienischen Opernsinfonie, der satztechnisch sich als flächiger, von der Fanfare herzuleitender Gerüstbau zeigt, ist in den siebziger Jahren des Jahrhunderts, vermittelt und verstärkt durch den Einfluß der Mannheimer, in alle musikalischen Gattungen eingedrungen¹⁸ und hat den alten generalbaßmäßigen Konzertsatz verdrängt. Er findet sich gleichermaßen in Tutti- und Soloteilen, die in einheitlichem Duktus ablaufen, unterschieden nur durch die Besetzung, nicht aber als Struktur¹⁹, so daß es ebenso legitim erscheint, instrumentierten Klavierpart in den Tutti oder aus dem Orchestersatz reduzierten Klavierauszug in den Soli anzunehmen.

¹⁸ vgl. Helmut Hell, hier Anm. 15, bes. Kap. IX, Das Fortwirken der neapolitanischen Opernsinfonie. Jomelli und die Mannheimer, S. 487 ff.

¹⁹ vgl. bes. die Kapitel: Struktur und Stellung des Dominant-Ritornells, S. 155, und: Das Schlußritornell, S. 175. Zum Vergleich werden hauptsächlich Klavierkonzerte Joh. Chr. Bachs herangezogen, da ihnen unmittelbarste Einflußnahme nachgesagt wird. Darüber hinaus stehen sie exemplarisch für den zeitgenössischen Konzerttypus, wie Untersuchungen von Konzerten anderer Komponisten zeigten, die mir in Neudrucken sowie zeitgenössischen Drucken und Handschriften der BSB, München, zugänglich waren, so von: K. Fr. Abel (1723–1787), Chr. Cannabich (1731–1798), I. Holzbauer (1711–1783), L. A. Kozeluch (1752–1818), Joh. G. Lang (1724–1794), Fr. X. Richter (1709–1789), Fr. A. Rosetti (1750–1792), S. Schroeter (1752–1788), K. Stamitz (1746–1801), Abbé Vogler (1749–1814), G. Chr. Wagenseil (1715–1777); auch die Konzerte Jos. Haydns gehören diesem Typus an.

Anders ist das Vorgehen Mozarts. Er behandelt Orchester- und Klaviersatz entsprechend ihrer unterschiedlichen Herkunft, stellt sie als verschiedene Faktoren einander gegenüber. Diese Beobachtung berechtigt, allein von seinen Klavierkonzerten auszugehen: Gerade weil das Klavier die Möglichkeit hat, als vollständiger Part dem Orchester gegenüberzutreten, läßt er es in Gegenüberstellung zum Orchester als autonomen, eigenwertigen Satz wirksam werden – anders also als Konzerte für ein Melodieinstrument, das immer auf die Stütze des Orchesters angewiesen ist. Auch aus diesem Grunde – und nicht nur, weil das Klavier Mozarts Hauptinstrument ist – hat sich, wie ich glaube, das Klavierkonzert Mozarts zu einem selbständigen, gewichtigen Typus herausgebildet.

Wenn ich also nach Merkmalen suche, die den Konzertsatz Mozarts – neben seiner Bedeutung als spezifisches Werk – einer Gattung zuordnen, so setze ich als selbstverständlich voraus, daß Prinzipien der Sonate, so wie sie die Musik der Wiener Klassik generell durchdringen, auch hier wirksam werden. Doch was sind es für Merkmale, die einer Gruppe von Konzertsätzen Mozarts gemeinsam sind, sie in einen Gattungszusammenhang stellen und unverwechselbar gegen andere Gattungen absetzen²⁰? Die Einschränkung, nur einen Teil der Konzertsätze im Hinblick auf Gattungsmerkmale in die Untersuchung einzubeziehen, ist in Mozarts Konzertschaffen selbst vorgegeben. Deutlich lassen sich zwei Gruppen unterscheiden, auf die bereits die Faktur des Konzertbeginns hinweist: Verhaltener *piano*-Beginn in periodischer Bauweise auf der einen Seite, von der Fanfare herkommender flächiger Gerüstbau auf der anderen. Diese Prämissen wirken sich aus auf den ganzen Satz, auf das Verhältnis Tutti-Solo. Der ersten Gruppe gilt meine Untersuchung und dem Nachvollziehen ihres Traditionszusammenhangs. Es sind dies die eher intimen, kammermusikalischen Konzerte wie KV 414, 453, 456, 488. Die sog. „großen“, gewissermaßen zukunftsweisenden Konzerte wie KV 466, 482, 491, 503 u. a. werden nur im Hinblick auf ihre andersartige, eher symphonische Struktur vergleichsweise herangezogen²¹.

²⁰ Es sei angemerkt, daß auch andere Gattungen der Wiener Klassik eine Würdigung nur gefunden haben im Hinblick auf ihre Durchdringung von Sonatenform, nicht aber aufgrund immanenter, sich aus der Herkunft ergebender spezifischer Merkmale.

²¹ Über die Herkunft der Konzerte mit eher „symphonischer“ Struktur ist eine eigene Untersuchung notwendig.

I. TEIL

ANLAGE UND HERKUNFT DES MOZARTSCHEN KONZERTSATZES

A. DER ERSTE SATZ DES B-DUR-KONZERTS, KV 456

1. Beschreibung des Satzes

Wenn ich an den Anfang meiner Untersuchung die minutiöse Beschreibung eines einzelnen Konzertsatzes stelle, so leitet mich das Bemühen, jene Momente zu begreifen, die für die Einheit des Satzes konstitutiv sind. Es soll versucht werden, den Ablauf des Satzes in seinen den Zusammenhang herstellenden Impulsen aktiv nachzuvollziehen, gleichsam die Vorstellung des Erklingens einzufangen. Ein solches Vorgehen scheint mir notwendig, damit die Erscheinungen frei von einem Formgehäuse mit seinen Prädikaten erkannt werden können. Diesen Satz zugrundelegend, wird es dann möglich sein, andere Konzerte zu untersuchen im Hinblick auf Gemeinsamkeiten oder Abweichungen.

Ein abtaktig einsetzendes, scharf artikulierendes Signal eröffnet den Satz. Die Sext $d'-b'$ wird von den Violinen repetiert, bis zum 2. Viertel des 2. Takts durchgezogen, wo sie nach einer weichen Umspielung durch Ober- und Untersekunde jäh abbricht. Viola und Streichbaß stellen einen eigenen – auftaktigen – Rhythmus

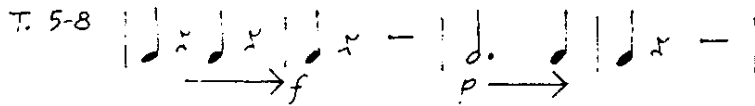


den Violinen entgegen; die Viola insistiert auf der Quint f' , während der Baß den Oktavfall $b-B$ im 2. Takt (1. Taktzeit) durch die Quint unterteilt. Durch das Einschalten der Quint auf schwerer Taktzeit und das Zurückschnellen in die Tonika auf ,2' bleibt der Zweiviertel-Impuls gleichsam in der Luft stehen; eine Pause in der zweiten Takthälfte trennt ihn von dem ebenfalls abtaktigen Einsatz des nächsten Zweitakters, der den gleichen Vorgang auf die V. Stufe stellt. Während die Viola weiterhin auf f' beharrt, greift der Baß in der 1. Taktzeit des 4. Takts zur Prim b aus. Die Violinen haben sich zur Terz $a'-c''$ zusammengezogen, die sie auf ,1' des 4. Takts von der unteren Sekunde aus umspielen, sich reibend mit dem repetierten f' der Viola.

Die beiden für sich stehenden Taktgruppen haben bläserartigen Charakter: der in Sexten und Terzen wie gestoßene Marschrhythmus der Violinen,



der vorausgehenden vier Takte stellt sich eine vorwärtsdrängende, öffnende Wendung entgegen, die sich im gedehnten Subdominantklang des 7. Takts sammelt:



Die 2. Violine schlägt zum Terzaufstieg in Achteln nach, führt aber im 6. Takt den Dreiklang bis zur 3. Taktzeit aufwärts und gibt so der Melodie den Anstoß zur zusammenfassenden Abwärtsdrehung. Die beschleunigende, einfassende Gebärde dieser Takte 5/6, die die Elemente der beiden zellenartigen Zweitakter neu einsetzt und vielfältig aufeinander wirken läßt, bringt den Satz in Gang und stellt das Thema als Zusammenhang her. Die ausgehaltene II. Stufe des 7. Takts wird von der 1. Violine mit der Floskel



umspielt; im 8. Takt leitet eine Achtelbewegung über den Halbschluß hinweg zur Wiederholung des Halbsatzes in den Bläsern ²².

Auch der Nachsatz bleibt im *piano*. Die Bläser-Takte 9–12 sind jedoch kompakter, voller als der Streichquartettsatz des Anfangs. Hörner, Oboen und Flöte führen den Marschrhythmus als Akkordrepetitionen aus; die Fagotti verdoppeln den Wert der setzenden Prim:



Als neue Ebene kommen die Violinen hinzu mit einer den Pauseneinschnitt des 2. und 4. Takts überbrückenden chromatischen Überleitungswendung (korrespondierend zum Baßanstieg des 7. Vordersatztakts):

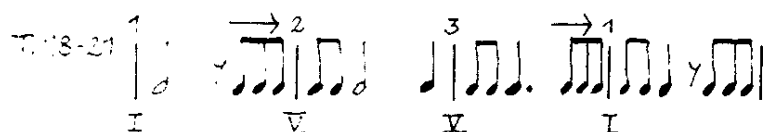
²² Für Girdlestone (Concertos) umfaßt das Thema nur acht Takte; es gehört zu jenen Themen, die als Ganzes wiederholt werden (S. 25: „Ce sujet est quelquefois répété, soit en partie, soit en entier“).



Der zweite Teil des Nachsatzes ist verwandelt: die II. Stufe des 7. Takts wird in den 6. vorgezogen (T. 14), der Dominante ist der 7. Takt vorbehalten, so daß der Nachsatz glatt im 8. Takt schließen könnte (T. 16). Statt dessen werden die beiden Kadenzakte (T. 14–15) noch einmal aufgenommen, jetzt vom Grundklang der Tonika ausgehend und in zusammenfassender Zweitaktigkeit den Satz öffnend. Der Nachsatz umfaßt somit neun Takte; in ihm selbst wird bereits der Umschlag vollzogen von periodischem Zu-Ende-Führen – es entsteht die für Mozart typische, den Gerüstbau einführende Dreitaktbildung, T. 13–15²³ – in sich öffnenden, geradtaktigen Gerüstbau (T. 16–17).

Der gesamte Abschnitt verharrt im *piano*, kein geheimnisvolles, einschmeichelndes *piano*, sondern starres, eindringliches Artikulieren, das von verschiedenen Faktoren bestimmt wird: dem marschartigen Rhythmus, den abgerissenen Zweiviertelschlägen mit anschließender Pause im 2. und 4. Takt, den chörig gegeneinander abgesetzten Parten von Streichern und Bläsern.

Mit dem übergreifenden Schluß der Violinen (T. 18) breiten Viola und Streichbaß einen Klangteppich aus; vom Grundton zur Unterquart herunterschlagende Achtel durchziehen den Takt. Während das nachschlagende *f* über sechs Takte als Achsenton durchklingt, greifen die dominantischen Takte 2/3 und 5/6 (19/20; 22/23) nacheinander zur Quint *c'* und Terz *a* aus. Die Violinen beginnen eine melodische Wendung mit Dreiachtel-Auftakt zum 2. Takt (T. 20). Sie beschränken sich auf den engen Tonraum der kleinen Terz *a–c*, der den Grundton *b* umrahmt und jeweils auf der 2. Taktzeit einen Haltepunkt erreicht:



Der Dreiachtel-Auftakt zur übergreifenden Schlußwendung, zu einem *ersten* Takt (T. 21), weist zurück auf den verspäteten Melodiebeginn mit Auftakt zum *zweiten* Takt (T. 19); er scheint Zweitaktigkeit ankündigen zu wollen, hat durch die folgende kurze Schlußwendung dann raffende Wirkung.

²³ Über die Dreitaktbildung s. S. 136 ff.

Die Bläser bilden eine eigene Schicht aus Dreiklangsbrechungen und Fanfarenrhythmen. Flöte, Fagotti und Hörner beginnen frei auf der Prim *b*. Die Hörner stellen mit dem Marschrhythmus des Konzertbeginns Tonika und Dominante dagegen. Sie greifen bereits im 1. Takt zur Unterquart *f* aus (2. Taktzeit), halten sie durch über die Takte 2/3 (T. 19–20). Streicher und Hörner wiederholen die drei Takte wörtlich – sieht man ab von der übergreifenden weiblichen Schlußbildung der Violinen im 4. Takt (T. 21):



Fagotti, Oboen und Flöte kümmern sich nicht um die paarige Aufteilung der sechs Takte. Die Fagotti springen vom Grundton mit einem Viertelauftakt zur Quart *es'*. Dieses *es'* ist zwar als Sept im Akkord gerechtfertigt, doch durch den markanten Quartsprung isoliert es sich aus dem Akkordzusammenhang, erscheint als IV. Stufe. Die Oboe greift den Quartsprung zum 3. Takt auf (T. 20) und wiederholt ihn zum 5., so daß eine zweitaktige Gliederung die Grenze der Dreitakter überlagert. Gleichzeitig bringt dieser zweite Quartsprung eine Wiederaufnahme des Fagott-Parts, beginnend mit T. 19 (Fig. T. 19–20 = Ob. T. 22–23). Im 6. Takt schließlich (T. 23) ordnet die Flöte das *es'''* durch Septsprung eindeutig der Dominante zu. Bis dahin setzt sie zu den zwischen Subdominante und Dominante schillernden Parten allein den Tonika-Dreiklang. Sie erreicht nach einem Dreiklangsaufstieg im 2. Takt die Quint *f'''* (gleichzeitig mit dem einspringenden *es'* der Fagotti), läßt sie über zweieinhalb Takte liegen, fällt im 4. Takt (T. 21) wieder zurück in Dreiklangssprüngen zur Quint *f''* des 5. Takts; im 6. Takt schließlich erfolgt der zusammenfassende Septklang-Abstieg. Diese ausladende Bewegung der Flöte überdacht gleichsam die differierenden Taktgliederungen und Klang-ebenen und faßt die sechs Takte in einem einzigen Bewegungszug zusammen.

Einfache Dreiklangswendungen von Flöte, Oboen und Fagotti, Marschrhythmus und liegender Ton im Horn, Melodie und stereotype Begleitung der Streicher verbinden sich hier zu einem vielschichtigen Partiturgefüge, das im blockartigen Nebeneinandersetzen von Tonika und Dominante verankert ist. In dieser als großflächiger Orchestersatz (*forte*) angelegten Gerüstbaustruktur stellen sich die sechs Takte unvermittelt dem mehr intimen, periodischen Hauptgedanken entgegen. Die Bedeutung dieses Nebeneinanders zweier Kompositionsverfahren muß der Verlauf des Satzes erhellen.

Nach sechs Takten wieder ein anderes Bild: Streicher und Bläser vereinen sich sukzessive zu einem im Tonika-Dreiklang absteigenden Unisono, das sich zum 4. Takt hin (T. 27) in die Dominante öffnet und nach zwei Viertelschlägen mit dem vollständigen Dominant-Dreiklang abreißt. Die V. Stufe ist, wenn auch nicht kadenzierend, so doch nachdrücklich angestrebt durch

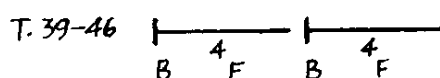
den kraftvollen *unisono*-Aufstieg des Orchesters. Wieder schaffen, wie im Hauptgedanken (T. 2/4), zwei Viertelschläge die Zäsur. Wirken sie dort eher verhalten in ihrem *piano* und dem von den Violinen umspielten Quintfall des Basses, so erreicht der Oktavsprung mit scharfen Vierteln des ganzen Orchesters entschiedeneren Einschnitt im Satz; doppelpunktartig weist er hin auf etwas Neues.

Nach der Zäsur eine gänzlich andere Haltung. Der Rhythmus scheint stehenzubleiben, die Bewegung ist auf den taktweise sich vollziehenden Klangwechsel reduziert, über fünf Takte ein Schaukeln zwischen IV. und V. Stufe, dem jeder vorwärtstreibende Impuls fehlt; ein *sfp* auf der durch die kleine Terz *ges* getrüben IV. Stufe unterstreicht das Statische der Klangfolge. Die Partitur teilt sich wieder in Streicher- und Bläserchor: die in ganzen Noten erfolgende Klangfortschreitung der Streicher wird durch Bläser-Einwürfe (*unisono*) im jeweils dominantischen Takt rhythmisch gemessen.

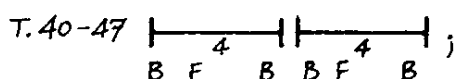
Dieses ostinatoähnliche Schaukeln, das an das liegende *es'* der 1. Violine gebunden ist, wird nach fünf Takten aufgefangen. Der 5. Takt steht in der Mitte eines neuntaktigen Zusammenhangs. Wie auf einer Waage halten vier und vier Takte um ihn herum ihr Gleichgewicht. Er scheint zunächst die Zweitaktigkeit fortsetzen zu wollen, sein 2. Takt, die lösende Dominante, ist jedoch abgeschnitten. Statt dessen setzt eine neue Zweitaktgliederung ein. In getragener Bewegung schreitet der Baß, oktaviert von der Viola, nun in Halben voran. Er befreit sich aus der seufzerartig herabsinkenden Halbton-Wendung *ges-f* mit einem Ganztonschritt aufwärts zum *as*, umschreibt nun in einem engen Kreis (*as-b-ces-a*) die Tonika *b* (2 Takte, T. 33–34), von der er schließlich eine Kadenz ausgehen läßt. Zum Moll abgedunkelt bleibt die Klangfortschreitung ohne Zielstrebigkeit. Beide Zweitakter (T. 33–36) haben als Endpunkt ihrer kreisenden Bewegung ebenfalls die Dominante *F*; der Weg zu ihr hin ist länger als in den ersten vier Takten (T. 28–31); sie steht in der jeweils letzten Takthälfte des 2. Takts (T. 34/36). In diesen vier Takten wird das gleiche ausgesagt wie in den ersten beiden Zweitaktern, aber in einem weicheren Bogen, gewissermaßen mit größerem Atem. Darauf weisen auch die Bläser hin: statt den jeweils zweiten Takt präzise zu messen, beginnen sie bereits *vor* dem 1. Takt (T. 33) mit ihrem *Unisono-es* und überziehen den Streichersatz mit schmiegsamen Vorhaltsbildungen. Wenn im 10. Takt (T. 37) der Baß wieder jenes *ges* des 1. Takts (T. 28) setzt, so hat es hier eine neue Funktion: als Trugschluß faßt es jetzt den Satz zusammen und leitet präzise Kadenzschritte ein, absteckende Viertel (im Halbe-Abstand) auf schwerer Taktzeit (Viola + Streichbaß) und nachschlagende Akkordausführung in den Violinen, eine reine Begleitformel (vgl. etwa die Begleitung von T. 5 des Hauptgedankens). Der Takt wird in dieser Kadenzgruppe wiederhergestellt, doch die Tonart bleibt abgedunkelt. Um so strahlender erscheint das *Dür* der Tonika im nächsten Takt (T. 39). Man glaubt, Zeuge gewesen zu sein beim Herausbilden von Takt und

Tonart, wenn jetzt der Satz wieder gleichmäßig pulsiert, Tonika und Dominante in großen Flächen gegenüberstellend. Ein melodischer Seitenabschnitt stellt sich ein. Er ist, gewissermaßen als Lösung, eng an die vorausgehenden elf Takte gebunden, die nach der Dominant-Zäsur die Ordnungen von Takt und Tonart in Frage stellten durch ein stagnierendes Umschreiben von V. (T. 28–31) und I. Stufe (T. 32–35).

Über acht Takte sind nun Grundton und Quint in Streichbaß/Viola und 2. Fagott/Hörner als Achse durchgezogen (T. 39–46, übergebunden zum 1. Viertel von T. 47). Die Violinen behalten ihre Begleitfunktion bei; ihre Dreiklangsbrechungen dienen der erst im 4. Viertel (T. 39) auftaktig einsetzenden Melodie der Oboen als Klangfläche; sie gliedern sich in zweimal vier Takte, die sich jeweils zur Dominante öffnen: ²⁴



Die Melodie selbst ist periodisch gebaut und hat die Gestalt eines Nachsatzes:



ihre Schlußwendung greift über in den Beginn des zweiten Gliedes




Bei der Wiederholung des Melodie-Viertakters wird die ausschwingende Schlußfloskel umgebogen zu einem melodischen Neubeginn, so daß der 8. Takt, vom Vordergrund her gesehen, gleichzeitig Abschluß und Neubeginn bedeutet; der übergebundene Halteton scheint noch den Periodenschluß stützen zu wollen. Im 9. Takt (T. 47) ist die Gliederung von harmonischem Hintergrund des Satzes und Melodie wieder kongruent. Die Faktur der Me-

²⁴ Die in der vorliegenden Arbeit verwendeten graphischen Zeichen sind von Georgiades übernommen; der senkrechte Strich stellt das Setzen eines Tonika-Klangs dar, während der waagerechte den Vorgang des Öffnens bezeichnet. Diese Grundelemente werden zur genaueren Bestimmung modifiziert: zwei waagerechte Striche zeigen einen fanfarenartigen Tuttiblock an, meist mit grundierender Tonachse, ein durchbrochener senkrechter Strich bedeutet zwar setzende Funktion in Relation zu dem umgebenden Klanggeschehen, nicht aber fixierte Tonika (z. B. trugschlußartige Wendungen).

lodie selbst (T. 40 ff.) läßt dieses Absplitteln, Neu-Zusammensetzen zu; sie besteht aus kleinen Partikeln:



Gewissermaßen das Gegenstück zu der zweifachen Auftaktfloskel²⁵ bildet die weit ausschwingende Schlußwendung der Melodie. Mit der Prim (T. 43) könnte die Melodie schließen, doch wie aus einem zu großen Anlauf heraus übersteigt sie das Ziel bis zur Terz *d'''* im 3. Viertel²⁶. Am Schluß der Wiederholung des Melodie-Viertakters (T. 47) bildet der Rhythmus dieser ‚zu langen‘ Endung den Anfang einer neuen Bewegung: statt des ungebremsten Weiterlaufens zur Terz *d'''* ist diese Terz bereits im 4. Achtel als Sprung erreicht; vom Spitzenton eine Sext abwärts fallend, fixiert die 3. Taktzeit die Prim *f''* der V. Stufe, bis zwei Sechzehntel wieder heraufführen zur Wiederholung des Vorgangs. Viermal erklingt diese eintaktige Wendung, jeweils gestützt von dem halbtaktigen I-V-Pendeln des Streichbasses. Durch den auf die 3. Taktzeit verschobenen Einsatz der Oboen verfestigt sich die

²⁵ Die Auftaktfloskel  findet sich häufig bei Mozart in anderem Zusammenhang: Als Einwurf, meist der Bläser, dient sie zur Überbrückung von Melodiegliedern und Versgrenzen. In der *Zauberflöte* hat sie geradezu konstitutive Bedeutung. Vgl. z. B. Nr. 6 („Schön Mädchen, jung und fein“):

(„viel weißer noch als Kreide. Hu!“):



In einer ähnlichen Funktion erscheint sie im *G-dur-Konzert*, KV 453, als festes Bauelement von den Bläsern in die Partitur gestellt (T. 4/8). Das *Konzert D-dur*, KV 451, verwendet die Floskel sowohl zum Bauen einer Melodie als auch als gliedernder Bläserinwurf (T. 26 – 32).

²⁶ Diese bei Mozart so geläufige Art einer ‚zu langen Endung‘ wird ebenfalls als ‚stehende Wendung‘ auch zum Bauen von Melodien genutzt (*Konzert C-dur*, KV 467, Seitenabschnitt, T. 28 – 35).

ursprüngliche Schlußwendung, jetzt ohne Klanggrundierung der Streicher, zu einem fanfarenartigen Rhythmus

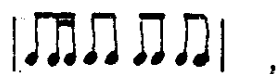


der die gesamten vier Takte durchzieht. Er sammelt sich in den folgenden drei Takten (T. 51–53) zum *unisono* und *forte*; Oboen und Flöte greifen noch schließend in den Streichereinsatz über und gesellen sich erst im 2. Takt (T. 52) zu dem *unisono*, das sich schließlich im dritten zur Gegenbewegung auffächert und, wie die Schlußfloskel des Seitenthemas, bis zur 3. Taktzeit reicht, mit einem *unisono-f* abbrechend. Hier handelt es sich nicht um eine Dominant-Zäsur wie in T. 27; die *unisono*-Takte sind vielmehr im I-V-Pendeln verankert, das der Tonika die 1. Taktzeit vorbehält und im 3. Takt mit der V. Stufe abreißt, eine Zäsur, diesmal von drei Viertelheiten, bildend.

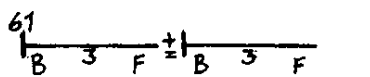
Nach der Zäsur wieder ein anderes Bild (T. 54–60): die rhythmische Taktgliederung ist von Achteln auf Halbe gedehnt (vgl. den Stillstand T. 28 ff.). Die Streicher bringen in vier Takten einen geschlossenen Kadenzablauf; in der Wiederholung wird er chromatisch verwandelt, die Bläser kommen dazu. Mit dem letzten Viertel des 7. Takts bricht die Kadenz plötzlich ab, nur das Horn führt seine öffnende Bewegung durch. Statt der wie im Seitentema bis zur 3. Taktzeit auslaufenden Schlußwendung des 4. Takts (T. 57:)



verselbständigt sich ihr Rhythmus wieder zur Fanfare. Die 1. Violine springt in die zweigestrichene Oktave (*b''*), von wo aus sie den sich konsolidierenden Rhythmus ansetzt



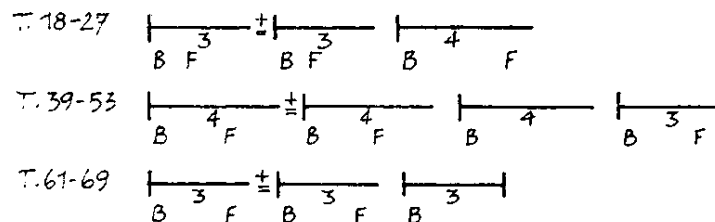
jeweils taktweise von den Dreiklangsstufen ausgehend, allerdings in absteigender Richtung als Sexten. Es entstehen drei Takte, deren Aufgabe es ist, den Tonika-Dreiklang auszubreiten. Sie stehen isoliert da; kein Part führt die vorausgehende Kadenz zu Ende oder greift schließend in die Wiederholung des Dreitakters durch die Bläser über (T. 63/64). Da der 3. Takt (T. 63) jedoch auf die Quint gestellt ist (Hörner), haben die drei Takte öffnenden Charakter:



Die beiden Dreitakter führen endgültig den Schluß des Tutti herbei. Sie werden von einem ebenfalls dreitaktigen Tonika-Block aufgefangen, der – *forte* und wieder als kompakter Tutti-Satz – einen Schlußstein setzt: Violinen und Flöte, dann (T. 68) auch die Oboe, holen zu einer Sechzehntel-Bewegung aus, die den *B*-Oktavraum von *b* zu *b''* durchmißt. Die Tonika auf ‚1‘ des 2. und 3. Takts wird in Streichbaß, Viola und Fagott von der Oberquart aus erreicht. Dieses Zurückgreifen auf die Subdominante wird vom Horn nicht mitvollzogen; es stellt eine eigene Satzschicht dar mit seinen auf der Tonika beharrenden Repetitionen²⁷.

In den sechzehn Takten nach dem zweiten Zäsur-Einschnitt (T. 53) sind zwei grundsätzlich verschiedene Arten der Schlußbildung nebeneinandergestellt: die Kadenz, die im allgemeinen die Aufgabe hat, periodische Abschnitte zu Ende zu führen – hier ist sie als geschlossener Ablauf, gewissermaßen als ‚Schluß-Thema‘ in den Satz eingefügt – und der Tonika-Block, der eine Reihung von Gerüstbaugliedern auffängt.

Das Tutti stellt sich als geschlossener kleiner Satz dar. Die Dominant-Zäsur in T. 27 läßt an die Exposition der Sonate denken; die Dominante wird jedoch durch einen metrisch nicht gefestigten Abschnitt in Frage gestellt. Die Tonika beherrscht das Tutti. Die Beschränkung auf Tonika und öffnende Dominante ist verbunden mit einer Kleingliedrigkeit der Abschnitte und schnell wechselndem Partiturbild; es entstehen Drei- und Viertakter, in denen Tonika und Dominante als Taktblöcke gegenübergestellt sind:



Die Betrachtung des Anfangstutti zeigt, daß in einzelnen Abschnitten unterschiedliche Bauweisen vorliegen, die sowohl harmonisch-metrische Verhältnisse als auch das Partiturbild betreffen: Drei *piano*-Abschnitte mit eher me-

²⁷ Auf die besondere Funktion der Bläser im Wiener klassischen Satz, die aufgrund ihrer Herkunft (Fanfare) sich nicht funktional-harmonischen Bezügen unterordnen, vielmehr als eigene Satzschicht wirken, hat Thr. Georgiades in seinen Vorlesungen und Seminaren aufmerksam gemacht.

S. a. Klaus Haller, Partituranordnung und musikalischer Satz, Tutzing, 1970, bes. Kap. Der Trompeten-Pauken-Chor, S. 116; Peter Cahn, Die Funktion der Hörner und Trompeten im klassischen Orchestersatz, in Festschrift Osthoff, Tutzing 1969, S. 179.

lodischer Faktor werden von drei blockartigen, von der Fanfare beherrschten Taktgruppen in Gerüstbaustruktur abgefangen. Wenn ich jetzt den Satz in seinem weiteren Verlauf betrachte, so werde ich besonders die Stellung dieser Abschnitte berücksichtigen, um Auskunft über die Funktion des Anfangstutti zu erhalten.

Das Klavier setzt direkt mit dem Hauptgedanken ein, das Orchester schweigt. Bis auf wenige Verzierungen bleibt die Melodie des Vordersatzes unverändert, nicht jedoch die ‚Begleitung‘. Die ersten beiden Zweitakter beginnen hier jeweils mit einem Akkord. Er wird auf ‚1‘ gesetzt, dann bleibt der Marschrhythmus allein im obersten System der rechten Hand, ohne Sext- und Terzparallelen. Die linke Hand vollzieht den Rhythmus von Viola und Streichbaß, wird nach dem einmal gesetzten Akkord der rechten zum Ausführer des Klanges: die leere Oktave *B – b* zieht sich zusammen zur Terz *b – d'*. Während das *es'* des 2. Takts im Streichersatz als Sextverdopplung der Melodie-Ebene angehört, wird es hier, in der Region der linken Hand, zum Repräsentanten des Dominant-Septklangs und verleiht dem Ausgreifen zur V. Stufe Gewichtigkeit. Am Übergang von T. 3 zu T. 4, zum entscheidenden rhythmischen Puls



werden die Partitur-Schichten sichtbar: die rechte Hand geht in Terzen, der obere Part der linken Hand repetiert das *f'* der Viola.

Daß diese vier Takte nichts mit einem Klavierauszug zu tun haben, zeigt ein Blick auf das Incipit des Konzerts in Mozarts eigenem Verzeichnis seiner Werke ²⁸ :

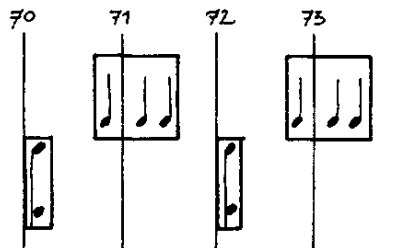


Hier ist das System der linken Hand allein dem Streichbaß vorbehalten; die rechte markiert jeden rhythmischen Wert mit einem Akkord.

In der linken Hand des Solo-Anfangs zeigt sich ein Moment, das mit den Möglichkeiten des Tasteninstrumentes zusammenhängt: das Arbeiten mit dem horizontal ausgebreiteten Tonvorrat zur Schaffung von Tonräumen.

²⁸ Entnommen: Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, Bd. III, Kassel 1963, S. 336.

Der 1. und 3. Takt beginnt jeweils mit dem Aufstellen einer Oktave, der tiefen *B*- und *F*-Oktaven, die Akzente setzen und die Parallelität der beiden Zweitakter herausstellen. Sie isolieren gleichzeitig die drei Viertelschläge ♩|♩|♩, die in der oberen Oktave ansetzen und durch Dehnen und Zusammenziehen der Hand einen eigenen Tonraum umgrenzen. Diese für sich stehenden Oktavräume erwecken die Vorstellung von Registern; sie verwandeln die musikalische Substanz, die als Streicher- und Bläsersatz schon gegeben ist, in genuinen Klaviersatz:



Auch in der zweiten Vordersatzgruppe behält die linke Hand diese Bauweise bei: die nachschlagenden Achtel bleiben in der Vierfuß-Region (T. 74–75); es fehlen die auf ,1' und ,3' setzenden Viertel. Den öffnenden Aufwärtsgang hat die Achtelbewegung übernommen; sie führt im 6. Takt (T. 75) nicht herauf zur Oktave, sondern wird zur Terz zurückgebogen. Zum zusammenfassenden Subdominantklang springt die linke Hand herab in die Kleine Oktave und stellt so die Beziehung her zu den ,setzenden' Oktaven der Takte 1 und 3 (T. 70/72).

Die ersten vier Takte des Nachsatzes übernehmen wieder die Streicher. Jetzt führen die Holzbläser jene Überleitungswendung aus:



ihren Ambitus um eine Oktave nach oben erweiternd. Dieser Einwurf wird vom Klavier zur Variation genutzt: eine Sechzehntelbewegung setzt frei mit dem höchsten Ton *b*'' ein, schnell abwärts um eine Sept zum *c*''. Im Gegensatz zur chromatisch aufsteigenden Sekunde hat diese Wendung nicht den Charakter des Überleitens. Die Sechzehntel sind mit ihren Viertelakzenten als neues Element in die Partitur eingesetzt; sie tauchen plötzlich auf und reißen ebenso plötzlich wieder ab²⁹. Beim zweiten Mal mündet der Einwurf in die Melodie, die jetzt vom Klavier zu Ende geführt wird, in der Kadenz der beiden Schlußakte (T. 85–86) von den Streichern begleitet.

²⁹ Diese Einwürfe des Klaviers, meist nur der rechten Hand, sind immer wieder in Mozarts Konzerten anzutreffen. Sie sind nur aus der Partitur zu verstehen, nicht aber aus den Begriffen Tutti und Solo (vgl. dazu Kapitel III B, 3. *Das Klavier im Gefüge der Partitur*, S. 230); häufig sind sie an Bläsersatz gekoppelt.

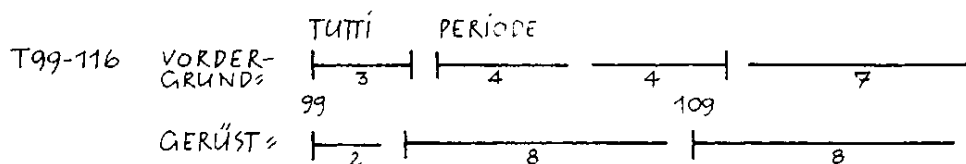
Der Einsatz des Solisten wirft ein neues Licht auf den Beginn des Konzerts: intimes *piano* mit kleinen Gesten, einfaches Partiturbild, aufgeteilt in Streicher- und Bläserchor, gleiche Fortschreitung der Parte oder Melodie mit Begleitung. Diese Elemente ordnen sich einem periodischen Schema unter, durch das sie sich von dem Beginn eines Symphoniesatzes unterscheiden³⁰. Die siebzehn Takte sind mit dem Blick auf das Tasteninstrument entworfen. Daß dennoch kein instrumentierter Klaviersatz vorliegt, zeigt die Gegenüberstellung beider Abschnitte. Es handelt sich vielmehr um einen Gedanken, der so beschaffen ist, daß er als Partitur und als Klaviersatz realisiert werden kann. Bei seiner Konzeption wirkt die Vorstellung von Bläsersatz mit, die sich in den ersten vier Takten durch Marschrhythmus, verbunden mit Akkordrepetitionen, schroffes Abbrechen, starres Beharren auf Tonika und Dominante abzeichnet. Dieser Vorstellung kommt das Klavier entgegen; sein präzise setzender, artikulierender Ton vor allem ist es, der die Beziehung zum Bläsersatz schafft.

Wie im Anfangstutti schließt sich auch hier der sechstaktige Orchesterblock an; es fehlen die vier Unisono-Takte, die zur Dominant-Zäsur führten (T. 24–27). Auch die sechs Takte sind verwandelt: in der 2. Hälfte des 3. Takts (T. 89) wird das *forte* zurückgenommen zum *piano*, im vierten setzt der Solist mit Sechzehntelfiguren der rechten Hand ein, die die Quint-Achse des Horns in der höchsten Oktave (*f'''* höchster Klavierton!) unterstützen. Diese Sechzehntel werden nicht als eigenständiges rhythmisches Moment gehört; sie sind vielmehr – ähnlich wie der Triller – auf die Festigkeit des Orchestersatzes angewiesen. Gleichzeitig mit dem Klaviereinsatz schließen die Streicher (auf ‚1‘ Streichbaß und Viola, auf ‚2‘ die weibliche Endung der Violinen), die Bläser übernehmen ihren Satz, verweben aber ihre ursprünglichen Parte darin. Nach drei Takten lösen sich die Sechzehntel des Klaviers aus dem Bläserverband. Erstmals tritt der Solist mit einer Figuration hervor, deren lockeres Gefüge sich dem Tuttiblock gegenüberstellt; sie breitet über sechs Takte noch einmal die Tonika aus, in einer großatmigen Bewegung, die, mit der Oktavstütze der linken Hand, vier Oktaven durchmißt (*F–f'''*). Ganz unvermittelt, aus der Figuration heraus, wird in T. 99 die Dominante erreicht und durch einen Tuttiblock, den Schluß des Anfangstutti, gefestigt (*F*: T. 99–101 = *B*: T. 67–69). Der Sechzehntellauf der Violinen erscheint neu beleuchtet durch seine rhythmische Entsprechung zur vorausgehenden Solo-Figuration.

Statt der abschließenden drei Viertelschläge endet das Tutti bereits mit dem 1. Viertel des 3. Takts, das zusammenfällt mit dem Einsatz des Soli-

³⁰ Über einige Aspekte der Unterscheidung von Konzertsatz und Symphonie vgl. die Einleitung, S. 10, und Kap. I C, 1. *Absetzen des Eröffnungsrifonells gegen die symphonische ‚Exposition‘*, S. 67.

sten: mit einem Sechzehntellauf über mehr als zwei Oktaven erreicht die rechte Hand c''' . Hier bleibt die Bewegung mit einer halben Note plötzlich stehen; die Figuration ist beendet, ein rhythmisch und melodisch fest gefügter Abschnitt setzt ein, dem die Rolle eines Seitenthemas zukommt. Die Melodie umfaßt acht Takte (T. 102–109) und ist symmetrisch angelegt: dem c''' des Anfangs korrespondiert das b''' des 5. Takts (T. 106). Der mit diesen abtaktig einsetzenden, ohne jede Begleitung überraschend lange gehaltenen oberen Grenztönen verbundene rhythmische Stau löst sich im jeweils 2. Takt mit dem Beginn einer gleichmäßig pendelnden Bewegung der linken Hand. Gleichzeitig setzen die Streicher ein; doch während die linke Hand den F -dur-Dreiklang mit herunterschlagender Quint repetiert, erscheint der Dreiklang im Streichersatz als Quartsextakkord mit liegendem c im Baß. Der gleiche Halteton c verbindet auch die Takte 2/3 des zweiten Halbsatzes (T. 107–108). Diese C -Achse relativiert die paarige Anordnung in Vorder- und Nachsatz. Sie läßt die Periode als Vordergrund erscheinen, hinter der als Bau Gerüstsatz wirksam wird. In regelmäßigen Zweitaktern geht er vom letzten Tuttitakt aus (T. 101), nutzt den Viertelschlag des Tutti als setzende Tonika eines achttaktigen Gerüstglieds, als dessen Ziel das nächste Tonika- F des periodischen Ganzschlusses erscheint (T. 109). Die Gerüstschicht verkürzt den vorausgehenden Tuttiblock auf zwei Takte, so daß sich aus der Verzahnung von Vorder- und Hintergrund folgende Gliederung ergibt:



Der Bau der Melodie zeigt die gleichen Merkmale wie das Seitenthema des Tutti: kein einheitlicher Ablauf, sondern für sich stehende Partikel, die in einen viertaktigen Zusammenhang gebracht werden: abtaktiger Oktavfall $c'''-c''$ bis zum 1. Viertel des zweiten Takts, nach zwei Viertelpausen die schon bekannte rhythmische Auftaktwendung



(vgl. T. 40/44), deren Zieltöne mit dem Schlußton des Oktavfalls zusammen den absteigenden F -Dreiklang bilden und die Melodie klanglich fassen, dann Sprung in die zweigestrichene Oktave und von dort mit einem punktierten Auftakt zur weichen Vorhaltsendung des 4. Takts.

Die Wendung der linken Hand, die Halb- und Ganzschluß durchzieht, verselbständigt sich im Ganzschlußtakt (T. 109), dem Beginn des neuen Gerüst-

glieds. Die linke Hand gibt sie an die rechte weiter, in der sie sich sequenzierend fortsetzt, bis der Satz nach acht Takten (Gerüst, T. 117) unvermutet in den Elftakter des Anfangstutti mündet (T. 28 – 38). Er ist in seiner chorigen Gegenüberstellung von Bläsern und Streichern unverändert, aber von Figurationen des Klaviers durchzogen.

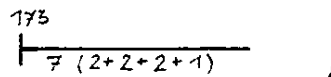
Wie im Anfangstutti folgt das Seitenthema, die ersten vier Takte Orchester, dann wieder Klavier. Umfaßte es im Tutti bis zum *unisono*-Block und seinem Abbrechen auf der V. Stufe $4\pm 4+4+3 = 15$ Takte (T. 39 – 53), so zählt der entsprechende Komplex hier nur $4\pm 4+4+2 = 14$ Takte (T. 128 – 141); das dem Achttakter folgende I-V-Ausschwingen wird hier auf Halbtaktebene zusammengedrängt (T. 140), bis die rechte Hand mit dem Tonika-Dreiklangsaufstieg allein bleibt, hier gleichsam hingetupfte Achtel in hoher Klavierregion – im Tutti dagegen (T. 53) ein Dreiklangsa**bstieg** der Hörner, durch Gegenbewegung der Flöte gefestigt und das Dominantische der Quint betonend.

Der anschließende Kadenz-Viertakter wird ebenfalls vom Klavier allein ausgeführt. Der gesamte Klavierpart ist eine Oktave tiefer versetzt. Er stellt die Kadenz auf als klangliches Gerüst, das Gelegenheit bietet für Figuration und Variation, wie sie in den folgenden 27 Takten sich ausbreiten (T. 146 – 172). Dabei ist der chromatisch kadenzierende Dreitakter noch dem Tutti entnommen (T. 146 – 148 = T. 58 – 60). Dann aber wird die *F*-Dur-Kadenz dreimal in verschieden langen Abschnitten umspielt ($7+9+8 = 24$ Takte), die sich jeweils zur Dominante öffnen, die einzelnen Kadenzstufen flächig auseinanderlegend. Nie bleiben die Figurationen ohne Bezug auf das Ganze des Satzes; besonders rhythmische Elemente wirken zusammenhangbildend. – Wieder ist es der erste Tuttiblock (T. 18 – 27), der die Figurationen abfängt und ein zweites größeres Tutti einführt.

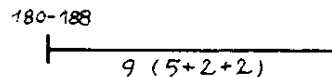
Bei einem Vergleich von Anfangstutti und erstem Solo fallen Unterschiede auf:

- Gegenüber dem komprimierten, kleingliedrigen Tutti wirkt das Solo großflächig; ausgedehnte Taktgruppen sind durch Figurationen zusammengehalten.
- Einzelne Teile des Anfangstutti werden vom Klavier übernommen, andere dienen ihm als Basis für Variationen.
- Die einschneidende Dominant-Zäsur (T. 27) fehlt: die Dominante wird in einem neuen Abschnitt (T. 101 – 116) konsolidiert, dem das Tutti-Seitenthema *nachgestellt* ist.
- Das Tutti-Seitenthema wirkt im Solo als abgerundeter Komplex (T. 128 – 141); die entsprechende Stelle des Tutti zerfiel durch unterschiedliche Klanggruppierungen in kleine, harmonisch offene Fanfarenglieder (T. 47 – 53), die sich vom Seitenthema deutlich absetzten.

Der erste Tuttiblock ist zu Beginn des Dominant-Tutti verwandelt: Statt des wiederholten Dreitakters (T. 18–23) erscheint eine Reihung von sequenzmäßig vorwärtstreibenden Zweitakttern



die im 7. Takt abreißen. Die *unisono*-Zusammenfassung wendet sich nach einem Takt (T. 180) unvermutet zur Subdominante *B*, bleibt dort stehen über vier Takte (T. 181–184) und bricht im 4. Takt mit dem 1. Viertel ab. Abbremsende Viertelschläge repetieren sie in den letzten beiden Takten als Sextklang, während die Hörner signalartig dazu den Grunddreiklang setzen, mit ihren Fünf-Viertel-Stößen eine wieder neue Art der Zäsurgestaltung zeigend. Auf die Zäsur folgt der Fanfarenschluß des Anfangstutti. Auch er ist auf jeweils zwei Takte reduziert, setzt sogleich mit dem 2. Takt ein, und zwar als Quartsextakkord über *C*. Anstelle der öffnenden I-V-Folge also zweimal zwei fortführende dominantische Takte; sie stehen mit den vorausgehenden fünf Takten in einem neuntaktigen Kadenzzusammenhang:



Wie am Schluß des Anfangstutti folgt auch hier auf den Fanfaren-Abschnitt der dreitaktige Tonika-Block und beendet das Dominant-Tutti.

Über die Beziehung zwischen erstem und zweitem Tutti ist als wesentlich festzuhalten:

- Das Dominant-Tutti setzt Abschnitte des Anfangstutti, die dort weit auseinanderliegen (T. 18 ff. – T. 61 ff.), bausteinartig nebeneinander. Diese Abschnitte zeichnen sich durch eine spezifische Struktur aus: Gerüstbau auf der Grundlage von fanfarenartigem Orchestersatz; es sind Abschnitte, die *nicht* vom Soloinstrument übernommen wurden.

Nach dem Tutti-Abschluß beginnt ein neuer Teil, der wiederum vom Solisten bestritten wird. Er umfaßt 40 Takte und führt zurück zur Reprise.

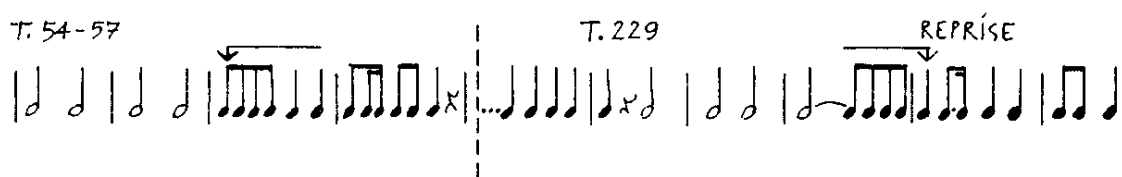
Das Klavier setzt mit einer melodischen Geste der rechten Hand ein; erst im 2. Takt kommt die Begleitung der linken hinzu. Verspäteter Einsatz der Begleitung und die Melodie selbst erinnern an das Seitenthema des Solo (T. 102 ff.); auch hier fällt die rechte Hand zum 1. Viertel des 2. Takts herab (Sext $f''-a'$), mit anschließenden zwei Viertelpausen. Im 4. Takt (T. 195) schließt die linke Hand mit der Tonika ab, von der rechten mit einer weichen Triolenbewegung überspannt, die zur Wiederholung des periodischen Gebildes führt. Diesmal umfaßt die Melodie fünf Takte: der Solist scheint Gefallen zu finden an der seufzerartigen Wendung des 3. Takts (T. 198); er spielt sie dreimal hintereinander, baut sie in eine Quintschrittse-

quenz ein, die sich nach *d*-moll (T. 201) öffnet. In den harmonisch gleitenden ‚Nachsatz‘ bricht nach fünf Takten, mit dem Erreichen des *d*-moll, die bekannte Fanfare ein (Oboe, Fagott) und führt den Satz in regelmäßige Zweitaktigkeit. Über zehn Takte wird die Dreiklangsfigur auf verschiedenen Stufen nebeneinandergestellt, ohne klanglich – als Tonika oder Dominante – gedeutet zu werden. Diesmal ist es der auf der Quint des Dreiklangs stehende letzte Takt, der abgeschnitten ist. Die Violinen setzen die einzelnen Sequenzstufen des Quartenzirkels (*d-g-c-F-B--Es*) als über zwei Oktaven aufsteigende Dreiklänge unverbunden nebeneinander. An der Einheit dieser zehn Takte wirkt der Solist aktiv mit. Rechte und linke Hand wechseln sich taktweise mit heraufschnellenden, zwei Oktaven durchmessenden Sechzehntelpassagen ab, die erst im 2. Takt beginnen und durch das halbtaktige Umspielen von I. und V. Stufe leittönig zum jeweils folgenden Takt hinführen.

Die zehn Takte bleiben ohne Baß, schwebend durchsichtig. Der Dreiklang beherrscht sie nicht als Akkord, sondern aufgefächert als Nacheinander; er setzt immer wieder neu an, ohne eigentliches Ziel. Verstärkt wird dieser Eindruck des Unfertigen durch das Fehlen der Quint – sowohl als Basiston einer Fanfare als auch in dem jeden Zweitakter eröffnenden Grundklang. Auf diese Weise spannt sich der Bogen bis hin zum *Es*-Dreiklang in T. 211. Hier vereinen sich die Streicher wieder zu vollständiger Begleitung; im Klavier löst eine melodische Geste der rechten Hand mit Klangbrechungen in der linken die Passagen ab und sammelt sich in zwei harmonisch schließenden, in sich ruhenden Zweitaktern (T. 211–214). Nachdem von *d* aus der Quartenzirkel bis *Es* durchschritten war und mit der Folge *Es-B* (T. 211/213) über den Quintenzirkel eine schnelle Rückkehr zum *F* sich anzubahnen schien, überrascht nun der *es*-moll-Klang. Dreimal setzt im Streichbaß von der Terz *ges* aus eine ostinatohafte Zweitaktbewegung an, in ruhigen Halben, vom Klavierbaß in Achtelbrechungen aufgelöst. Das Bild der Streicher läßt aufmerken: völliges Stillstehen des Rhythmus, liegendes *b* in Violinen und Viola, sich um seine Achse drehender Baß. Ganz deutlich klingen die elf Takte des Anfangstutti an (T. 28–38). Dort wurde für kurze Zeit die Tonika *B* in Frage gestellt, die Dominante *F* umspielt. Diese elf Takte geben Auskunft über die Funktion des ostinatohaften Abschnitts des Mittelteils: hier ebenfalls wird das *f* von allen Seiten eingekreist: *ges-f-es-f/ges-f-e-f/ges-d-es-f* und als Dominante gedeutet. Die Reprise ist nahe. Nach einem wie im Anfangstutti (T. 32) isolierten Takt (T. 221) setzt sich die *F*-Umspielung in zwei Zweitaktgliedern fort. Die linke Hand und der Streichbaß bringen *F* gleichsam synkopisch im jeweils zweiten Takt zum verminderten *g*-Septklang. Schließlich bleibt nur noch der *F*-Klang übrig; in einer den ganzen Klavierraum umspannenden Gebärde wird er vom Solisten ausgefüllt. Vom Contra-*F* steigen Triolen auf, im 3. Takt ist endlich der Hochtön *es* erreicht, der den *F*-Klang als Dominante festlegt; in Sechzehnteln perlt die

Figur abwärts zum *es'* des 4. Takts (T. 229), jetzt wieder von einem Akkord der linken Hand gestützt. Gleichzeitig treten die Bläser auf, die Flöte mit *es'''*, dem höchsten Ton der vorausgehenden Klavierfiguration, von der 1. Oboe in der unteren Oktave verdoppelt. Über 2 1/2 Takte wird der Ton gehalten; darunter schiebt sich, einen halben Takt später ansetzend, eine von *F-f* chromatisch in Halben aufsteigende Linie der Fagotti, dazu die 2. Oboe in Terzen. Die Spannung dieser an der Sept *es* aufgehängten Dominante wird durch ein *crescendo* noch intensiviert: vom *piano* des 1. Takts schwillt der Ton an bis zum *forte* der 2. Takthälfte des dritten. Hier schließen sich Oboen und Flöte zusammen zu herabfallenden Achteln; das Horn greift ein und führt mit zielstrebigem Quartsprung zurück zu *B-dur*, zur Reprise. Über 17 Takte also wurde die Dominante ausgebreitet, zunächst eher statisch umkreist (T. 215–221), dann das *F* de facto liegenbleibend (T. 222–229), schließlich durch einen chromatischen Aufstieg zum äußersten gespannt.

Diese letzten drei Takte, in denen die Zeitmessung angehalten scheint, schlagen eine Brücke zu zwei Abschnitten des Anfangstutti: den elf Takten vor dem Seitenthema (T. 28–38) und dem kadenzierenden ‚Schlußthema‘ (T. 54–60). An dem entscheidenden Schnittpunkt des Satzes, der Rückführung zur Reprise, greift Mozart auf analoge Weise wie dort in den Ablauf des Satzes ein und stellt ihn als Zusammenhang dar. Nach durchgehend pulsierenden Vierteln der Figurationen erfolgt mit dem Einsatz der Bläser plötzlich ein Stillstand, ein gleichsam schwebender Gang in Halben (Aufwärtswendung der Fagotti *f-ges* in Umkehrung zum herabsinkenden *ges-f* im Streichbaß der Takte 28–31!). Wenn dann, in der 2. Hälfte des 3. Takts (T. 231), drei an die vorausgehende halbe Note gebundene Achtel weich abwärtsbiegen, so wird der Einsatz der Reprise zum Ereignis: Der starr markierende Viertelpuls des Themas erscheint neu geschaffen durch die Bläserakte, deren Halbe-Achtel-Folge in geradezu ‚kontrapostischem‘³¹ Verhältnis zum Schlußthema (T. 54–57) steht:



War der Marschrhythmus des Themas am Anfang des Satzes als feste Formel gewissermaßen vorgegeben, so steht er jetzt am Ziel eines Vorgangs, ist das Ergebnis einer Zergliederung, eines Stillstands des Taktmessens, ist ‚Reprise‘

³¹ Als ein wesentliches Merkmal der diskontinuierlichen Satzstruktur bezeichnet Georgiades das „kontrapostische“ Aufeinanderwirken von entgegengesetzten rhythmischen Impulsen.

als Struktur, nicht als festgelegte Stelle innerhalb des Formverlaufs.

Die Bläser greifen mit ihrer Tonika-Auflösung in den Hauptgedanken über, der in den Streichern *piano* anhebt. Schon dieses Hereinragen läßt die beiden für sich stehenden Zweitakter in einem neuen Licht erscheinen: Die Bläser sind von Anfang an ein Faktor des Partiturgefüges. Sie bringen schon im Vordersatz den Einwurf vom 2. zum 3. und 4. zum 5. Takt. Auch der Beginn des Nachsatzes zeigt ein gegenüber dem Anfangstutti und dem ersten Solo verdichtetes Partiturbild: Der Bläsersatz ist enger zusammengerückt, reicht nur bis zum *b'* der Oboe (T. 240) und stellt die Fioritura der Flöte (vorher rechte Hand) in den Vordergrund, die mit ihrem Einsatz auf *b''* alles überragt. Ihr Zusammenhang mit der Überleitungswendung der Violine ist auch als Bild nicht mehr augenfällig. Ganz neu hinzu kommt der Klaviertriller, der die vier Bläserakte durchzieht. Die Quint *f*, die in den entsprechenden Stellen nur untergeordnete Bedeutung hatte, wird hier in Form eines Trillers als eigene Partiturschicht verwirklicht.

Der zweite Abschnitt des Nachsatzes kommt wieder allein im Klavier. Die rechte Hand greift vom Triller aus mit einem Sextsprung in die dreigestrichene Oktave (T. 244) und führt damit die durch die Flöte angebahnte Überhöhung des Satzes weiter.

Wieder in der ursprünglichen Gestalt des Anfangstutti folgt der Tutti-block (T. 249–258). Nur der Schluß der *unisono*-Zusammenfassung ist abgewandelt (T. 258); es fehlt der mit zwei Viertelschlägen und Pause erwirkte schroffe Einschnitt. Das Orchester bricht bereits nach dem 1. Viertel auf der Dominante ab. Gleichzeitig setzt das Solo mit einem Lauf der rechten Hand ein; über zwei Oktaven führt er zum Einsatz des Solo-Seitenthemas (vgl. T. 102–109) auf *f'''*, dem höchsten Klavierton. Von hier ab läuft der Satz wie im ersten Solo zu Ende.

Das dritte Solo bezieht sich also in seiner harmonischen und thematischen Anordnung zurück auf das erste. Es läßt sich, von äußeren, formalen Gesichtspunkten aus betrachtet, als Reprise des ersten Solo ansehen: im ersten Solo erst wurde die Dominante konsolidiert, mit einem neuen, eigens für diese Aufgabe geschaffenen Seitenthema (T. 201–209), dem das Seitenthema des Tutti aufgrund seiner harmonisch labilen Stellung im Anschluß an den „schwebenden“ Elftakter nachgestellt werden mußte.

Auf eine entscheidende Änderung des dritten Solo sei noch hingewiesen, die ‚Reprise‘ als ein den ganzen Satz erfassendes Prinzip offenbart. Die weitschweifige Kadenzfiguration ist von 24 (T. 149–172) auf 31 Takte (T. 306–336) erweitert. Unmittelbar vor dem Schlußtutti erfolgt der Einschub. Bis zum Quartsextakkord des 1. Solo (T. 171) läuft der Satz wie im 1. Solo ab (T. 149–170 = T. 306–328; statt T. 161 hier zwei Kadenzakte: T. 318–319); doch im 3. Solo ist der Quartsextakkord zu einer breiten Fläche ausgebaut, erhält Nachdruck durch zwei hinzielende Takte über dem verminderten Septklang von *e*, so daß ein einziger Takt (T. 171) durch $2 + 5 = 7$

Takte ersetzt wird (T. 329–335). Die Quartsextakkord-Gruppe ist beherrscht von der Fanfare der Bläser (T. 331–334), die jetzt über alle Dreiklangstöne, von allen Bläsern im Unisono und erstmals aufwärts geführt wird. Zur Bestätigung kommt noch ein vierter Takt hinzu, der in scharfen Staccato-Achteln (ohne die Tonrepetitionen) den Dreiklang blank aufstellt, in einem raffenden Umwerfen des Rhythmus: Die Fanfare des 3. Takts (T. 333) bricht in Flöte, erstem Fagott und Hörnern mit der 3. Taktzeit ab:



ihre Fortsetzung, der herabdrehende Dreiklang



wird, um eine Taktzeit verschoben, nun auftaktig; auf dem *d'''* setzt er mit der 4. Taktzeit ein:



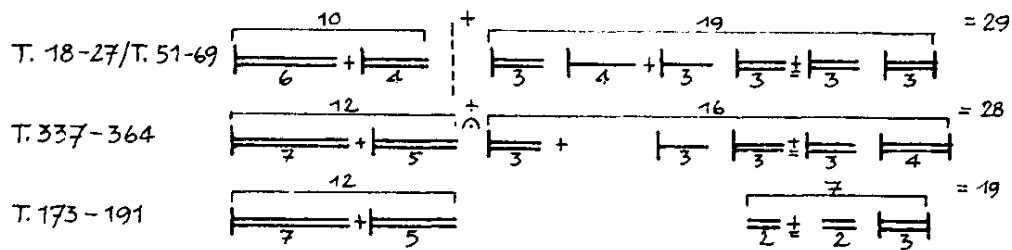
wird aber sogleich wieder zurechtgerückt durch nochmaligen Einsatz in der 3. Taktzeit (T. 334):



Die zusammenfassende Rolle des rhythmischen Umschlags wird noch intensiviert im melodischen Richtungsverlauf. Ein einziger Takt Herabdrehen vom *f'''* zum *f''* (T. 334) stellt sich dem elementaren Fanfarenaufstieg *f''*–*f'''* der Takte 331–333 entgegen.

Die erstmals aufsteigende Richtung der Fanfare an dieser Stelle ist im ersten Solo vorgegeben. Dort waren beide Takte vor dem Quartsextakkord (T. 169–170) von einem Dreiklangsaufstieg in Flöte und Oboe durchzogen. Er fehlt in der Reprise. Um so strahlender bricht die Fanfare hervor, die hier, kurz vor Schluß der Reprise, in der einzig adäquaten Gestalt erscheint. Mit einem Schlag sind die zahlreichen Varianten der Fanfare, sogar ihre Aufstellung im Anfangstutti, zurechtgerückt: absteigende Richtung, Reduzierung auf zwei Takte durch Abschneiden des ersten (T. 185–188) oder des letzten Takts (T. 201–220).

Das Schlußtutti ist, obwohl es durch die Solokadenz unterbrochen wird, als Zusammenhang zu sehen: Es vereint sämtliche Abschnitte des Anfangstutti, die im Verlauf des Satzes als gliedernde Tutti-Pfeiler eingesetzt waren. Die Reihung von jetzt nur offenen Taktgruppen wird von einem auf vier Takte erweiterten Schlußblock aufgefangen. 12 + 16 Takte zählt das Schlußtutti:



Die ‚gereinigte‘ Taktzahl läßt das Schlußtutti als Teil der Reprise wirksam werden.

2. Anfangstutti und Dominant-Ritornell

Der Überblick über den Satz hat gezeigt, daß sämtliche Teile des Anfangstutti wiederkehren. Einige stehen dann in einem neuen Kontext. Eine besondere Stellung nimmt der offene Sechstakter ein, der den Hauptgedanken nach siebzehn Takten auffängt (T. 18–23). Mit ihm verwandelt sich der periodische Anfang des Konzerts in öffnende Gerüstbaustruktur. Das Orchester schließt sich zu vollem Tutti zusammen; Streicher und Bläser vereinen sich zu fanfarenartigem, genuinem Orchestersatz. Dieser Abschnitt ist durch seine Struktur darauf angelegt, die Rolle eines Tutti zu übernehmen, somit als ‚Ritornell‘ zu fungieren³². Er steht als gliedernder Schlußstein nach dem ersten und dritten Solo.

Nur im Anschluß an den Hauptgedanken gliedert der Tuttiblock sich in Dreiergruppen, in deutlicher Gegenüberstellung zu dem periodisch kadenzierenden Dreitakter des Nachsatzes (T. 13–15). Bei seinem Auftreten als Dominant-Ritornell (später auch als Schlußritornell) ändert sich die Taktordnung, wird durch Zweiergruppierungen ersetzt. Die melodische Wendung der Violinen (T. 173–179) ist jeweils um einen Takt verkürzt; es fehlt die zum Ausgangston zurückbiegende übergreifende Schlußwendung; der ihr vorausgehende 3/8-Auftakt gehört dem nächsten Melodieglied an:

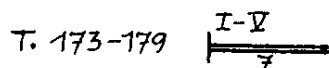


Der abrundende, enge Terzraum wird verlassen; eine Zweitaktbewegung schraubt sich stufenweise aufwärts; beginnend mit dem 2. Takt umfaßt sie sechs Takte. Der mit dem 1. Takt sich ausbreitende Klangteppich von Viola und Streichbaß wird vom Fagott verstärkt; er wechselt zwischen I. und V. Stufe und faßt $4 + 3 = 7$ Takte zusammen. Die Oboen schließen sich dieser Gliederung an. Ihre Dreiklangswendungen stellen in vier Takten zwei Quartetten nebeneinander: $f'' - b''/g'' - c'''$; in der Wiederholung bleibt ein Dreitakter übrig:

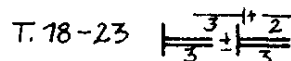
³² Wenn Girdlestone darauf aufmerksam macht, daß der übergangslose Wechsel von der „*piano*-Exposition“ des ersten Themas zu einer *forte*-Passage eine beliebte galante Praxis zeige, so sieht er nur das äußerliche dynamische Moment, das auch in anderen zeitgenössischen Konzerten eine Rolle spielt, nicht aber die Unterschiede in der Struktur beider Abschnitte (Concertos, S. 271 f.).



Der Dreiklang der Oboen wird im 1. Takt noch von der Flöte mitvollzogen; sie führt ihn aber weiter zur Quint c''' , während die Oboe nur eine Sekunde heraufsteigt zur Quart b'' , die im Anfangstutti durch Quartsprung erreicht wurde (T. 19, Fagott: $b-es'$; in der Reprise, T. 338, ist das gleichzeitige Einspringen in die Sekunde getilgt; der Halteton in Flöte und 1. Oboe ist in die 2. Takthälfte des 1. Takts vorgezogen.). Die Hörner repetieren ihren Marschrhythmus auf dem Grundton und springen erst zum 2. Takt in die Quint; durch diese Änderung wird die Tonika des 1. Takts zum Anker für den gesamten Abschnitt und stellt mit der vom 2. Takt an liegenden Quint c in Hörnern und Flöte ein siebentaktiges Gerüstbauglied auf:



Während im Anfangstutti der Melodieschluß der Violinen abgeschnitten war, die Melodie nur fünf Takte zählte, ordnet sich hier das Orchester in gewisser Hinsicht der Gliederung der Violinen unter: sie können ihre Zweitaktfolgen auf sechs Takte ausdehnen, so daß der Klanggrund unregelmäßig werden muß; er gliedert hier viertaktig, bricht aber in der Wiederholung nach drei Takten ab:



Durch diese Verschiebung zugunsten der Melodieführung verliert der Tutti-Abschnitt seine blockartige Haltung. Er geht mit dem anschließenden Unisono-Abstieg eine Verbindung ein: Im Anfangstutti setzt die Dreiklangsfolge abtaktig ein (T. 24), verdrängt die weibliche Endung des vorausgehenden Melodieglieds; hier führt der $3/8$ -Auftakt zu ihr als *neuem* Melodieglied hin (vgl. Beispiel, T. 179, S. 34).

Auch die übrigen Teile des Ritornells fügen sich zu einem neuen Zusammenhang: statt zur V. Stufe wendet sich der *unisono*-Abstieg zur IV., die über zwei Takte (T. 182-183) beharrlich als Sextklang repetiert wird, um im dritten mit einem Viertelschlag abzurechnen; wieder bilden die Hörner eine eigene Ebene mit ihrem signalhaft herausgestellten Grunddreiklang $f-d-b$. Nach der Zäsur schließt sich die Fanfarengruppe des Anfangstutti an (T. 185-188); sie umfaßt hier nur zweimal zwei Takte und setzt auf dem Quartsextakkord der I. Stufe ein. Im Anfangstutti sind zwei kompakte Dreitakter fest in der Tonika verankert, bilden für sich stehende Einheiten

(T. 61–66). Hier geben sie ihre Eigenständigkeit auf und fügen sich in dominantischer Funktion in einen zusammenhängenden Kadenzablauf. Der dreitaktige Tonika-Schlußblock führt die Kadenz und somit das gesamte Ritornell zu Ende.

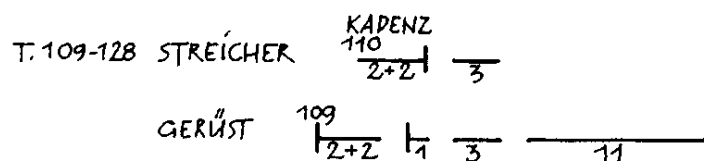
3. Herausbilden größerer Zusammenhänge im ersten Solo

Das Herausbilden größerer Zusammenhänge aus Elementen des Anfangstutti läßt ein Prinzip erkennen, das Mozart dem Anfangstutti zugrundelegt: Seine einzelnen Teile sind wie Zellen nebeneinandergestellt; sie verbinden sich erst im Verlauf des Satzes zu größeren Einheiten, sowohl zu Tutti- als auch zu Soloabschnitten. Dieses Moment ist es im wesentlichen, das rechtfertigt, das Anfangstutti als ‚Ritornell‘ zu bezeichnen, als Tutti, dessen Sinn sich in der Wiederkehr verwirklicht. Aufschlußreich für das prämissenhafte Aufstellen von Taktgruppen ist bereits ein Blick auf die Partitur: rascher Wechsel des Bildes, abruptes Abbrechen nicht nur der Melodieführung (T. 23), sondern des ganzen Orchesterblocks (T. 60), Verschärfung der Zäsureinschnitte durch gänzlich Umschlagen in der Haltung (T. 27/28; T. 53/54). Innerhalb des Solo sind diese Kanten abgeschliffen; die entsprechenden Teile sind hier in großflächig sich ausbreitende Klavierfigurationen eingebaut. Schon das Vorhandensein des Klaviers bedeutet ein gewisses Kontinuum im Partiturbild.

Das Seitenthema des Tutti bekommt im Solo nicht die Aufgabe zugewiesen, die Dominante einzuführen; der ihm vorangestellte Elftakter (T. 117–127 = T. 28–38) geht hier nahtlos aus dem Komplex des neuen Seitenthemas, in dem die Dominante sich bereits konsolidiert hat, hervor. Dem Ganzschluß des melodischen Vordergrunds (T. 109) entspringt ein neuer Zwei-

taktrhythmus, der die Überleitungswendung der linken Hand zum Ausgang nimmt und so mit der zugrundeliegenden geradtaktigen Gerüstschicht zusammentrifft. Eingebaut in eine Schichtung von Klängen im Quartabstand (T. 109–112: *F–B/g–c*), die den Satz nach vier Takten zur Dominante öffnen, setzt sich die Wendung sequenzierend in der rechten Hand fort, bekommt als ‚ersten Takt‘ (3. Takt, T. 111) eine neue, nun halbtaktig kreisende Sechzehntelfigur vorangestellt. Der 5. Takt (T. 113) nimmt die Figur des dritten auf; er führt jedoch die Zweitaktgliederung nicht weiter, sondern überläßt die Stelle eines zweiten Takts einer eigenen Dreitakteinheit, die dreimal hintereinander die Wendung des zweiten Takts bringt.

Die Streicherbegleitung zeigt hier eine andere Gliederung; sie faßt ebenfalls zwei Takte zusammen, folgt aber dem periodischen Vordergrund und setzt erst einen Takt nach dem Melodieschluß ein, einen schließenden Kadenzvorgang umschreibend.



Die dem Elftakter noch vorangestellten drei Takte weisen bereits seine charakteristischen Merkmale auf: Akkordsäulen, die von Figurationen im Klavier umspielt werden, so daß man unvermittelt, ohne merkliche Änderung des Klang- und Partiturbildes, sich in einem aus dem Ritornell bereits bekannten Abschnitt befindet. Durch das Mitwirken des Soloinstruments erhält er jedoch eine neue Funktion: er dient als harmonisches Gerüst für Figurationen – also Variation in ihrem ursprünglichen Sinn.

Der im Ritornell als isolierte Einheit aufgestellte Elftakter ist hier also mit dem vorausgehenden Geschehen eng verknüpft. Seine genuin klangliche Beschaffenheit läßt ihn als Variationsgerüst wirksam werden. Er bildet mit den ihm vorgeschobenen drei Takten einen 14-taktigen Zusammenhang, der harmonisch verankert ist in dem vorausgehenden Tonika-Klangraum (T. 109–113).

Das sich anschließende Seitenthema stellt innerhalb des Solo Bläser und Klavier nebeneinander (T. 128–135). Der Klangteppich bleibt über die gesamten acht Takte unverändert. Es fehlt die Quint-Achse von Horn und Fagott. Beide Fagotti gehen in Oktaven mit den Oboen, das Horn schweigt. Die Bläser bilden hier keinen eigenen Chor, sondern sind auf die Klangfläche der Streicher angewiesen: sie haben etwas solistisch Konzertierendes. Der durchsichtige Satz bereitet den Eintritt des Klaviers vor, das sich sofort als Tasteninstrument zu erkennen gibt: es beginnt nicht mit der Melodie, die linke Hand setzt vielmehr mit eigener Klangfläche bereits auf ‚1‘ des 5. Takts ein und weist auf den Beginn des Gerüstbauglieds hin. – In der Reprise (T. 285–292) ist die Quintachse der Bläser wieder vorhanden. Sie

wird während der Klavierwiederholung noch verdoppelt durch 1. Fagott und beide Oboen und baut das Soloinstrument in das Partiturgewebe ein.

Zur Fortführung des Seitenthemas (T. 136) springt die linke Hand in die Vierfuß-Oktave. Sie füllt die jeweils zweite Takthälfte mit einem Dominantseptakkord, der zur Tonika des folgenden Takts hinzielt. — Hier zeigt sich dieselbe Erscheinung wie in den Takten 2/71: was im Orchestersatz als Umspielen eines Tons gerechtfertigt war, wird vom Klavier als Akkord festgenagelt. — Viermal wiederholt sich dieser Vorgang des Anvisierens der Tonika. Die rechte Hand vollzieht ihn mit einer abwechselnd auf- und abrollenden Triolenbewegung zum Zielton *f*". Im 5. Takt bleibt nur noch ein abgerissenes I-V-Pendeln auf Viertelebene in der linken Hand übrig, das im sechsten auf ,1' mit der Tonika stehenbleibt. Die Schlußwirkung wird durch die rechte Hand gemildert: sie übernimmt die kurzen Achtel der linken und führt den Dreiklang *f-a-c* bis zur 3. Taktzeit herauf, läßt ihn gleichsam in der Luft stehen.

In dieser Bauweise zeigen sich die sechs Takte als zusammenhängende Schlußgeste. Das großflächige Nebeneinander von I. und V. Stufe im Seitenthema pendelt sich aus bis zum völligen Stillstand im 6. Takt. Die Akkordsubstanz wird vom Klavier aus der Partitur gelöst und von Triolen weich umspielt.

Die entsprechende Stelle im Ritornell zeigte eine ganz andere Haltung (T. 47–53): statt des sanften Auslaufens brachte sie eine Verdichtung des musikalischen Geschehens bis hin zu fanfarenartigem Unisono und *forte*, das durch jähes Abreißen auf sich selbst bezogen blieb. (s. S. 21).

Auch die im Ritornell anschließenden sieben Takte (T. 54–60) stehen für sich da. Sie haben die Haltung eines ‚Schlußthemas‘: vier Takte, die periodisch schließen und bei ihrer Wiederholung nach drei Takten vom Schlußblock unterbrochen werden. In vier Takten führen die Streicher eine Kadenz aus; das Fagott geht nach altertümlicher Praxis mit dem Streichbaß. Der Schluß im 4. Takt ist wieder von der Wendung



überzogen. Die Wiederholung wandelt den abgeschlossenen Kadenzverlauf in einen zielstrebigen Dreitakter um (T. 58–60); die ersten beiden Takte sind in den Zusammenhang einer Quintschrittsequenz gestellt (*d-G/C-F*), die auch die Kadenz des 3. Takts einbezieht (Quartsprung *B-Es*). Die Bläser treten hinzu. Oboen und Fagotti verstärken den Streichersatz, darüber steigt die Flöte auf zu einer Kantilene; sie wird nicht zu Ende geführt; nach drei Takten bricht der Satz ab. Allein das Horn, das mit einem Auftakt zum 3. Takt eingreift, zielt mit Hornquinten in den nächsten Abschnitt hinein.

Die entsprechenden sieben Takte leiten im ersten Solo (T. 142–148) eine großangelegte Kadenzgruppe ein; sie verzichten auf die gemeißelte Knappheit des Ritornells. Das Klavier beginnt allein, wie als Devise, gibt

dann im Dreitakter (T. 146 – 148) die melodische Führung an das Orchester ab, umspinnt es mit Sechzehntelfiguren und stellt so eine Verbindung her zu den anschließenden ausgedehnten Kadenzumspielungen. Die sieben Takte sind hier also, anders als im Ritornell, integriert in ihre Umgebung, eine figurative Schlußkadenz-Gruppe. Unter diesem Aspekt interessieren auch Änderungen im Orchesterpart des Dreitakters: Die Flöte verzichtet auf ihre aufsteigende melodische Wendung und schließt sich der akkordischen Führung an. Im 3. Takt markiert das ganze Orchester im Viertelabstand die Kadenzstufen und greift schließlich in den Beginn des nächsten Kadenzglieds über (T. 149).

Die genaue Darstellung dieses Konzertsatzes – sowohl in seinem zeitlichen Ablauf, als Vorgang des spontanen Wirkens der Parte aufeinander, des Impulsgebens, des Agierens und Reagierens, als auch in seinen vielfältigen und zusammenhangbildenden Querbezügen, die musikalisches Gedächtnis offenbaren und verlangen – soll Basis sein in mancherlei Hinsicht. Sie zeigt das Spezifische und dicht Gewebe dieses einen Konzerts, sein kleingliedriges, von intmem, serenadenhaftem Holzbläserklang geprägtes Gefüge. Sie gibt ebenso aber Hinweise auf Merkmale, die über das einzelne Werk hinausreichen, es einer Gattung zugehörig erscheinen lassen, ohne eine präexistente Form zugrundelegen. Struktur und Zuordnung der einzelnen Bauteile, die Rolle des Orchesters innerhalb dieser Teile, die jeweilige Aufgabe des Soloinstruments, als Gegenüber des Orchesters oder als integrierender Bestandteil der Partitur: diese Charakteristika scheinen auf die Gattung ‚Konzert‘ hinzuweisen, wie sie Mozart herausbildet. Was findet er vor innerhalb dieser Gattung, welches ist der historische Boden? Wie gestalten sich diese Charakteristika in seinen anderen Konzerten?

Dies sind im wesentlichen die Gesichtspunkte, die nach der grundsätzlichen Betrachtung eines ganzen Satzes nun die weiteren Untersuchungen leiten sollen.

B. EXKURS: ARIE UND KONZERT VIVALDIS

1. Bezüge zwischen Konzert und Arie bei den Theoretikern des 18. Jahrhunderts

Das ganze 18. Jahrhundert hindurch scheint der Traditionszusammenhang zwischen Solokonzert und Arie als selbstverständlich angesehen worden zu sein. Ich gebe eine Auswahl von Definitionen aus theoretischen Schriften.

In seinem ‚Critischen Musicus‘ weist Johann Adolph Scheibe auf die „sehr starke Ähnlichkeit“ beider Gattungen hin³³. Wenn er auch nicht genauer auf die Korrespondenzen eingeht, so lassen sich doch zwei Beobachtungen herauschälen. Als wesentliche Gemeinsamkeit sieht er den Wechsel von Ritornell und Solo, bei ihm anders ausgedrückt, daß „die Haupterfindung sich beständig mit der Concertstimme abwechselt“³⁴ – ein für andere Theoretiker offenbar voraussetzender Sachverhalt, da sie ihn für beide Gattungen unabhängig als Merkmale angeben. Überhaupt stimmt in Kompositionsanleitungen und ästhetischen Musikbetrachtungen des 18. Jahrhunderts die Beschreibung von Konzert und Arie häufig bis in Details überein.

³³ 2. Auflage, Lpz. 1745, 69. Stck., S. 632: „Es muß aber in der Ausführung eines solchen Satzes eines Concerts durchaus die beste Ordnung gehalten werden. Nichts muß gezwungen und ungeschickt herauskommen. Die Stärke und die Natur des Instruments muß auf das genaueste beobachtet werden. Was auch insbesondere die Ausführung eines solchen Stückes betrifft, so hat es in allen eine sehr starke Ähnlichkeit mit einer wohlgesetzten Arie, so, wie ich sie im sieben und vierzigsten Stücke beschrieben habe. Was also daselbst von der Singestimme bemerkt worden, das kann, mit veränderten Umständen, auf die Concertstimme ausgelegt werden. Wenn in der Arie der Affect und die Worte dem Componisten an gewisse Anmerkungen binden: so hat er hingegen im Concerte auf die Stärke des Instruments und auf die Ausführung seines zum Grunde gelegten Hauptsatzes zu sehen.“

³⁴ Ebd. S. 636: „Dessen Einrichtung ist, wie ich schon gemeldet habe, dem ersten Theile einer wohl ausgeführten Arie sehr ähnlich, weil die Haupterfindung sich beständig mit der Concertstimme abwechselt, und weil immer die Nebenstimmen die Concertstimmen begleiten, sie dann und wann unterbrechen, oder in ihre Melodie einfallen.“

Scheibe beschränkt den Zusammenhang allerdings auf den „ersten Theil einer wohlausgeführten Arie.“ (ebd.) Wahrscheinlich hat er hier einen Mittelteil („anderen Teil“) mit Tempo- und Taktänderungen vor Augen, den er ausführlich in seinem Kapitel über die Arie beschreibt³⁵. Schering³⁶, der als erster wieder auf die Gemeinsamkeiten von Konzert und Arie in der Zeit Vivaldis aufmerksam gemacht hat, deutet die auf den „ersten Teil“ beschränkte Beschreibung Scheibes mit dem fehlenden *Dacapo* innerhalb des Konzerts – wohl zu Unrecht, da erster Teil und *Dacapo* identisch sind und Scheibe beide klar gegen den „anderen Theil“ (vgl. Anm. 35) absetzt. Scheibes Anliegen ist nicht in erster Linie eine Beschreibung der Anlage, sondern einer besonders gearteten Wechselbeziehung von Tutti und Solo – der „andere Theil“ aber soll nach seiner Lehre nicht von Ritornellen unterbrochen werden.

Joseph Riepel geht in seinen ‚Anfangsgründen der musicalischen Setzkunst‘³⁷ davon aus, daß die Arie grundsätzlich dem Konzert zum Vorbild dienen müsse. Seine Ausführungen über Themen- und Tonartenfolge in Ritornell und Solo greifen immer wieder auf die Arie zurück. So sagt er (die Form der Kompositionslehre ist ein Streitgespräch zwischen Praecator und Discipulus) zum Schüler, der auf Anordnung seines Lehrers das Solo mit einem anderen Gedanken anfangen lassen solle als das Tutti:

„Also weiß dein Herr nicht einmal, was ‚Thema‘ heißt. Warum sagt er nicht gar, es müsse ein jedes Tutti für sich, gleichwie ein jedes Solo ganz anders anfangen; so könnte man aus einem einzigen seiner Concerten gleich ein ganzes Dutzend machen. Warum sollen wir nicht die Oper-Arien nachahmen dörrfen, bei welchen die Clauseln und Gedanken mittelst der Wiederholung so oft zu hören stehen, nur damit sie desto besser im Gedächtnisse der Zuhörer haften bleiben?“

Der Discipulus hat schon vorher zugegeben, wie sehr seine eigenen Konzerte der Arie verpflichtet seien:

„Wenn ich einen Concert oder ein Violin-Solo etc. zu componieren gedenke, so kann ich mir ja bald eine Vorstellung machen, als hätte ich einen Text zu einer Arie vor mir. Ich habe es die ganze Zeit her niemals anders gemacht. Der Gesang wird soviel deutlicher, saftiger und durchdringender, als bei meinem Herrn; und ungeachtet er immer etliche Opern um sich her liegen hat, und bald hie, bald da einen Gedanken herausnimmt.“

Ein wichtiger Gesichtspunkt für die Anlehnung an die Arie scheint für Riepel die Möglichkeit zu sein, mit Hilfe des Ritornell-Verfahrens einen

³⁵ 1. Auflage, Hamburg 1740, 47 Stck., S. 165 f.; Zitat s. S. 52.

³⁶ Geschichte des Instrumentalkonzerts (Kurztitel: Instrumentalkonzert), Leipzig 1905, S. 73.

³⁷ Regensburg 1752, Kap. II, „Von der Tonordnung, S. 105.

längeren Satz zusammenhängend zu gestalten, indem die Motive des Ritornells über sämtliche Soli verteilt werden (S. 107):

„Denn alle diese Takte und kurzen Gegensätze sind, wie du siehst, aus dem Thema [= Ritornell] herausgenommen, und schon gehört worden; folglich ist wegen des gehörigen Zusammenhanges endlich kein so großer Zweifel zu machen. Die Gegensätze werden aber sonst vielmehr in dem ganzen Concert ausgestreut, und dem Solo einverleibet; und scheint dieses das einzige Mittel zu seyn, einen Concert Arienmäßig zu machen; weil er durch die Wiederholung, Ausdähnung etc. mittelst der verschiedenen Tonwechseln ohnedem fremd genug kann werden.“

Auch für Heinrich Christoph Koch gelten Konzert und Arie noch als wesenverwandt. Bei ihm scheinen die Zusammenhänge jedoch eher ideeller Art zu sein, als Gegenüber von Mensch und Gemeinschaft. In seiner Abhandlung ‚Über den Charakter der Solo- und Ripienstimme‘³⁸ führt er aus, daß die „Empfindungen“ des einzelnen erst vor dem Hintergrund der „Menge“ Aufmerksamkeit erregen. Er verteidigt daher das Ritornell-Verfahren, gleichermaßen in Konzert und Arie.

In seinem ‚Musikalischen Lexikon‘³⁹ sagt er:

„So wie die Instrumentalmusik überhaupt Nachahmung des Gesanges ist⁴⁰, so ist insbesondere das Concert eine Nachahmung des Sologesanges mit vollstimmiger

³⁸ Journal der Tonkunst (o. Ort), 1795, 2. Stck., S. 143.

³⁹ Frankfurt 1802, Art. Concert, Sp. 351.

⁴⁰ Daß Instrumentalmusik als Nachahmung des Gesangs entsteht, ist eine grundlegende These der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts, von Rationalismus und Aufklärung herrührend. Die Anschauungen der französischen Ästhetik, daß Musik aufgrund ihrer sinnlichen Schönheit unmittelbar gefallen müsse (*plaire*), aber auch die Seele berühren müsse (*toucher*) (vgl. R. Schäfke, Geschichte der Musikästhetik, S. 316 f.), werden von Mattheson übernommen und als Grundlage einer Affektenlehre genutzt (*Vollkommener Kapellmeister*, 1739). Er wendet sich gegen die italienische Instrumentalmusik, die nicht „die wahre Naturlehre des Klanges, samt der dahingehörigen Wissenschaft von der menschlichen Gemüthsbewegung“ habe (S. 20, § 89). Die Gemüthsbewegung aber wird primär durch die Melodie ausgedrückt. Die Vorherrschaft der Melodie aber ist die des ‚Cantablen‘, wie Gesungenen.

Rousseau sagt (*Dictionnaire*, 1786, Art. ‚Instrument‘) über ‚Instrument‘: „Terme générique sous lequel on comprend tous les corps artificiels qui peuvent rendre et varier les sons à l’imitation de la voix.“

Mattheson (S. 8, § 35): „Aller Gesang ist zwar Melodie, so wie sie es denn auch ist; alle Musik ist Melodie.“ (S. 204, § 7): „Nun ist ja alles gespielte eine bloße Nachahmung des Singens, wie es dann auch schon daran erinnert worden, daß es heisse: *tibiis, fidibus, canere*, weil die Menschen vermuthlich den Gebrauch ihrer Kehle ehender gehabt, als sie Instrumente darnach machen können. Kan denn aber auch jemand gute Copien verfertigen, der nie ein rechtes Original vor sich gesetzt hat?“ Daß Mattheson sich gegen die italienische Instrumentalmusik wendet, ist um so erstaunlicher, als gerade in ihr das Vorbild des Gesangs stark zum Ausdruck kommt.

Begleitung, oder mit anderen Worten, eine Nachahmung der Arie. Der Zweck der Arie sollte daher auch jederzeit den Zweck des Concertes bestimmen, das ist, der Concertspieler sollte eine bestimmte Empfindung nach seiner individuellen Empfindungsart ausdrücken.“ Weiter bemerkt er (Sp. 354), „daß ein gut gearbeitetes Concert, in welchem die Begleitung des ganzen Orchesters nicht bloß vorhanden ist, um die zwischen der Oberstimme und dem Basse befindlichen Intervallen der zum Grunde liegenden Akkorde anzuschlagen, einer leidenschaftlichen Unterhaltung des Concertspielers mit dem ihm begleitenden Orchester gleiche; diesem theilt der Concertspieler gleichsam seine Empfindungen mit; dieses winkt ihm durch kurze eingestreute Nachahmungen bald seinen Beyfall zu, bald bejahet es seinen Ausdruck; bald sucht es im Allegro seine freudigen Empfindungen noch mehr anzufachen; bald bedauert, bald tröstet es ihn in dem Adagio. Kurz, das Concert hat viele Ähnlichkeit mit der Tragödie der Alten, wo der Schauspieler seine Empfindungen nicht gegen das Parterre, sondern gegen den Chor äußerte, und dieser hingegen auf das genaueste in die Handlung verflochten, und zugleich berechtigt war, an dem Ausdrücke der Empfindung Antheil zu haben. Man vollende sich dieses skizzierte Gemälde und vergleiche damit Mozarts Meisterwerke in diesem Fache der Kunstprodukte, so hat man eine genaue Beschreibung der Eigenschaften eines guten Concertes.“

Diese Erläuterungen führen nun schon in die Zeit nach Mozart. Koch, der in seinen Theorien eine eher konservative Haltung einnimmt, repräsentiert den Endpunkt eines Zeitabschnitts, der durch das Festhalten an überlieferten Gattungen einen Zusammenhang bildet. Er selbst sieht den Sinn dieser ‚Formen‘ jedoch nicht mehr so recht ein⁴¹ :

„Ich komme zu der Form der Sätze eines Tonstücks. Es ist nicht zu leugnen, daß einestheils die Form derselben etwas Zufälliges ist, welches eigentlich wenig oder gar keinen Einfluß auf den innern Charakter des Tonstücks hat, und andern Theils hat man auch eben keinen Grund wider die Form unserer Sätze, sowohl in den größern als kleinern Tonstücken vieles einzuwenden. Und dieses ist vermuthlich die Ursache, warum viele große Meister z. B. ihre Arien beynahe alle nach einer und eben derselben Form gearbeitet haben.“

Auch zeigt die Beschreibung des Kompositionsvorgangs, daß im Verhältnis Ritornell-Solo Änderungen aufgetreten sind, die im Vergleich zu den

So hat bekanntlich Tartini seine Violinkonzerte häufig mit Worten oder Versen in Geheimschrift versehen, die von Minos Dounias (Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis, Wolfenbüttel-Berlin, 1935) entziffert und als Verse von Metastasio identifiziert wurden. Nach neuesten Untersuchungen (im Zusammenhang des Seminars „Geschichte des Instrumentalkonzerts im 17. und 18. Jh.“ von Prof. Dr. W. Osthoff, München 1967) bedeuten sie mehr als ein Motto, mehr als ein Bestreben Tartinis, „den ... Charakter des Textes wiederzugeben“ (Dounias, S. 95). Die Texte sind vielmehr ihrem sprachlichen Duktus und Verstypus gemäß in Melodien umgesetzt, die Arienvertonungen derselben Texte – etwa durch Galuppi – in ihrer Diktion entsprechen.

⁴¹ ‚Versuch einer Anleitung zur Composition‘, II. Teil, Leipzig 1787, S. 117.

Äußerungen Scheibes auf eine neue Musikvorstellung weisen. Während Scheibe (ebenso auch Quantz) die ‚Haupterfindung‘ im Ritornell festgelegt wissen will, aus dem das Solo dann eine Auswahl trifft, gehört für Koch das Ritornell zur ‚Ausführung‘ und wird erst nach der Fertigstellung der ‚Anlage‘, d. h. der wesentlichen ‚Erfindungen‘ in ihrer richtigen Reihenfolge, zusammengesetzt ⁴² :

„Es ist dem Anfänger der Setzkunst wohl nicht befremdend, daß ich in der vorhergehenden ersten Anmerkung gesagt habe, daß die Ritornells der Arie, und folglich auch das Anfangsritornell zur Ausführung gehöre, und daß also bey der Erfindung einer Arie nicht eher an dasselbe gedacht werden kann, bis die Anlage vollendet, oder bis sogar das erste Solo der Singstimme völlig ausgeführt ist Dieses Verfahren ist auch bey der Bearbeitung eines Concerts ebenso nothwendig, wenn man sich dabey die Arbeit nicht verdoppeln will. Viele, die nur Concertkomponisten für ihr Instrument sind, erschweren sich die Bearbeitung dieser Tonstücke dadurch gar sehr, daß sie dabey den Anfang mit der Erfindung des Ritornells machen, welches doch ebenso wie bey der Arie nichts als die Einleitung zum Hauptvortrage, oder zu demjenigen ist, was die Solostimme enthalten soll.

Muß sich nicht der Redner nothwendig erst den Inhalt seines Vortrags auf das genaueste bestimmt haben, bevor er in der Einleitung seiner Rede die Zuhörer auf den Inhalt derselben aufmerksam machen kann? Und steht nicht das erste Ritornell eines Concerts mit dem Inhalte der Solostimme in eben demselben Verhältnisse, wie die Einleitung einer Rede mit dem Inhalte derselben?

Will daher der angehende Tonsetzer bey der Bearbeitung eines Concerts nicht der Natur einer Sache zuwider handeln, und sich noch überdies dabey die Arbeit erschweren, so vollende er erst die Anlage und sogar die Ausführung des ersten Solos seines Satzes, alsdann wird es ihm nicht an Stoffe zu seinem Ritornell fehlen, und er wird sich bey dieser Behandlungsart nicht der Gefahr aussetzen, sein Erfindungsvermögen schon bey dem Ritornell zu ermatten, ehe er noch zur Erfindung der Hauptsache selbst, nemlich zum Solo kommt.“

An anderer Stelle sagt er ⁴³ :

„Das erste Allegro des Concerts enthält drey Hauptperioden, welche der Concertspieler vorträgt, und die von vier Nebenperioden eingeschlossen sind, die von dem Orchester als Ritornelle vorgetragen werden.“

Im Anschluß an Schering ist auch in der neueren Forschung die Frage nach der Verwandtschaft von Arie und Konzert, allerdings hauptsächlich für die Zeit Vivaldis, immer wieder aufgegriffen worden, ohne daß genauere Untersuchungen angestellt worden wären. Pincherle (Vivaldi, London 1958, S. 147) sieht hauptsächlich Entsprechungen im langsamen Satz, in den Vivaldi das „pathos of the most impassioned Venetian opera arias“ gebracht habe

⁴² Ebd. S. 67.

⁴³ Ebd. III. Teil, Leipzig 1793, S. 119.

(S. 160). Franz Giegling (Giuseppe Torelli, Kassel 1949, S. 47) erkennt bereits bei Torelli die Übernahme der ‚Devise‘. A. Hutchings (Baroque Concerto, 2. Auflage, London 1963, S. 149) weist ebenfalls auf Bezüge zum langsamen Satz hin: „Albinoni brought solo arias into the concerto, yet recollection of the theatre is more frequent in Vivaldi’s slow movements which are more impassioned.“ Allerdings ist für ihn das Ritornellprinzip schlechthin auf die Arie zurückzuführen (S. 147). W. Kolneder (Antonio Vivaldi, Wiesbaden 1965, Kurztitel: Vivaldi) verneint im Prinzip eine gleiche Anlage beider Gattungen und sieht Zusammenhänge vielmehr in affektbedingten Spielfiguren, die ihre gemeinsame Wurzel „in der gesteigerten Emotionalität des Meisters“ hätten (S. 214). Anders als Schering glaubt er die Arie vom Konzert beeinflusst (S. 212): „Der neue Formtyp Solokonzertsatz ist damit auch in die Opernarie eingedrungen.“ Er konstruiert den Arientypus ‚Aria-Concerto‘. Denis Forman (Mozart’s Concerto Form / The First Movements of the Piano Concertos, London 1971) erkennt zwar den Zusammenhang des Mozartschen Konzertes mit der Arie; sein Ausgangspunkt ist jedoch gänzlich unhistorisch. So wundert er sich, daß nicht schon J.S. Bach auf die Arienform zurückgegriffen habe (S. 33), und preist die Übernahme als große Leistung von Quantz (S. 28) und den Norddeutschen (Berliner) Komponisten; von dort sei die neue Konzertform über Mailand nach London gekommen, wo sie Mozart kennenlernte. Seine Vorstellung von der Dacapo-Arie ist indes so unbestimmt, daß vielerlei ‚Formen‘ darunter subsumiert werden könnten. So ist für ihn das dreiteilige Dacapo (R-S-R) der Normalfall (verständlicherweise gibt er für sein Schema, S. 29, kein Beispiel an), die wirkliche Dacapo-Arie (fünfteiliges Dacapo) nennt er ‚extended aria‘; aus einer Mischung von beiden bildete sich, seiner Meinung nach, die Konzertform. Als wesentlich für den Einfluß der Arie auf Mozarts Konzerte erkennt Forman sehr richtig die Reihung von Themen – im Gegensatz dazu die Vorherrschaft eines aus knappen, einprägsamen Motiven gewonnenen Hauptthemas einer Symphonie. Da er jedoch allein von der melodischen Gestaltung der Themen ausgeht, kann er aus seiner Erkenntnis keine Konsequenzen für Struktur und Anlage des Konzertsatzes ziehen. So ist auch seine Aufteilung der Konzerte in drei Gruppen, gemäß der Melodie der Hauptthemen, nicht sehr einleuchtend. Galante Konzerte: KV 242, 246, 413, 449, 456, 482; Melodische Konzerte: KV 238, 414, 450, 453, 488, 537; 595; Symphonische Konzerte: KV 415, 451, 459, 466, 467, 491, 503.

Die Untersuchungen über die Dacapo-Arie müßten in die Zeit um 1690 zurückführen, als das Solokonzert sich herauszubilden beginnt. Ich werde mich hier damit begnügen, eine Arie und ein Konzert Vivaldis gegenüberzustellen. Dabei können nur exemplarisch einige Gesichtspunkte näher umrissen und mit der älteren Arie verglichen werden.

2. Vergleich einer Arie und eines Konzerts von Vivaldi

Die Arie Vivaldis ist die Dacapo-Arie; nichtsdestoweniger ist sie auch Ritornell-Arie. Zwischen beiden Begriffen zu unterscheiden, wie Kolneder versucht⁴⁴, ist nicht angemessen. Sie beziehen sich auf zwei Aspekte ein und derselben Sache. Mit Ritornell-Arie ist lediglich die Untergliederung des Gesangs durch instrumentale Abschnitte gleichen Materials auf verschiedenen Stufen der zugrundeliegenden Tonart gemeint, während ‚Dacapo‘ die Abfolge Ritornell-Strophe in einer spezifischen Ausführung näher bestimmt.

Die Arie „Ti sento“⁴⁵ aus *Il Teuzzone* (1719; Datierung R. Strohm) hat Vivaldi als Flötenkonzert bearbeitet⁴⁶. Den Vergleich dieser beiden Fassungen möchte ich nutzen, um grundsätzliche Gemeinsamkeiten, aber auch charakteristische Unterschiede aufzuzeigen.

Die Arie (E-dur) hat die typische Dacapo-Anlage. Der Dacapo-Teil hat als Eckpfeiler zwei Tonika-Ritornelle. Das dazwischenliegende Gesangssolo gliedert sich in zwei Abschnitte, die den gleichen Text, hier nur drei Verse, vortragen und durch ein kurzes Ritornell auf der Dominante getrennt sind.

Diese Anlage des Dacapo (zwei Soloteile und drei Ritornelle) gilt noch in den 70er Jahren des 18. Jhs. als Regel. So sagt Kirnberger in Joh. Georg Sulzers ‚Allgemeiner Theorie der Schönen Künste‘ (2. Aufl. Lpz. 1778, Art. Arie, Bd. I, S. 105):

„In Ansehung der äußerlichen Form haben die welschen Tonsetzer eine Mode eingeführt, die beynahe zum Gesetz geworden ist. Zuerst machen die Instrumente ein Vorspiel, das Ritornel genennt, in welchem der Hauptausdruck der Arie kürzlich vorgetragen wird; hierauf tritt die Singestimme ein, und singt den ersten Theil der Arie ohne große Ausdehnung ab; wiederholt hernach die Sätze und zergliedert sie; alsdann ruht die Stimme etliche Takte lang, damit der Sänger wieder frey Athem holen könne. Während dieser Zeit machen die Instrumente ein kurzes Zwischenspiel, in welchem die Hauptpunkte des Ausdrucks wiederholt werden; hier-

⁴⁴ Vivaldis Aria-Concerto, Dt. Jb. f. Mw. 1964, S. 17; S. 27.

⁴⁵ Der Text der Arie lautet: Ti sento, si, ti sento
a palpitarmi in sen,
speranza lusinghiera

E dice al mesto cor
qual rapido balen
cangiera il tuo martor
costante spera.

⁴⁶ GA Tomo 46, Mailand 1949, hrsg. von Angelo Ephrikian. Diesen Hinweis verdanke ich Dr. Reinhart Strohm. Da nur wenige Arien Vivaldis im Druck zugänglich sind, ist darüber hinaus die Auskunft besonders wertvoll, daß die Arie in der Oper *Der lächerliche Prinz Jodelet* von Reinhard Keiser wiederverwendet wurde (PäM XVIII, Die Oper V, Leipzig 1892).

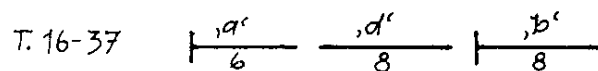
auf fängt der Sänger wieder an, die Worte des ersten Theils noch einmal zu zergliedern, und hält sich vornehmlich bei dem Wesentlichsten der Empfindung auf; alsdann schließt er den Gesang des ersten Theils; die Instrumente aber fahren fort, den Ausdruck immer mehr zu bekräftigen, und schließen endlich den ersten Theil der Arie.“

Diese Ausführungen übernimmt C. L. Junker in seiner ‚Tonkunst‘ (Bern 1777, S. 104). Er wendet sich jedoch gegen die Tradition, in jedem Fall ein *Dacapo* anbringen zu wollen (S. 108).

Der Mittelteil, ein selbständiger, durch Ganzschluß begrenzter kleiner Satz, folgt nach einem Zäsur-Einschnitt. Es erklingen die restlichen vier Verse auf der VI. Stufe *cis*, aber sonst ohne merklichen Kontrast: die Taktart bleibt gleich, auch die Motive des *Dacapo*-Teils sind zu erkennen – zwei Merkmale, die wohl eine Umarbeitung als Konzert begünstigt haben. Kein Ritornell unterteilt den Versablauf oder beendet den Gesang. Das *Dacapo* als Ganzes bildet den Schlußteil.

Das 15-taktige Eröffnungsritornell scheint wie aus einem Keim entstanden sich abzuwickeln. Zwei Abschnitte sind zu unterscheiden, in ihrer Haltung ähnlich, doch durch ihre Stellung im weiteren Verlauf des Stücks in zwei Motivgruppen aufzuteilen. Beiden gemeinsam ist der in langen Notenwerten nur den Grundton angegebende Baß und die nach einer Achtelpause am Taktanfang nachschlagenden Klangbrechungen der Viola. Auch die Melodie spinnt sich fort aus demselben Kern, ein mit Quintsprung *e''–h''* auftaktig einsetzendes 5/8-Motiv; es erscheint in den ersten sechs Takten liedmäßig mit Begleitung, dann, fünf Takte, als Imitation zwischen beiden Violinen über einem Wechsel zwischen I., IV. und V. Stufe, der auch den 6. Takt (T. 12) einbezieht (T. 6–12: I–IV–I–V–I–V); eine dreitaktige Kadenzgruppe beschließt das Ritornell.

Der Gesang bringt ‚a‘ unverändert zu den ersten beiden Versen. Der 6. Takt scheint jedoch die Funktion eines Ganzschlusses auf der Dominante *H* anzunehmen. Seine zweite Takthälfte kehrt nicht wie im Ritornell zur Tonika zurück, sondern der anschließende Melodie-Auftakt bleibt in *H*, das auch Grundklang der folgenden Achttaktgruppe ist. Der dritte Vers erklingt in einem neuen, nicht dem Ritornell entnommenen Abschnitt ‚d‘ mit allerdings ähnlichen Elementen: einem Imitationsglied mit Achtelauftakt, gedehntem Klanggrund und Klangbrechungen. *H* bleibt als Achse liegen, bereits vom Schlußtakt der ersten Gruppe ausgehend über sechs Takte bis hin zur Kadenz. Im Zieltakt (T. 29) entsteht dieselbe Situation wie im Schlußtakt der Gruppe ‚a‘ des Ritornells: *H* wird in der 2. Takthälfte verlassen, der anschließende Melodie-Auftakt ruht in der Tonika *E*. Tatsächlich ist es auch im Gesangssolo das Imitationsglied ‚b‘, das durch diesen Zieltakt ausgelöst wird. Das liegende *H* und die ausgedehnten Koloraturen relativieren die acht Takte als Dominant-Ebene, als Dehnung des Halbschlusses von ‚a‘:



Weitgehend durch Koloraturen aufgelockert ist die Wiederholung des Textes. Die ersten beiden Verse sind zu einem einzigen zusammengezogen; er erklingt, mit der 1. Violine in konzertierendem Spiel, zum Imitationsglied ‚b‘, dessen Gliederung durch die Versgrenze eine andere wird: schloß sich im Ritornell nach sechs Takten eine Kadenz an (T. 13–15), so stehen hier anstelle des 6. Takts drei dominantische Takte (T. 35–37); der Versvortrag zielt zu einem Halbschluß auf der letzten Silbe „sen“ und läßt einen achttaktig öffnenden Zusammenhang entstehen. Der letzte Vers bringt jetzt eine gegenüber dem Ritornell verwandelte, gedehnte Kadenz; über die Wechseldominante *Fis* wird die Dominante *H* erreicht (T. 41) und auskadenziert. Mit der letzten Verssilbe, dem Kadenzziel (T. 43), ist eine Wiederholung der Kadenzakte verschränkt, die als kurzes Ritornell den Gesangsteil abschließt.

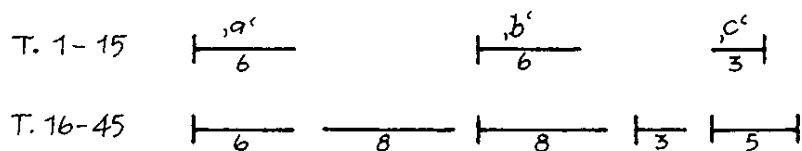
Über das Dominant-Ritornell bemerkt Scheibe („*Critischer Musicus*, 2. Teil, 47. Stck., S. 165):

„Da auch ferner, nachdem die Singstimme den ersten Hauptschluß gemacht hat, die Instrumente sich wieder allein hören lassen, so hat man auch hierbey zu bemerken, daß dieser Zwischensatz niemals weitläufig, sondern vielmehr so kurz als möglich seyn muß. Eben dieses muß man in Acht nehmen, wenn man etwa in der weitem Folge die Instrumente auch einmal allein gehen und die Singstimme ablösen läßt. Und allhier muß man sich insonderheit der Kürze bedienen; zumal da es nicht

⁴⁷ Ich verwende der Übersichtlichkeit halber dieselben graphischen Symbole wie zur Beschreibung des Wiener klassischen Satzes, obwohl sie nur jener metrisch geklärten Struktur, für die sie eingeführt wurden, voll gerecht werden.

einmal nothwendig ist, daß die Instrumente in der Mitte des ersten Theils einer Arie mehr als einmal mit der Singestimme abwechseln. Die erste Cadenz in einer solchen Arie geschieht sonst in den großen Thonarten in der Quinte, in den kleinen Thonarten aber in der Terz; doch kann man sich auch hierbey der Freyheit bedienen, und diese Ordnung der Cadenzen verändern. Es muß aber eine solche Veränderung mit großer Überlegung und auf die beste Art geschehen, damit man sich dabey allem Zwange entziehet, und daß es der Zuhörer gar nicht empfindet, daß der Componist die gewöhnliche Art verlassen und in ungewöhnliche Ausschweifungen gerathen ist. Der Inhalt der Arie giebt ganz leicht zu erkennen, wenn der Componist die gewöhnlichen Wege verlassen, und durch unvermuthete und fremde Sätze die Worte erheben und auf sinnreiche und annehmliche Art die sonst eingeführte Ordnung unterbrechen kann.“

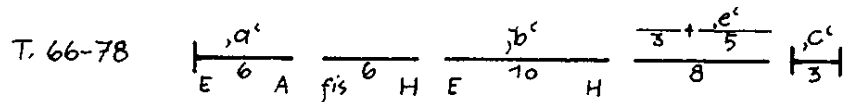
Ich fasse zusammen, was sich als wesentlich bei einem Vergleich von Ritornell und Gesangstrophe herausstellt. Im Solo kehren in der gleichen Reihenfolge die Abschnitte des Ritornells wieder. Zwischen sie schieben sich neue Motivgruppen, die mit den schon bekannten Elementen bauen und sich als Erweiterung der Ritornell-Glieder in Richtung auf die V. Stufe zeigen. Durch dieses lediglich gedehnte Öffnen zur Dominante bleibt der harmonische Bauplan eines einzigen zusammenhängenden Satzes bestehen, der allerdings mit der Dominante abschließt:



Der Beginn des zweiten Gesangssolos stellt die Tonika neben das in der Dominante kadenzierende Ritornell. Im Baß folgen zwei V–I–Quartsprünge direkt aufeinander; die 2. Takthälfte des Kadenzzieltakts stützt bereits den Melodie-Auftakt durch Setzen des *E* (T. 45). Diese Erscheinung, das unvermittelte Zurückgreifen auf die I. Stufe nach einem Kadenzschluß auf der V., fiel schon zweimal auf, jeweils zum Einsatz des Imitationsglieds ‚b‘ im Ritornell und ersten Solo (T. 6/29). Hier nimmt die Wiederholung des Textes erneut das Anfangsmotiv ‚a‘ auf. Leicht verändert erklingen die ersten beiden Verse jetzt zweimal zu Sechstaktgliedern, die, um eine Sekund verschoben, sequenzartig nebeneinanderstehen (*E–A/fis/H*). Der Vortrag des dritten Verses ist hier im zweiten Solo durch Koloraturen erweitert. Ein Quintsprung abwärts bildet diesmal den Auftakt des Imitationsglieds ‚b‘, das nach der Sekundverschiebung wieder von der Tonika ausgeht. Es dehnt sich über zehn Takte (T. 58–67) und führt mit der letzten Silbe in einen Halbschluß (T. 67). Der zweite Vers wird noch einmal aufgenommen und innerhalb des dominantischen *H–h*-Rahmens von Baß und Viola zweimal aufwärtsgeführt. Besonders der chromatische Aufstieg bei der Verswiederholung, Gesang und 1. Violine unisono, vermittelt den Eindruck einer zusammenfassenden

den Schlußgeste. Sie ist nicht dem Ritornell entnommen (Bezeichnung: ,e'). Eine dreitaktige Kadenzgruppe, in der noch einmal der dritte Vers erklingt, beschließt auch das zweite Solo.

Offenkundig zeigt dieses Solo dieselben Züge wie das erste: Es ordnet die Motive in der Abfolge des Ritornells, spinnt sie aber durch Sequenzen noch weiter aus.



Das anschließende Ritornell ist nicht mit der Gesangsstrophe verknüpft – anders als die das erste Solo abgrenzende Kadenz. Hier bedeutet der Ganzschluß des Solo und die folgende Achtelpause einen entschiedenen Einschnitt (T. 78). Das Ritornell bildet einen abgerundeten Komplex von vierzehn Takten. (Vielleicht deutet die Geschlossenheit des zweiten Tonika-Ritornells die Möglichkeit an, das *Dacapo* nur auf diesen Teil zu beschränken). Es bindet drei Motivgruppen auf neue Weise aneinander. Auf das sechstaktige Anfangsglied ,a' folgt sogleich die erst im zweiten Solo neu hinzukommende, über der Dominant-Achse aufsteigende Unisono-Geste ,e' (T. 85–89)⁴⁸, hier wieder durch das liegende H des Basses an den Halbschluß gehängt. Die bekannte dreitaktige Kadenz ,c' beendet auch das Ritornell (T. 90–92).

Der Mittelteil zeigt hauptsächlich Momente des Anfangsmotivs ,a'. Die VI. Stufe *cis* wird nicht unvermittelt neben den *E*-dur-Schluß gestellt; der Achtelauftakt, der wie alle Abschnitte auch diesen einleitet, nimmt das *e* des Basses auf und springt eine kleine Terz abwärts zum *cis* des Volltakts.

Vier Verse sind in dem 29-taktigen Mittelteil untergebracht. Seine Länge entspricht also ungefähr einem der Soloabschnitte des *Dacapo* (27/33/29). Die ersten beiden Takte des Anfangsmotivs ,a' bilden, etwas verwandelt, das Gehäuse für den vierten Vers. Als neue I. Stufe wird *cis* in drei Takten ausgebreitet (T. 93–95). In Sechzehntelfiguren aufgelöst ist der Vers „*qual rapido balen*“ (T. 96–99); ein von der Terz *e* der Tonika aufwärtsführender Stufengang des Basses trägt die in Singstimme und Violinen einander folgenden eintaktigen Wendungen. Er führt nach vier Takten zu einem auf der V. Stufe *Gis* stehenden fünftaktigen Abschnitt, in dem der sechste Vers in kurzen, erstmals abtaktig einsetzenden Sequenzgliedern aufwärts zu einem Halbschluß auf *Gis* gelenkt wird (T. 100–104). Wie schon an vielen Stellen des *Dacapo*-Teils wird auch in diesem Halbschlußtakt gleich in der zweiten Takthälfte auf die Tonika zurückgegriffen, als Stütze für den Achtelauftakt des nächsten Melodieglieds. Hier, im Zusammenhang mit der

⁴⁸ Daß ein neuer Abschnitt des Solo anschließend zum Bestandteil eines Ritornells wird, ist in Vivaldis Arie selten (Hinweis Dr. R. Strohm).

letzten Verszeile „costante spera“, erkennen wir wieder ein Segment des Anfangsmotivs ‚a‘; es scheint fortzufahren, wo es im vierten Vers aufgehört hat (T. 95), mit den Takten 3/4:



Beide Takte steigen über dem I-V-Wechsel des Basses stufenweise abwärts (T. 105–110), bis sie im 7. Takt (T. 111) halbschlußartig auf der V. Stufe stehenbleiben. Mit der Wiederholung des letzten Verses über kadenzierenden I-V-Schritten (T. 112–113) könnte der Mittelteil schließen. Dieselben Kadenzakte erscheinen in der Tat sieben Takte später als Satzschluß, aber schlußkräftiger geworden durch eben diese sieben Takte (T. 113–119). Der Tonika-Zieltakt wurde vorher (T. 113) noch einmal genutzt, die Tonika auszubreiten und, diesmal unter Vermittlung der IV. Stufe, zur V. Stufe *Gis* hinzuzielen, die mit einer Fermate anhält (T. 119). Mit dem Eingriff in den Schlußtakt (T. 113) werden zwei Kadenzen verschränkt; gleichzeitig weisen die sieben Takte auf die beiden auf der Dominante stehenden Abschnitte zurück, die durch einen liegenden Baß an einen Halbschluß geknüpft waren (T. 21/84). Das Einschleichen einer Tonika-Fläche (T. 113–117) hat hier die Funktion, die Bewegung zu raffen und zu Ende zu führen.

Die Bauweise des Mittelteils ist im Grunde von der des *Dacapo* nicht unterschieden: Motive des *Ritornells*, die durch Fortspinnen auf der Basis von Quintschrittsequenzen und I-V-Wechsel erweitert werden. Dabei erscheint auch hier nur die Dominante etwas genauer fixiert. – Andere Arien Vivaldis berühren sowohl im *Dacapo* als auch im Mittelteil weitere Stufen der zugrundeliegenden Skala. – Allein die breite Schlußkadenz von zehn Takten (T. 112–121) war in den übrigen solistischen Teilen nicht anzutreffen. Sie verleiht dem Mittelteil ein Moment von Geschlossenheit, eine Aufgabe, die im *Dacapo* die beiden *Ritornelle* erfüllten.

T. 93–121
MITTELTEIL

$\begin{array}{c} \text{,a'} \\ \text{7} \\ \text{cis} | \text{fis} | \text{dis} \end{array} \quad \text{5} \quad \begin{array}{c} \text{,a'} \\ \text{7} \\ \text{cis} \end{array} \quad \text{1} \quad \begin{array}{c} \text{7} \\ \text{2} \end{array}$

Für Scheibe (‚*Critischer Musicus*‘, 2. Teil, 47. Stck., S. 165) bestehen zwei Möglichkeiten, den Mittelteil zu gestalten, gleichberechtigt nebeneinander:

„Wenn nun der erste Theil endlich mit einem mittelmäßigen *Ritornell* geschlossen ist, und der andere Theil nunmehr sich anfangen soll, so muß man dabey erwegen, ob es nicht annehmlicher und den Zuhörern gefälliger seyn mögte, wenn man den andern Theil der Arie durch eine Veränderung der Thonart vom ersten unterscheiden könnte, und also etwa die große Thonart in die kleine, oder auch die kleine in

die große veränderte. Es kommt aber allhier auch vornehmlich auf den Inhalt der Worte an, denn, wenn es sich darnach nicht schicket, so ist es auch besser, daß man in einerley Thonart durchgehends bleibet. Inzwischen wenn es die Gelegenheit erlaubt, sich dieser Abwechslung zu bedienen, so thut man sehr wohl daran, wenn man sich darnach bequemet, und also dem andern Theile der Arie ein ganz neues Ansehen giebt . . . Es muß aber der andere Theil einer Arie, wann diese Veränderung der Thonart nicht angewendet wird, mit dem ersten Theil meistens übereinkommen, und folglich muß er den bereits vorhandenen Hauptsatz noch mehr erläutern und ausführen. Hat man aber die Thonart verändert, so kann auch eine Veränderung des Tackts statt finden; und man hat also auf eine neue Erfindung, die aber doch einigermaßen dem ersten Theile gemäß seyn muß, zu denken. Ist aber der Tackt unverändert geblieben, so behält man auch den ersten Hauptsatz, und man unterscheidet die Ausführung desselben nur durch die veränderte Thonart.“

Kirnberger (Sulzer, ‚Allgemeine Theorie‘, S. 105) bevorzugt offenkundig die zweite Möglichkeit:

„Weil der zweyte Theil der Arie insgemein nur eine besondere Anwendung des ersten ist, in welchem die Erfindung schon erschöpft worden, so wird dieser Theil mit weniger Umständen abgesungen, und insgemein giebt der Tonsetzer durch die Veränderung der Tonart, oder des Zeitmaßes, in diesem Theil dem Ausdruck eine neue Wendung.“

Anhand der Stufenfolge der Ritornelle im Ablauf der gesamten Arie läßt sich ein Beispiel der Umarbeitung zum Konzert konstruieren. Zwei Abweichungen sind dabei zu berücksichtigen, die beide den Da Capo-Teil betreffen: Nach Erreichen der V. Stufe im ersten Solo kehrt der Satz nicht wie in der Arie zur I. Stufe zurück. Umgekehrt, gleichsam spiegelbildlich, wird die wiedererlangte Tonika in der ‚Reprise‘ nicht wieder verlassen; undenkbar, daß noch ein Dominant-Ritornell mit Kadenz eingeschaltet wird. Ohne größere Eingriffe könnten diese Abschnitte gestrichen werden:

1. RÍTORNELL	I. STUFE	
1. SOLO	I--V	
2. RÍT.	V	
2. SOLO	I	}
3. RÍT.	I	
3. SOLO	VI	
4. RÍT.	I	} DACAPO
4. SOLO	I--V	
5. RÍT.	V	
5. SOLO	I	
6. RÍT.	I	

Die verbleibenden Teile ergäben einen in sich sinnvollen Konzertsatz von vier Ritornellen und drei Soli, eine Anordnung, wie sie der Großteil der Vivaldischen Konzerte aufweist. Allerdings variiert die Tonartenfolge in den Binnenritornellen.

Es ist in der Tat dieses Prinzip, nach dem Vivaldi in der Arien-Bearbeitung als Flötenkonzert verfährt. Einige Modifikationen können vielleicht aufschlußreich sein für das Erfassen des Spezifischen beider Gattungen, der erstarrten Dacapo-Arie und des flexibler zu gestaltenden Konzerts, in dem das Gewicht eher auf die sich verschiedenen Tonstufen zuwendenden Mittelteile gelegt wird.

Das Aufzeigen von Unterschieden innerhalb der Anlage beider Gattungen bei Vivaldi spricht nicht gegen die Behauptung, das Solokonzert habe seine Wurzel in der Arie. Vergewärtigt man sich die mannigfachen Gestaltungsmöglichkeiten der Dacapo-Arie vor und um 1700, so erkennt man die fünfteilige Anlage Vivaldis und auch der Folgezeit als nur eines von vielen Erscheinungsbildern, das sich als Endstadium eines langen Prozesses herauskristallisiert hat (Folge der Soli: a a' b a a'). Betrachtet man Arien z. B. Alessandro Scarlattis⁴⁹, so drängt sich die Vermutung auf, das Solokonzert habe die Arien-Anlage der Zeit seiner Entstehung am Ausgang des 17. Jahrhunderts gewahrt; die Arie dagegen versteinert zu einem stereotypen fünfteiligen Schema. Gerade der Arien-Typus Scarlattis zeigt noch eine größere Ausgewogenheit beider Teile: das Dacapo begnügt sich oft mit einem Solo, das von zwei Ritornellen gerahmt wird⁵⁰, eine Anlage, die das Konzert beibehalten hat. Zahlreiche Parallelen führen vom Konzert zurück zu dem älteren Arien-Typus; auf einige werde ich bei der Betrachtung des Flötenkonzerts von Vivaldi hinweisen.

Das Flötenkonzert steht in *F*-dur; es ist in Doppeltakten notiert⁵¹. Zusammen mit fünf anderen Konzerten erschien es 1729/30 bei Le Cène, Amsterdam, als op. X im Druck. Dem Konzert für ‚Flauto traverso‘ geht noch eines für Blockflöte voraus, das als Manuskript in Turin erhalten ist⁵²; die Entstehungszeit ist daher früher anzusetzen.

⁴⁹ Es scheint mir legitim, gerade A. Scarlatti zum Vergleich heranzuziehen. Wenn er auch als Begründer der neapolitanischen Schule gilt – was vielfach bezweifelt wird – Vivaldi aber nach Venedig gehört, so besagt diese Differenzierung in bezug auf die Arie nicht viel. Die Neuerungen der Venezianischen Oper sind Allgemeingut geworden. Zur Zeit der Aufführung von Vivaldis erster Oper (*Ottone*, 1716) hat ein Arientypus in Neapel und Venedig die Vorherrschaft gewonnen. An seiner Ausbildung hat neben den Venezianern Scarlatti entscheidend mitgewirkt.

⁵⁰ Vgl. MGG, Art. Arie, Sp. 616.

⁵¹ Vgl. Helmut Hell, Die neapolitanische Opernsinfonie, Kap. Die Doppeltaktnotierung, S. 75. Der Taktzählung wird der 2/4-Takt zugrundegelegt.

⁵² Vgl. Kolneder, Vivaldi, S. 164.

Gleich das Eröffnungsritornell ist gegenüber dem der Arie verwandelt, d. h. erweitert. Es läuft zunächst bis zum Ende unverändert durch. Bereits im Tonika-Schlußtakt schaltet sich jedoch ein neuer Abschnitt ein; es ist jenes auf der V. Stufe stehende Fünftaktglied, das in der Arie erst vor der Schlußkadenz des zweiten Gesangssolos neu hinzukam (T. 71–75 = T. 16–20 des Konzerts). Während ihm dort aber vier Dominanttakte vorausgingen, sein Auftakt sich also glatt aus dem *H*-Klang herauslöste – ebenso im anschließenden Ritornell, T. 84–89 – springt hier der Baß im 2. Viertel des ursprünglichen Schlußtakts eine Quart aufwärts (T. 15), um den Auftakt harmonisch zu fundieren. Dieses Ausgreifen zur V. Stufe verleiht dem Konzertritorneil ein größeres Maß an Geschlossenheit, Eigenständigkeit, als es die gleichsam eindimensionale Tonikafläche des Arienritornells vermochte. Die folgende dreitaktige Kadenz wird als wirklicher Schlußstein wahrgenommen. Aus der Verknüpfung von erstem Ritornell und zweiter Hälfte des zweiten Tonika-Ritornells der Arie ergibt sich folgende Gliederung:

$$\begin{array}{c} \text{KONZERT, T. 1-23} \\ (= \text{ARIE, T. 1-15/85-91}) \end{array} \left| \begin{array}{c} a \\ \hline 6 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} b+c \\ \hline 9 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} \hline 5 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} c \\ \hline 3 \end{array} \right|$$

Es versteht sich, daß die Länge des Eröffnungsritornells sich auch auf die übrigen Ritornelle auswirkt. Anders gesagt: als ein Kriterium der Unterscheidung von Konzert und Arie erweist sich die im allgemeinen größere Ausdehnung der Konzertritorneile, ein Sachverhalt, der auch später für Mozart als selbstverständlich erkannt wird⁵³.

In diesem Zusammenhang ist die von Vivaldi vorgenommene Umstellung aufschlußreich: Die Arie brachte den Fünftakter vor dem Ende des zweiten Solo und im anschließenden Ritornell; er stand also am Schluß des *Dacapo*-Abschnitts. Der Geschlossenheit dieses großen Komplexes ist demnach allein das Eröffnungsritornell des Konzerts zu vergleichen, das als einziges in der Tonika verbleibt. Es zeigt sich als Verknüpfung des ersten und dritten Ritornells der Arie.

Das erste Instrumentalsolo ist identisch mit dem ersten Gesangsteil – eine für ein Konzert auffallende Korrespondenz zwischen Ritornell und Solo⁵⁴. Allerdings ist die Frage nach dem Grad der motivischen Ver-

⁵³ Es wäre zu untersuchen, inwiefern hier die Tradition eigenständig instrumentaler Gattungen eine Rolle spielt. Mit ihr hängt offensichtlich das großflächigere Ausbreiten der V. Stufe zusammen, das das Ritornell über ein bloßes Hinführen zum Solo erhebt.

⁵⁴ Kolneder (Die Solokonzertform bei Vivaldi, Straßburg 1961, S. 57) (Kurztitel: Solokonzertform) ist verwundert über die „enge motivische Verbindung“, die das „S I fast wie eine Variation von R I“ erscheinen lasse. Er erklärt diesen Sachver-

wandtschaft beider Teile nicht ergiebig. Die Extreme: fast völlige Übereinstimmung – gänzliche Trennung des Materials lassen viele Zwischenstufen zu; sie begegnen ebenso in den Arien⁵⁵. Daher ist es problematisch, eine sehr enge Anlehnung des Solos an das Ritornell als späte, zur ‚Sonatenform‘ tendierende Ausprägung des Solokonzertsatzes anzusehen⁵⁶. Ebenso ist der entgegengesetzte Fall kaum mit der Dürftigkeit des Ritornells zu begründen, die den Komponisten veranlaßt habe, für das Solo neue Motive einzuführen⁵⁷. Am häufigsten scheint bei Vivaldi eine Identität lediglich des Anfangsmotivs vorzuliegen⁵⁸ – eine Tatsache, die sich ebenso in seinen Arien feststellen läßt.

Einige Zitate zum Verhältnis Ritornell-Solo in Konzert und Arie sollen den Vergleich ergänzen. Hier gelten auch bei den Theoretikern gleiche Prinzipien. Generell verlangen sie, das Ritornell müsse einen Eindruck des ganzen Stücks geben, d. h. die „besten Gedanken“ des ganzen Stücks zusammenfassend vorwegnehmen.

halt aus den beschränkten Möglichkeiten der Flöte, ihrem „relativ geringen Vorrat an virtuosen Spielfiguren“. Aus dem Zusammenhang mit der Arie wird er einleuchtender.

⁵⁵ Man vergleiche z. B. die wenigen im Neudruck zugänglichen Arien Vivaldis, Benedetto Marcellos und Albinonis. Ich vermute aber, daß die unterschiedliche Beziehung Ritornell-Solo in ursprünglich zwei Typen des Ritornells wurzelt, die noch bei Cavalli und Cesti sich deutlich scheiden; der selbständige Satz, häufig mit Tanzrhythmen – synonym wird bisweilen Sinfonia verwendet – der wie ein Rondo-Refrain zwischen den Strophen auf der gleichen Stufe wiederkehrt (z. B. Marc Ant. Cesti, *La Dori*, Arie des Ali „Voragini ondose“ in Päm, Die Oper, Bd. XII, 18, S. 109) und das vorspielartige Hinführen zum Gesang, wie es in der Ostinato-Arie, überhaupt in der Continuo-Arie sich findet. Es ist meist nicht eigens bezeichnet, wird auch bei seiner Wiederkehr zwischen den Strophen auf verschiedenen Tonstufen jeweils neu notiert (vgl. Cesti, *La Dori*, Arie des Oronte „Rendete il mio bene“, op. cit. S. 129). Diese Frage wäre interessant zu verfolgen; allerdings könnte erst eine zusammenhängende Studie Genaueres sagen.

⁵⁶ R. Stephan sieht das Ziel der Entwicklung des Konzertsatzes in thematischer Vereinheitlichung, d. h. gleichen Tutti- und Solo-Themen, wenn er im Hinblick auf Bach sagt (Die Wandlung der Konzertform bei Bach, Mf VI, 1953, S. 130): „Bei der Betrachtung des Violinkonzerts a-moll (BWV 1041) sehen wir das Streben nach thematischer ‚Vereinheitlichung‘. Zwar erscheinen hier noch echte Solothemen, doch zeigt sich gerade in der Auftaktquarte die Wirksamkeit des Eingangsmotivs...“

⁵⁷ Vgl. Kolneder, Solokonzertform, S. 52.

⁵⁸ Vgl. Kolneder, ebd. S. 54. Sonst so sehr darauf bedacht, terminologisch genau zu sein, beschreibt er diesen Sachverhalt als „devisenartigen Solobeginn“.

Hutchings (The Baroque Concerto, London 1967, S. 147) sieht offenbar alle Möglichkeiten parallel zu dem Vorgehen in der Arie: „In many Vivaldi concertos, the solo instruments begin by quoting the most prominent theme that has been heard in the opening tutti.“

Scheibe sagt in bezug auf das Arienritornell ⁵⁹ :

„Es stellet also ein solches Rittornell gleichsam den ganzen Inhalt der Arie vor, und es bestehet darinn der wirkliche Vortrag mit seinen Abtheilungen und Eintheilungen. Die weitere Ausführung aber machet dieses alles nur deutlicher, indem sie den vorhergegangenen Hauptsatz und die damit verbundenen Theile weiter ausdehnet, erkläret und in ein gehöriges Licht setzet.“

„Die Instrumente spielen also insgeheim ein Rittornell voraus. In diesem Rittornell befindet sich nun eigentlich die Erfindung und die Grundmelodie der gesamten Arie. Diese ist nun gleichsam das Thema oder der Hauptsatz, der in der Fortsetzung der Arie weiter ausgedehnet und ordentlich ausgeführt werden muß. Was aber dieses Rittornell insbesondere betrifft, so muß solches den Worten und dem Inhalte der Arie vollkommen gemäß seyn.“ ⁶⁰

Über das Konzertritornell sagt er ⁶¹ :

„Die Instrumente gehen insgemein mit dem Hauptsatze voraus, und die Concertstimme kann entweder inzwischen schweigen, oder auch mitspielen, nachdem es nämlich der Componist für gut hält. Das ist nun also gleichsam das Rittornell.“

Quantz sagt über die Arie ⁶² :

„Wer die Musik einer Oper gründlich beurtheilen will, muß untersuchen, . . . ob die Arien mit solchen Ritornellen versehen seyn, die singend und ausdrückend sind, um von der Folge, in der Kürze, einen Vorgeschmack zu geben; nicht aber nach dem allgemeinen Schlendrian der welschen Alltagskomponisten, wo das Ritornell von einem, und das übrige von einem anderen gemacht zu seyn scheint.“

Über das Konzertritornell sagt er, vom Gesichtspunkt des Solo gesehen, das gleiche ⁶³ :

„Die besten Gedanken des Ritornells können zergliedert und unter oder zwischen die Solo vermischt werden.“

J. Ph. Kirnberger geht in Joh. Georg Sulzers ‚Allgemeiner Theorie der Schönen Künste‘ hauptsächlich auf Quantz zurück, führt die Anlage der Arie aber detaillierter aus ⁶⁴ :

⁵⁹ ‚Der Critische Musicus‘, Hamburg 1740, 44. Stck., S. 138.

⁶⁰ Ebd. 47. Stck., S. 162.

⁶¹ Ebd. 69. Stck., S. 336.

⁶² ‚Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen‘, Berlin 1752; Faks. der 3. Auflage, 1789, Kassel 1953, XVIII, Hauptstck. § 24, S. 290.

⁶³ Ebd. § 33, S. 295.

⁶⁴ 2. Auflage, Leipzig 1778, Art. Arie, S. 105. Dieses Zitat bereits in anderem Zusammenhang gebracht, S. 47.

„In Ansehung der äußerlichen Form haben die welschen Tonsetzer eine Mode eingeführt, die beynahe zum Gesetz geworden ist. Zuerst machen die Instrumente ein Vorspiel, das Ritornel genennt, in welchem der Hauptausdruck der Arie kürzlich vorgetragen wird.“

Zum Konzertritornell schreibt er ⁶⁵ :

„In dem Ritornel wird der Hauptsatz, den die concertierende Stimme hemach ausarbeitet und verzieret, vorgetragen.“

Auch für die Frage, wie das Solo zu beginnen habe, finden sich ähnliche Forderungen für Konzert und Arie. So sagt Scheibe ⁶⁶ :

„Nach dem Beschlusse des Rittornells tritt die Singestimme ein, und läßt entweder den Anfang des Rittornells wieder hören, oder sie kann auch einen ganz neuen Satz einführen, der aber in der Folge mit dem ersten verbunden und verwechselt werden muß.“ ⁶⁷

Die Continuo-Arie folgt denselben Grundsätzen ⁶⁸ :

„Der Hauptsatz gehet im Basse insgemein voran, und die Singestimme wiederholet ihn, wiewohl man auch die Singestimme mit einem neuen Satze kann anfangen lassen, der aber beynahe die Eigenschaft eines doppelten Contrapuncts haben soll. Der vorhergehende Hauptsatz muß aber beständig herfürragen, und immer zu hören seyn.“ ⁶⁹

Über das Konzert ⁷⁰ :

„Nachdem dieses [das Ritornell] nun zu Ende ist, so tritt endlich die Concertstimme ein. Diese kann nun entweder mit dem Hauptsatze, der bereits im Rittornell gewesen ist, oder auch mit einem ganz neuen Satze anfangen.“ ⁷¹

⁶⁵ Ebd. Art. Concert, S. 304.

⁶⁶ Hier Anm. 59, 47. Stck., S. 163.

⁶⁷ Da die von den Theoretikern angeführten Möglichkeiten des Solobeginns in der Musik der Zeit gang und gäbe sind, kann ich mich darauf beschränken, auf bekannte Arien J. S. Bachs lediglich hinzuweisen.

Die häufigste Art, nämlich das Solo mit dem Anfang des Ritornells beginnen zu lassen, vgl. in der Arie „Gerne will ich mich bequemen“ (*Matthäus-Passion*).

Zu der zweiten von Scheibe erwähnten Möglichkeit vgl. die Arie „Buß und Reu“ (*Matthäus-Passion*).

⁶⁸ Hier Anm. 59, 27. Stck., S. 130.

⁶⁹ Solobeginn mit einem „neuen Satz“ in der Arie (Duetto) „Wir eilen mit schwichen, doch emsigen Schritten“ (Kantate Nr. 78 *Jesu, der du meine Seele*, von J.S. Bach).

⁷⁰ Hier Anm. 59, 69. Stck. S. 336.

⁷¹ Als Beispiel für diese beiden Möglichkeiten des Solobeginns vgl. Bachs Violinkonzert in *E*-dur (gleicher Hauptgedanke in Ritornell und Solo) und *a*-moll („neuer Satz“ zu Beginn des Solo).

Scheibe führt noch eine dritte Möglichkeit an, nämlich den Beginn einer Arie mit dem Gesangssolo ⁷² :

„Sie [die Singstimme] kann auch nur den Hauptsatz allein hören lassen, und das Instrument kann die weitere Volführung durch einen unvermutheten Eintritt auf geschickte Art unterbrechen.“

Entsprechendes gilt für die Continuo-Arie ⁷³ :

„Es kann aber auch die Singstimme zuerst anfangen, und der Baß mit eben demselben Satze nachfolgen oder auch mit einem neuen eintreten.“ ⁷⁴

Diesen Fall bringt er nicht im Zusammenhang mit dem Konzert; er ist aber auch dort nicht ungewöhnlich ⁷⁵ .

Quantz erläutert die Arie eher nach ihrem Empfindungsgehalt als nach ihrem Aufbau. Dafür gewinnt seine Beschreibung des Konzerts vor dem Hintergrund der Arie, wie sie Scheibe darstellt, an Plastizität. Er sagt ⁷⁶ :

„Sofern der Anfangsgedanke vom Ritornell nicht singend noch zum Solo bequem genug ist: so muß man einen neuen Gedanken, welcher jenem ganz entgegen ist, einführen, und mit dem Anfangsgedanken dergestalt verbinden, daß man nicht bemerken könne, ob solches aus Noth, oder mit gutem Bedachte geschehen sey.“

Diese Formulierung setzt als Normalfall einen gleichen Beginn von Ritornell und Solo voraus. Was bedeutet aber jener „neue Gedanke“? Wann soll er eingeführt werden? Wie soll er sich mit dem Anfangsgedanken verbinden? Kommt hier bereits die Forderung nach einem ‚zweiten (sanglichen) Thema‘ zum Ausdruck? Die Stelle bliebe rätselhaft, wenn es nicht eine Beschreibung des Konzerts gäbe, die, wie ich meine, mit anderen Worten dasselbe sagen will. Kirnberger verweist in seinem Artikel ‚Concert‘ ausdrücklich auf Quantz ⁷⁷ . Er faßt die wesentlichen Gesichtspunkte zusammen:

„Hierauf läßt sich die concertierende Stimme hören, und trägt entweder die Melodie des Ritornells vor, oder läßt gar eine andere hören, mit welcher sich der Hauptsatz des Ritornells ganz oder stückweise vereinigt. Je mehr neues in der Concertstimme vorkommt, das im Ritornel nicht gehört worden, wenn nur da-

⁷² Hier Anm. 59, 44. Stck., S. 138.

⁷³ Ebd. 27. Stck., S. 130.

⁷⁴ Für den Beginn einer Arie mit dem Gesangssolo als Beispiel: Bach, „Menschen glaubt doch dieser Gnade“ (Kantate Nr. 7, *Christ, unser Herr, zum Jordan kam*).

⁷⁵ Vgl. u.a. Antonio Vivaldi, Konzert *D*-dur, GA Tomo 117, F.I No 45.

⁷⁶ Hier Anm. 62, XVIII, Hauptstck. § 33, S. 295.

⁷⁷ Hier S. 47, I. Bd., S. 304.

bey in der Begleitung Sätze aus dem Hauptthema vorkommen, desto besser wird es sich ausnehmen.“

Hieraus geht deutlich hervor, daß die „Haupterfindung“ des Ritornells und der „neue Gedanke“ gleichzeitig erklingen sollen, sowohl nach Kirnbergers als auch nach Quantz' Definition. Mit dieser Forderung decken sich die Ausführungen Scheibes über die Continuo-Arie, nach denen, in der fünfzig Jahre älteren Erläuterung, der „neue Satz beynahe die Eigenschaft eines doppelten Contrapuncts haben soll.“ In der Tat ist ein derart gestalteter Solobeginn in Arie und Konzert häufig: das Solo fügt seinen eigenen Part in den aus dem Ritornell bekannten Orchesterabschnitt⁷⁸, ein Verfahren, das allerdings nicht auf den Hauptgedanken beschränkt bleibt⁷⁹.

Zurück zum Flötenkonzert Vivaldis: Das dem ersten Solo folgende Dominantritorneil ist um fünf Takte erweitert, somit achttaktig. Das Anfangsmotiv ‚a‘ schiebt sich vor den Kadenz-Dreitakter und stabilisiert die Stellung der Dominante. Mit diesem Ritornell endet die Übernahme des Dacapo-Teils; unverzüglich schließt sich der Mittelteil an.

Ich habe oben darauf hingewiesen, daß die Folge Ritornell-Solo-Ritornell eine der häufigsten Anlagen des Dacapo-Teils bei Scarlatti bildet. Das zweite Ritornell steht dort notwendig auf der I. Stufe, eine Forderung, die der Einsatz dieser drei Teile am Schluß des Satzes fordert. Wird das Dacapo ganz oder teilweise (dal segno) ausgeschrieben, wie es noch zur Zeit des mittleren Scarlatti größtenteils der Fall ist (und wie ich es für das Konzert voraussetze), kann das zweite Ritornell eine neue Stufe einführen. Wenn auch bei der Durchsicht der Vivaldischen Konzerte eine Parallelität der einzelnen Soloabschnitte vorrangig scheint, als Wiederholung des gleichen Materials auf verschiedenen Stufen, so zeigt die Umarbeitung von der Arie zum Konzert deutlich die Stellung dieser Abschnitte: das zweite Solo behält seine Funktion als Mittelteil; es beleuchtet das vorausgehende Solo als ‚ersten Teil‘, analog dem Dacapo der Arie.

In einigen Konzerten Vivaldis bleibt auch das zweite Ritornell auf der I. Stufe, erst das dritte fixiert die Dominante. Auch hier beginnt der Mittelteil erst nach dem Dominantritorneil⁸⁰. Diese Anlage läßt sich unschwer auf die sog. ‚Devisen-Arie‘ zurückführen, in der nach dem Eröffnungsritorneil ein Versabschnitt anklingt, von einer Wiederholung des Ritornells unterbro-

⁷⁸ Vgl. J. S. Bachs Arie „Komm, süßes Kreuz“ (*Matthäus-Passion*). Unvergleichlich hat Mozart in seinem A-dur-Violinkonzert, KV 219, Ritornell und Solo nach diesem Prinzip gegenübergestellt: über dem breiten Klangblock des Ritornellbeginns schwingt sich im Solo eine keck punktierte Melodie auf.

⁷⁹ Für Kolneder (Solokonzertform, S. 60) könnte das „Akkompagnement des Solo mit motivischem Material“ den Zweck haben, einem etwas dürftig geratenen Solo Substanz zu geben.

⁸⁰ Vgl. u.a. Vivaldi, op. III, 3 (GA Tomo 408) und op. III, 8 (GA Tomo 413).

chen wird und erst dann das eigentliche Gesangssolo abläuft. Ebenso kann auch im Konzert das erste Solo sehr bald von einem Ritornell unterbrochen werden, bevor es sich nach wiederholtem Einsatz entfalten kann. Es handelt sich demnach nicht um ein Entweder-Oder in der Stufenfolge der Ritornelle, sondern um Merkmale zweier Typen, die in der Arie ihre Herkunft haben⁸¹.

Der Mittelteil ist im Konzert nur geringfügig verändert: nach T. 68 ist ein weiterer Sequenztakt eingeschoben, dafür fehlt T. 110 der Arie. Neu ist das abschließende Ritornell, in das das Soloinstrument mündet. Auf der VI. Stufe wiederholt es das Anfangsmotiv (3 Takte, T. 87 – 89) und die achttaktige Schlußgruppe des Eröffnungsritornells (Motiv ‚d‘ + Kadenz). An dieser Stelle steht in der Arie bereits das erste Ritornell des *Dacapo*. Der Mittelteil hat dort keinen eigenen instrumentalen Abschluß – obwohl dieses Ritornell auch in Vivaldis Arien vorkommt⁸². Mit ihm verbunden ist meist die Einschränkung des *Dacapo* durch den Zusatz ‚dal segno‘. Eine Vielfalt von Varianten dieser Bauweise zeigt noch Scarlatti. Einige seien hier erwähnt, da sie vom Konzert übernommen wurden.

1. Ein kurzes Ritornell kadenziert in der Tonart des Mittelteils; das *Dacapo* beginnt ‚al segno‘ mit dem ersten Gesangssolo. Als Beispiel greife ich heraus die Arie ‚Mi consiglio‘ aus *La Statira*⁸³.

⁸¹ Hutchings (*Baroque Concerto*, S. 160/171) schreibt die Übernahme der Devise Albinoni zu. Kolneders Beschreibung dieses Typus läßt historische Gegebenheiten außer acht (*Solokonzertform*, S. 36). Auch hier erklärt er die Anlage aus der Unzulänglichkeit eines Instruments: „Stehen zwei Ritornelle in der gleichen Tonart, wobei dann das dazwischenliegende Solo nicht moduliert, so ist die tonale Ausgewogenheit empfindlich gestört. Derartige Fälle sind bei Vivaldi relativ selten, aber es wäre voreilig, dann auf ein Werk der Periode des Suchens nach der Form schließen zu wollen. Es können auch zwingende Gründe vorliegen, die den Komponisten zu solchem Abweichen vom Normalschema veranlaßt haben. Dies war zweifellos beim Konzert für zwei Trompeten PV 75 der Fall. Die Beschränkung im Tonvorrat machte modulierende Soloepisoden in gewissen Tonarten unmöglich... Für die Unterbrechung des Soloteils mag auch Rücksicht auf den Atem des Bläusers maßgeblich gewesen sein.“ Tatsache ist, daß bereits Torelli in seinen Trompetensinfonien das Prinzip der Devise übernommen hat (vgl. Franz Giegling, *Giuseppe Torelli*, a. a. O. S. 32/S. 47). Die Trompetensinfonie ist überhaupt als wichtiger Mittler zwischen Arie und Konzert zu betrachten (vgl. Kolneder, *Zur Frühgeschichte des Solokonzerts*, Kgr. Ber. Kassel 1962, S. 151).

⁸² Hinweis Dr. R. Strohm.

⁸³ BSB Mus. Ms. 144. *Dacapo*teile jeweils ausgeschrieben.

RIT. I	h
[Solo I	h
RIT. II	h
Solo II	h-d-fis
RIT. III	fis
[Solo III	h
RIT. IV	h

Die Nahtstelle vom dritten Ritornell zum Dacapo:



Das dritte Ritornell bleibt bisweilen zum Solo hin offen, so in der Arie des Elmiro „Chi diede, ahi lasso“ aus *La Rosaura* ⁸⁴ :



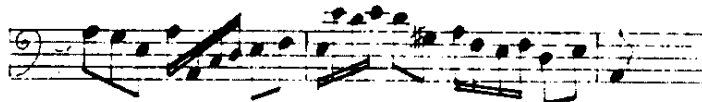
Eine analoge Erscheinung zeigt der erste Satz des 6. Brandenburgischen Konzerts: Das vorletzte Tutti (T. 86 ff.) steht auf der IV. Stufe *Es*, führt aber in seinem Schlußtakt zur V. Stufe *F* (T. 95), von der aus die Tonika *B* mit einem Abschnitt des ersten Solos sich als Dacapo abhebt (vgl. T. 21 ff.).

2. Das Ritornell verfährt wie oben; ‚al segno‘ beginnt jedoch ein Teil des Anfangsritornells, so daß zwei Ritornelle unmittelbar nebeneinanderstehen. Dieser Fall ist bei Scarlatti besonders häufig. Ich möchte nur auf ein Beispiel hinweisen, die Arie des Lucifero „Poche lagrime dolenti“ aus *Cain overo Il primo omicidio* ⁸⁵. Ein kurzes Ritornell führt in einem Sekundgang abwärts zum Beginn des ersten Ritornells (*H – a – G*):

⁸⁴ Päm. Die Oper XIV, S. 146.

RIT.	I	a	
Solo	I	a] DEVISE
RIT.	II	a	
Solo	II	a	
RIT.	III	c	
Solo	III	C-e	
RIT.	IV	a	
Solo	IV	a	
RIT.	V	a	
Solo	V	a	
RIT.	VI	a	

Diese Anlage haben sehr viele Continuo-Arien Scarlattis, selbst wenn sie an einen Basso ostinato gebunden sind. So wird in der Arie des Oronte „Mai non cede“ aus derselben Oper ein viertaktiger Ostinato⁸⁷ ebenfalls auf den Stufen a – C – e eingesetzt:



Er fügt sich in das gleiche Schema der Dacapo-Arie, hat aber im Mittelteil zwei Ritornelle auf den Stufen C und e.

Im großen Schlußritornell steigt der Ostinato in die Melodie der 1. Violine.

Dieser die Dreiklangsstufen durchwandernde Ostinato, der schon aus der Toccata des *Orfeo* von Monteverdi bekannt ist, wirft ein Licht auf das Stufenprinzip der Arie schlechthin, und somit auch auf das Konzert, dessen Ritornelle häufig einen einzigen Dreiklang „auskomponieren“.⁸⁸

⁸⁷ In Doppeltaktnotierung, also als 2/4-Takt gezählt, vgl. S. 54, Anm. 51.

⁸⁸ Auf das in früher harmonischer Tonalität wichtige konstruktive Prinzip, eine Komposition durch das Auskomponieren eines Dreiklangs zu gliedern, d. h. jede Stufe als eigenen Klangraum mit eigener Kadenz zu umschreiben, hat Thr. Georgiades in seinen Vorlesungen und Übungen am Münchner Musikwiss. Seminar immer wieder hingewiesen. Eine systematische Behandlung dieser Frage fehlt bisher; sie kam jedoch in mehreren Einzeluntersuchungen zur Sprache: W. Osthoff, *Das dramatische Spätwerk C. Monteverdis*, Tutzing 1960, S. 55 ff.; H. Hell, *Die neapolitanische Opersinfonie*, S. 103 ff.; R. A. Pelinski, *Die weltliche Vokalmusik Spaniens am Anfang des 17. Jahrhunderts*, Tutzing 1971, S. 150 ff.; Gerhard Völkl, *Die Toccateen Claudio Merulos*, München 1969, S. 99.

Die Tatsache, daß in diesem Arien-Typus das zweite Ritornell (ausgenommen das ‚Devisen‘-Ritornell) bereits auf einer neuen Stufe steht, macht die Verwandtschaft zum Konzert besonders auffällig. Der Dacapo-Teil verliert dadurch seine Abgeschlossenheit. Auf der anderen Seite ist auch im Konzert nicht ungewöhnlich, daß das vorletzte Ritornell wieder die I. Stufe fixiert⁸⁹. Hier an Dacapo zu denken, liegt auf der Hand⁹⁰. Allerdings hat die lediglich einteilige Anlage des Dacapo dazu verleitet, in dieser Gestaltungsweise ein Beispiel von Sonatenform-Reprise zu erkennen⁹¹.

Als Schema gebe ich noch einmal die drei ausgeführten Möglichkeiten des Dacapo:

	RIT. III	RIT. IV=I	Solo IV=I	RIT. V
1.	VI od. VI-V	-	I	I
2.	VI od. VI-V	I	I	I
3.	-	I	I	I

Bisher habe ich lediglich anhand der Tonartenfixierung der Ritornelle auf Dacapo geschlossen. Ich möchte in der Beschreibung des Flötenkonzerts fortfahren.

Eine Generalpause trennt das dritte Ritornell von einem Solo, das wieder auf der I. Stufe einsetzt. Es bringt im Sekundabstand ($f''-g''$) zweimal das Anfangsmotiv ‚a‘. Unvermittelt geht der Satz jetzt in einen aus der Arie bekannten Abschnitt über: das zweite Solo des Dacapo-Teils (Arie: T. 58 ff. = Konzert: T. 107 ff.). Nur der Anfang dieses Teils ist also verändert, nähert sich im Duktus ausdrücklicher dem Motiv ‚a‘. Das Schlußritornell ist identisch mit dem ersten Ritornell des Konzerts.

Hier erscheint es angebracht, auf die Beschreibung der Arie zurückzuweisen: Der gleiche Text im zweiten Gesangssolo hatte eine Anlehnung an

⁸⁹ Vgl. u.a. op. III, 8; s.a. das E-dur-Violinkonzert von J.S. Bach.

⁹⁰ Schering, Instrumentalkonzert, S. 73.

⁹¹ M. Dounias, Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis, Wolfenbüttel 1966, S. 22: „Das Wichtige an der Gesamtanlage des Vivaldischen Konzertsatzes ist der Umstand, daß nach einem ausgeprägten Mittelteil die gelegentliche Wiederholung des Anfangs in der Grundtonart eine Art ‚Reprise‘ darstellt. Hier liegen die ersten Ansätze zum späteren klassischen Sonatensatz, der in der Dreiteiligkeit des Konzerts, der Sinfonia und der da-capo-Arie vorbereitet wird.“

H. Engel (Das Instrumentalkonzert, Leipzig 1932, S. 53) sagt zu einem ähnlichen Fall in Vivaldis op. VIII, 11: „Im 1. Satz leitet das 3. Solo zum ersten Ritornell zurück, dessen Thema noch zur Solofiguration erklingt. Geniale Lösung der Reprisefrage!“

das erste Solo zur Folge. Es liegt nahe, diesen Abschnitt in seiner Stellung als letztes Solo des Konzerts auch motivisch als modifiziertes *Dacapo* anzusehen.

Ich habe am Anfang dieses Exkurses sehr allgemein auf Bezüge zwischen Konzert und Arie hingewiesen, die durch das Gegenüber von *Soli* und *Ritornellen* angezeigt sind. Jetzt stellt sich heraus, daß diese gemeinsamen Merkmale sich nicht in einem Ablauf von *Ritornellen* auf verschiedenen Tonstufen und dazwischenliegenden modulierenden *Soli* erschöpfen. Eine spezifische Stufenfolge der *Ritornelle* und die Art des Zusammenhangs *Ritornell-Solo* lassen vielmehr auf eine gleiche Anlage und Bauweise schließen. Das Solokonzert hat entscheidende Anregungen von der Arie seiner Entstehungszeit erhalten.

Ein Moment der *Vivaldischen* Musik bedingt noch die mehr äußerliche Verwandtschaft von instrumentalem und vokalem Solo: Die Gesangstrophen seiner Arien sind in ausgedehnten *Koloraturen* eher instrumental konzipiert – eine Faktur, die dazu verleitet hat, einseitig einen Einfluß des Konzerts auf die Arie anzunehmen.

Daß mit dem Eindringen der *Sonatenform* in das Solokonzert der „barocke Solokonzertsatz überraschend schnell aus dem Formenrepertoire der Komponisten verschwindet“⁹², wird fast immer behauptet, wenn über ‚Konzert‘ gesprochen wird. Was ist das für ein ‚Sonatensatz‘, der im Konzert sich so völlig anders äußert als in einer *Symphonie*? Wir erkennen auch in Mozarts Klavierkonzert *Ritornelle* und *Soli* in einer festgelegten Anordnung. Die Bauweise hat sich geändert, die Anlage ist jedoch im wesentlichen die gleiche geblieben. Sie leugnet nach wie vor ihre Herkunft aus der Arie nicht.

⁹² Kolneder, *Solokonzertform*, S. 7; vgl. auch Schering, *Instrumentalkonzert*, S. 73 u. S. 89.

C. GLEICHE STRUKTUREN IN KONZERT UND ARIE MOZARTS

1. Absetzen des Eröffnungsritornells gegen die symphonische ‚Exposition‘

Der erste Satz des *B*-dur-Konzerts, KV 456, steht in diesem Traditionszusammenhang, der gleiche Prinzipien in Konzert und Arie gelten läßt. Grundlegend für den Aufbau des Satzes ist das Ritornell-Verfahren; es äußert sich freilich anders als bei Vivaldi. Das Anfangstutti stellt Abschnitte auf, die im Verlauf des Satzes verschiedene Funktionen zu erfüllen haben: Einzelne Gruppen sind durch ihre Faktur auf das Solo hin angelegt, andere dazu ausersehen, die weiteren Ritornelle zu bilden. Dieses Unterscheiden von verschiedenen strukturierten Gruppen mit getrennten Aufgaben im Satzzusammenhang ist dem Eröffnungsritornell des Vivaldischen Konzerts fremd. Mozart schafft hier einen neuen Typus, der erst in seiner Zeit, genauer: durch ihn, möglich wurde, aber ebenfalls ein Ritornellprinzip zugrundelegt. Unter ‚Ritornellprinzip‘ verstehe ich allgemein in bezug auf das Anfangstutti ein Aufstellen von Abschnitten, deren Sinn sich erst später erfüllt, wenn sie in einem neuen Kontext, mit neuer Funktion wiederkehren, als Solo (instrumental oder vokal) oder als Tutti. Von Grund auf anders verfährt die Exposition einer Symphonie: Ihre Teile haben gleichsam ihre Identität in sich selbst, sind für diesen bestimmten Kontext entworfen: wenn er sich verwandelt im Verlauf des Satzes, so immer im Verhältnis zur ‚Exposition‘; Funktion und Stellung im Satz sind hier kongruent.

Der prämissenhafte Einsatz von Taktgruppen in einem Eröffnungsritornell impliziert einen kleingliedrigen Bau mit rasch wechselndem Duktus. Deutlich werden jene Teile geschieden, die für das Soloinstrument vorgesehen sind; in periodischen, melodischen *piano*-Gruppen stehen sie den von der Fanfare beherrschten, als spezifischer Orchestersatz in Gerüstbaustruktur verwirklichten Tuttiblöcken gegenüber, die als Ritornelle in neuer Zusammensetzung fungieren werden. Verhaltener *piano*-Beginn in periodischer Struktur, gestaltet im Hinblick auf das Solo, kennzeichnet eine große Zahl von Konzertsätzen Mozarts. Diese Faktur unterscheidet sie grundsätzlich von der Eröffnung einer Symphonie. Mozarts Symphonien beginnen in der Regel in fanfarenartigem Gerüstsatz – eine Bauweise, die in Konzertsätzen

den ‚Tuttiblöcken‘ vorbehalten ist –, meist *forte* (mit Ausnahme der g-moll-Symphonie, KV 550)⁹³. Entweder übernimmt eine langsame Einleitung die eröffnende Fanfare (Linzer und Prager Symphonie, KV 425 und KV 504, *Es*-dur-Symphonie, KV 549), oder sie setzt im Allegro als Tutti ein (Haffner-Symphonie, KV 385, Jupiter-Symphonie, KV 551).

Fanfarenartige Gerüstbaustruktur eröffnet auch mehrere Konzerte Mozarts⁹⁴. Sie schließen sich dem Ritornellprinzip nur bedingt an, haben eine eher symphonische Konzeption. Bezeichnend ist, daß sie meist in typischen Symphonie- d. h. Pauken/Trompeten-Tonarten stehen: *D*-dur, KV 175; *Es*-dur, KV 271; *C*-dur, KV 415; *D*-dur, KV 451; *d*-moll, KV 466; *C*-dur, KV 467; *Es*-dur, KV 482; *c*-moll, KV 491; *C*-dur, KV 503, doch mehr noch ein anderer Sachverhalt: Daß ihr ‚Hauptthema‘ nicht mit Rücksicht auf das Solo geschaffen ist, zeigt der Auftritt des Solisten; er bringt einen ‚Eingang‘, stellt sich also in ihm eigener Haltung dem Orchester gegenüber (KV 271, 466, 467, 482, 491, 503; dazu KV 413 und KV 450), das sogleich wieder mit dem ‚Hauptthema‘ einfällt; dieses Thema erscheint nie allein im Soloinstrument⁹⁵.

Wenn Mozart in dem ‚Ritornell-Typus‘ feste Tuttiblöcke aufstellt und sie nach Art Vivaldischer Konzerte bausteinartig zu neuen Ritornellen zusammensetzt, so weist dieses Verfahren dennoch nicht auf einen Einfluß Vivaldis hin. Der musikalische Satz selbst scheint für ein Konzert diese Bauweise zu erfordern: Der Orchestersatz der Mannheimer, von der italienischen Opersinfonie herkommend⁹⁶, hat die gesamte Musik der Zeit durchdrungen, besonders auch den Klaviersatz mit seinen klavierauszugmäßigen Alberti-Bässen und fanfarenartigen Dreiklangsbrechungen. Diese Struktur, die Orchester nachzuahmen versucht, hat nichts Solistisches, schafft kein Gegenüber zum Tutti. Mozart scheint dieses Dilemma erfaßt zu haben, wenn er Tutti- und Soloabschnitte bereits im Eröffnungsritornell durch unterschiedliche Bauweisen festlegt: periodische, ‚thematische‘ Teile als Ankündigung des Solo und fanfarenartige Gerüstbauglieder zum Einsatz von Ritornellen.

⁹³ Ich beschränke mich auf die Symphonien der Wiener Zeit, in der das Klavierkonzertschaffen erst zentrale Bedeutung gewinnt.

⁹⁴ Über die „symphonischen“ Konzerte vgl. auch die Einleitung, S. 10; S. 96; S. 158, Anm. 194.

⁹⁵ Der freie, ‚unthematische‘ Beginn des Solisten mit einem ‚Eingang‘ findet m. E. die einzig angebrachte Deutung in dem als Orchestersatz strukturierten Konzertbeginn.

⁹⁶ Vgl. H. Hell, Die neapolitanische Opersinfonie, S. 354 ff.

2. Die Arie des Belmonte „Ich baue ganz auf deine Stärke“
(Entführung III, Nr. 17)

Mozarts Arienritornelle sind im Vergleich zu seinen Konzertritonellen sehr kurz. Überhaupt ist das rundende, statische Moment einer Gliederung durch Ritornelle eher in der Dacapo-Arie der Händel-Zeit beheimatet und entspricht nicht der ständig umschlagenden Haltung des Mozart-Theaters. Größere Ritornelle setzt Mozart – ausgenommen in seinen früheren Opern und Einlagen zu fremden Opern – in der Opera seria ein und auch bisweilen zur Charakterisierung von seria-Typen der Opera buffa und des Singspiels.

Die Arie „Ich baue ganz auf deine Stärke“ hat nicht die alte Dacapo-Anlage. Sie besteht aus drei Soloteilen und drei Ritornellen auf I., V. und wiederum I. Stufe; das erste Solo wendet sich zur Dominante, das letzte, eine Reprise des ersten, bleibt in der Tonika, eine Anlage also, wie sie das Allegro des B-dur-Konzerts, KV 456, aufweist. Gleichzeitig erscheint sie als Modifikation der ursprünglichen Dacapo-Anlage, die durch das Ausschreiben des Dacapo möglich wird: zwei gleich verlaufende Soli und ein selbständiger Mittelteil. Diese Anlage wird auch aus der Sonatenform erklärt⁹⁷. Die Frage ist aber zu stellen: welche Gattungsmerkmale äußern sich hier, die auf eine Ritornell-Arie hinweisen?

Die Tatsache, daß eine Durchdringung durch Sonatenform in Konzert und Arie zu gleichen Ergebnissen führt, läßt den Schluß zu, daß nach wie vor eine Verwandtschaft der Gattungen besteht, die, aufgrund einer gleichen Herkunft, in gleichen Prinzipien des Bauens sich äußert.

Die Arie wird durch ein Ritornell von 20 Takten eröffnet. Die ersten vier Takte zeigen ein überschaubares Partiturbild, das Bläser und Streicher deutlich trennt: Flöten, Klarinetten und Oboen bringen in zweifachem Oktavabstand eine Melodie; sie fixiert in absteigender Richtung die *Es*-Dreiklangsstufen *es–b–g*, in den ersten beiden Takten *es–b* jeweils über die erste Takthälfte gedehnt (♩ in ♩) und von einer kreisenden Achtelbewegung der zweiten Takthälfte umspielt, im 3. Takt die Dehnung des *g* um ein Vier-

⁹⁷ Sieghart Döring, Die Arienformen in Mozarts Opern, Mozart-Jb. 1968/1970, Salzburg 1970, S. 69 f.

Hans Engei (Hasses Ruggiero und Mozarts Festspiel Ascanio, Mozart-Jb. 1960/1961, S. 29) erkennt eine ähnliche Anlage bereits bei Hasse und erklärt sie aus dem Einfluß des Konzerts, in dem die Sonatenform schon völlig ausgebildet ist, hauptsächlich wegen der tonalen Stellung des 2. Themas in Exposition und Reprise (S. 38): „... es sind eher Motive als Themen in neuem Sinn, sie sprengen nicht den Charakter barocker Affekteinheit, des Vorspiels und der Arie, auch wenn diese bereits die im Konzert ausgebildete Form des Sonatensatzes aufweisen. In dieser Konzertform wird das zweite Thema im Tutti in der Tonika, im Solo (Gesang) in der Dominante, im Schlußteil des Gesanges (Reprise) wieder in der Tonika gebracht.“

Dieselbe Erscheinung fand sich im Anschluß an das Seitenthema im Konzertritoruell (T. 47). Dort war es allein die Schlußfloskel, die abgespalten wurde; hier sind es zunächst zwei ganze Takte, in T. 6 schließlich nur noch die Schlußwendung. In derselben Weise wie im Konzert wird sie auf 1. und 3. Taktzeit gesetzt (Fagotti) und verdichtet sich zu einem fanfarenartigen Rhythmus:



Die beiden folgenden Takte lassen die Wendung wieder nur von der 1. Taktzeit ausgehen (*fp* in T. 7); in T. 7 durchzieht sie erneut den ganzen Takt, mit Achtelrepetitionen in der zweiten Takthälfte.

Die gesamten vier Takte sind durch ihre Bauweise von dem Melodie-Incipient des Ritornellbeginns geschieden. Im Gesangsteil sieht diese Stelle anders aus (T. 25). Die Melodie wird mit einem Auftakt weitergeführt, der zweite Vers schließt sich an; er dehnt sich über acht Takte, erreicht im 3. Takt einen Halbschluß, im 8. Takt über eine Kadenz den Ganzschluß. Die acht Takte nehmen die Haltung des Melodiebeginns auf, setzen sie fort als Melodie und Begleitung, lösen sie aus der klanglichen Stagnation und führen sie zu Ende. Es entsteht so ein Zusammenhang von zwölf Takten. Im Ritornell dagegen reihten sich ausschnitthaft einzelne Zellen aneinander. — Dieses Moment des ‚Unfertigen‘ war auch im Anfangstutti des Konzerts zu beobachten. Es ist wesentlich für seine Bestimmung als Ritornell. So hatte im Anschluß an das Seitenthema (T. 47 ff.) sich die Schlußwendung zur Fanfare verfestigt und wurde von einem öffnenden Tuttiblock abgefangen. Das Klavier führte später denselben Abschnitt in sechs Takten schließend zu Ende (T. 136–141).

Das Arien-Ritornell fährt fort mit drei Bläseraktakten (T. 9–11). Nach den vorausgehenden abgeschlossenen Viertaktern, in denen sich in einer Pendelbewegung I. und V. Stufe die Waage hielten, bringt der Dreitakter die Klangfortschreitung in Gang und bleibt zum folgenden *forte*-Einsatz der Streicher hin offen. Durch gleiche Bläserbesetzung sind die drei Takte nachsatzartig an den Viertakter gebunden. Die Haltung des Bläsersatzes ist aber eine andere. Flöten und Klarinetten gehen in Oktaven; sie verharren auf der Terz *g–b*: nach einem kurzen Achtel mit Pause wird sie mit Nachdruck auf ‚2‘ gesetzt, noch einmal auf ‚4‘ und über den Taktstrich gezogen, bis sie schließlich mit weichen Vorhaltsbildungen und Achtelumspielungen abwärtsgleitet und mit dem 1. Viertel des 4. Takts zum Schluß kommt. Diese Melodiegestaltung wird von der Versdeklamation bestimmt; es handelt sich um einen Abschnitt aus der Gesangsstrophe (T. 51–57). Die Fagotti vollziehen den Abstieg fauxbourdonartig in Sexten mit, während in den Hörnern als Bezugspunkt die *Es*-Oktave liegenbleibt. Erst in der zweiten Hälfte des 3. Takts kadenziert der ganze Satz zielstrebig die Tonika aus, erreicht

aber statt des Grundklangs den Sextklang, mit dem auch die Streicher einsetzen (T. 12).

Der *forte*-Einsatz der Streicher bringt eine neue Situation; mit ihm ist der durchsichtige Bläsersatz wie weggefegt.

In der Gesangsstrophe hat der Dreitakter einen Komplex von sechzehn Takten um sich aufgebaut (T. 51–66). Seine Stellung sei kurz beschrieben. Nach dem Abschluß der ersten beiden Verse bestätigen die Bläser noch einmal die Tonika *Es* – in einem zweieinhalbtaktigen Schlußblock (T. 32–34), der die gestoßenen Achtelrepetitionen des 7. Takts aufnimmt. Das zweite Verspaar „Denn ach! was wurden nicht für Werke / schon oft durch dich zu Stand' gebracht“ erhält zehn Takte, wird als Ganzes in zweimal je fünf Takten vorgetragen. Nur die trockene Viertelbegleitung der Streicher hat der Abschnitt mit der Vertonung des ersten Verspaares gemein; die Versgestaltung ist grundsätzlich anders, ohne Schleifen und Umspielungen in syllabischer Deklamation. Der dritte Vers ist auf eineinhalb Takte zusammengedrängt und verwirklicht sich als Achtelabstieg *g'–a* zur weiblichen Endung „Werke“ (T. 35/36). Durch die Dehnung der letzten Silbe bis zur 3. Taktzeit wird der Auftakt des vierten Verses angebunden; er führt den Abstieg bis zur Non *f* fort, dem zentralen Ton der fünftaktigen melodischen Linie. Von hier aus richtet sich die Bewegung wieder aufwärts; aber nach der gedrängten Deklamation des dritten Verses wird jetzt der Dreiklang *f–a–c'* in Halben blank aufgestellt (T. 37/38); für die restlichen Silben, die zur männlichen Endung „gebracht“ führen, bleiben nur noch drei Achtel.

Die fünf Takte schließen in der neuen Tonika *B*. Die ungewöhnliche Versdeklamation setzt den Dominant-Dreiklang *f–a–c* in die Mitte und rahmt ihn durch Ab- und Aufstieg in Achteln. Die Wiederholung der beiden Verse glättet die rhythmische Gestaltung. Durch den Wegfall der Exklamation „Denn ach!“ wird die Silbenverteilung beider Verse ausgewogen. Statt zu schließen, führt die Wiederholung zum Halbschluß *F* im 5. Takt (T. 44). Dort beginnt eine Kantilene der Klarinette; sie stellt die Melodie der letzten beiden Verse vor: „Was aller Welt unmöglich scheint, wird durch die Liebe doch vereint“. Eine kleine Imitation des Fagott nimmt sie auf (T. 46), im 3. Takt bringt sie die Singstimme, wieder zusammen mit der Klarinette, und wiederholt sie im fünften (T. 49) zu dem letzten Vers. Mit den zweitaktigen Melodiegliedern geht ein pendelnder, ostinato-ähnlicher Streichbaß einher, der in seinen Halbe-Akzenten die Tonika *B* umspielt (*b–c'–d'–a*), aber jeweils zur 2. und 4. Taktzeit zum *f* herunterschlägt. Dieses *f* liegt auch als Achse in den Hörnern (*f'*) und verleiht den sechs Takten etwas Schwebendes. Violinen und Viola geben ihre trockenen Viertelschläge auf und lassen die Klänge als pulsierende Achtel-Synkopen schwingen.

Der Baß bricht nach sechs Takten mit der Dominante ab, in den Bläsern setzt etwas Neues ein; es ist der Dreitakter aus dem Ritornell (T. 9–11). Der Gesang nimmt noch einmal den letzten Vers auf, breitet ihn jetzt über sechzehn Takte aus und macht ihn zum zentralen Gedanken, auf den Belmontes Hoffnung gründet. Dieselben Takte, die im Ritornell für sich standen, sind hier durch die öffnende Struktur des Ostinato und durch den Vers mit den vorausgehenden sechs Takten verknüpft. Auch sie selbst sind verwandelt: im 3. Takt wird das stufenweise Abwärtsgleiten der Fagotti von energischen Kadenzschritten abgefangen (T. 53) und schließlich (T. 54) mit der ausschwingenden letzten Verssilbe in die Tonika geführt.

Diese Verwandlung erlaubt Rückschlüsse auf die Haltung des Ritornells: Was dort in seiner klanglichen Struktur als erstmalig öffnendes Satzglied bewertet wurde, verlagert sich hier auf die Melodie-Ebene und schließt folgerichtig im 4. Takt ab. Erst in der Wiederholung erscheinen drei Takte (T. 55–57), die auf der Dominante abbrechen; mit der letzten Verssilbe hebt eine Koloratur an (T. 58). Hier im Gesangsteil löst ein weiter melodischer Bogen die Geschlossenheit der Periode auf und läßt einen Dreitakter entstehen. Im Ritornell stellte sich ihm der *forte*-Einsatz der Streicher in den Weg (T. 12) und führte schon nach vier Takten in den Tonika-Schlußblock (T. 16–20).

Wie im Konzert weist Mozart in dieser Arie auf das Ausschnitthafte des Ritornells im Partiturbild hin: durch den Wechsel von Bläsern und Streichern (T. 11/12) wird die Grenze des Dreitakters scharf markiert; die Kleingliedrigkeit der Abschnitte erscheint dadurch besonders sinnfällig⁹⁸. Im Gesangsteil kann der Melodie-Schlußton sich in einer weit ausschwingenden Koloratur entfalten, die den gesamten Abschnitt auf sechzehn Takte anwachsen läßt. Im 7. Takt wird die Koloratur noch einmal durch Silben gefaßt; der letzte Halbvers erscheint dreimal, bis der Gesang nach drei Takten in ein Ritornell mündet. Dieses Ritornell beendet den ersten Teil der Arie. Seine Stellung zeigt deutlich die herkunftsmäßige Verwandtschaft des Konzerts. – Auch im *B*-dur-Konzert stand vor dem Mittelteil das einzige Binnenritornell des Satzes. Anstelle der Koloratur ging ihm ein breiter Figurationsteil voraus (T. 149–172), der ebenfalls von einem siebentaktigen Abschnitt mit nahezu gleicher Faktur ausgelöst wurde (T. 142–148).

Das Ritornell umfaßt 12 Takte (T. 67–78), die sich aus Teilen des Eröffnungsritornells zusammensetzen (T. 1–2; T. 6–8; T. 16–20). Während sie dort als isolierte Einheiten für sich standen, sind sie jetzt zu einem einzi-

⁹⁸ Abert (I, S. 968) sieht die große Rolle der Bläser im Zusammenhang mit der Funktion der Arie als „ein unter den Fenstern des Serail gesungenes Liebeslied“, als „Ständchen“. Ich möchte hinzufügen, daß Mozart diesen äußeren Anlaß nicht in ein Bläserkolorit umsetzt, sondern als Struktur nutzt.

gen achttaktig schließenden Gebilde zusammengefügt, dem bestätigend die beiden Kadenz-Zweitakter des Eröffnungsritornells (T. 17 – 20) folgen:

$$T. 67-78 \quad | \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} | + \frac{1}{2} | + \frac{1}{2} |$$

Entsprechend hat sich auch das Partiturbild vereinheitlicht: Statt einer gruppenhaften Gegenüberstellung von Bläsern und Streichern dominieren während der gesamten zwölf Takte die Bläser und überlassen den Streichern akkordische Begleitung, hauptsächlich zur Unterstützung der Kadenzschritte.

Der Bläsersatz ist gegenüber dem Eröffnungsritornell verwandelt; er geht frei mit den melodisch-rhythmischen Elementen der Takte 1 – 8 um, die er zu sechs Takten zusammenzieht: dritter und vierter Takt fehlen, ebenfalls der fünfte, der den Rhythmus des dritten aufnahm. So bleibt die ausschwingende Schlußwendung



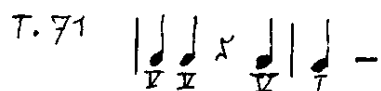
allein zurück, ist nicht mehr als solche zu erkennen, da sie von ihrem auslösenden ‚ersten‘ Takt getrennt ist; sie selbst fungiert jetzt als ‚erster Takt‘ einer Viertaktgruppe (T. 69 – 72), wird *dreimal* wiederholt (in der Gestalt von Takt 7 des Eröffnungsritornells mit durchgezogenen Achtelrepetitionen) und mit einer Zweiachtel-Endung zum Abschluß gebracht. Durch die Kontraktion beider Viertakter zu einer Sechstakteinheit ergeben sich neue metrisch-harmonische Verhältnisse, die sich gegen das starre I-V-Pendeln des Eröffnungsritornells absetzen. Harmonisch lassen sich die sechs Takte unter dem Gesichtspunkt einer Kadenz bestimmen; die einzelnen Stufen wechseln taktweise:

$$T. 67-72 \quad | \frac{I \quad I_7 \quad IV \quad I \quad V \quad I}{6} |$$

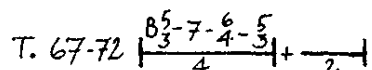
Dabei scheint die Rückkehr zur I. Stufe im 4. Takt ungewöhnlich, die Trennung von Subdominante und Dominante im Kadenzablauf. Diese Betrachtung wird den sechs Takten nicht gerecht; das vielschichtige Geschehen offenbart sich nur als Partitur, nicht aber reduziert auf eine Harmoniefolge.

Flöten, Klarinetten und Fagotti beginnen mit den beiden Eröffnungstakten des Ritornells (T. 1 – 2), der Fixierung des Tonika-Dreiklangs. Unvermutet wendet sich der Abstieg im letzten Viertel des 2. Takts (T. 68) von *b*'' statt zur Unterquart *f*'' zum *g*'' und von dort zum *es*'' des 3. Takts: er führt den *Es*-Klang aus, zieht ihn in den Tonika-Takt vor. Gleichzeitig mit dem Erreichen des Zieltons *es*'' setzen die Hörner ein, reißen aber nach einem Takt wieder ab. Ihre charakteristischen Hornquinten sind frei in die Partitur gesetzt, ohne Rücksicht auf den harmonischen Gang. Als feststehende

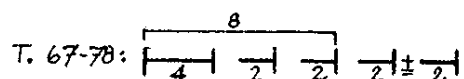
Wendung erwecken die Hornquinten mit ihrer Umspielung des *Es*-Klangs die Vorstellung von ‚Tonika‘. Die eigens wiederholte *mf*-Vorzeichnung verstärkt das Gewicht dieses Takts und läßt ihn für einen Augenblick als Neubeginn erscheinen. Der nächste Takt stellt denselben Vorgang auf die wirkliche I. Stufe *B*-dur (ohne Hörner; die Fagotti mit *mf* versehen). Von hier aus bildet sich eine Einheit von drei Takten, die über die V. Stufe (T. 71) in die Tonika zurückbiegen (T. 72) – mit zusammenfassenden Kadenzschritten des Fagott:



und den vorausgehenden *Es*-Takt isolieren (2+1+3 Takte). Anders bei den Streichern. Sie beschränken sich auf Akkordrepetitionen, die innerhalb des *b'*–*B*-Rahmens von Violine I und Streichbaß taktweise den Klang wechseln. Der 2. Takt (T. 68) – in den Bläsern als Tonika zu hören, die sich in der 4. Taktzeit zur Subdominante wendet – erweitert den Tonika-Dreiklang durch die Sept *as'* (Reibung *as*–*g* in der 4. Taktzeit!). Die öffnende Tendenz wird im 3. Takt (T. 69) intensiviert mit dem Erreichen des Quartsextakkords der I. Stufe (*B*₄⁶). Als Fortsetzung dieser erweiterten Kadenz erwartet man im 4. Takt (T. 70) die V. Stufe; statt dessen kehrt er zur I. Stufe zurück; der dominantische 5. Takt (T. 71) bleibt in den Streichern leer. Die primär harmonische Ausrichtung der Streicher läßt vier Takte als schließenden Zusammenhang erscheinen, dem ein Kadenzglied von zwei Takten angehängt ist:



Zwei neu hinzukommende Takte (T. 72–73) mit drehenden Terzparallelen in Klarinette und Fagott nehmen die V-I-Folge noch einmal auf, bis die vier bestätigenden Kadenzakte des Eröffnungsritornells das Binnenritornell beschließen.



Ähnlich wie im *B*-dur-Konzert, KV 456, sind die Teile des Eröffnungsritornells im Binnenritornell neu zusammengesetzt. Das starre I-V-Pendeln wird auch hier durch ein Ausgreifen zur Subdominante zur vollständigen Kadenz erweitert (vgl. den zwischen I. und V. Stufe wechselnden Sechstakter von KV 456, T. 18–23; bei seiner Wiederkehr, T. 173–179, wird er zur Subdominante abgelenkt, T. 181).

Der Mittelteil nimmt noch einmal das letzte Verspaar auf, gestaltet es ähnlich seinem ersten Erscheinen (T. 45–50) in regelmäßiger Zweitaktigkeit. Es entsteht eine achttaktige Periode: den Vordersatz bilden Singstim-

me und Streicher, als Nachsatz antworten die Bläser. Anschließend wird das Verspaar zerlegt; jeder Halbvers erhält zwei Takte (T. 87–94). Im 2., 4. und 6. Takt (T. 88/90/92) überbrückt die bekannte Floskel



den Melodieschluß (Klarinetten und Flöten), unterstützt von Hornquinten (T. 88/92). Sie ist frei in die Partitur gesetzt, jeweils durch einen leeren Takt getrennt, aber durch ihre Stellung mit dem Vers verbunden.

Bereits im 9. Takt des Mittelteils (T. 87) gibt sich der *B*-Klang durch Hinzunahme des *as* als Dominante zu erkennen. Die Hornquinten der Takte 88/92 weisen hier wirklich den *Es*-Klang als Tonika aus. Allerdings ist er gebunden an die *b*-Achse der Fagotti (T. 87–92) und Hörner (T. 94–98), die nur zum Wechseldominantklang (T. 93) verlassen wird und die zwölf Takte vor dem *Dacapo* als Dominant-Plateau erscheinen läßt.

Kennzeichnend für den zwanzigtaktigen Mittelteil ist nicht ein Affektwechsel. Mozart nimmt einen Vers, der schon im ersten Teil vorgetragen wurde, und behält entsprechend die Haltung des ersten Teils bei: Nach dem Schluß des Ritornells stellt er erneut einen inselhaften, periodischen kleinen Satz auf, setzt den in ihm angeschlagenen Ton in weiteren schließenden Satzgliedern fort

$$\text{T. 87-92} \quad \underline{\text{V I}} \quad \underline{\text{I V V I}}$$

Eine ganz ähnliche Bauweise erkannten wir auch im Mittelteil des Konzerts (vgl. S. 28). Was als noch-nicht-Durchführung angesehen wird, scheint mir durch seine Beziehung zur Arie adäquater beschrieben. An sog. motivischer Arbeit ist Mozart nicht gelegen. Sowohl im Konzert als auch in der Arie läßt er den Mittelteil mit einem neuen Gedanken beginnen⁹⁹. Dieser Neubeginn zeigt besonders auffällig die enge Verwandtschaft beider Gattungen. Während im Konzert sich hier (T. 201) harmonisch gleitende, sequenzierende Takte anschlossen, werden in der Arie gleich nach Erklängen der *B*-dur-Kantilene die harmonischen Verhältnisse umgekehrt: *Es*-dur kommt beharrlich hinter der *B*-Achse von Fagotti und Hörnern zum Vorschein. Auch im Konzert ist ein breiter Raum gelassen für das Umspielen der Dominante (17 Takte; T. 215–231), bis die Bewegung geradezu hereinstolpert in die Reprise.

Das ausgeschriebene *Dacapo* der Arie bezieht sich auf den ersten Gesangsteil. Was hier selbstverständlich scheint, wird im Konzert – unter dem Gesichtspunkt der Sonatenform – als eigentümlich angesehen. – Da zwei Expositionen vorliegen, müßte die Reprise beide miteinander verbinden. Dies

⁹⁹ Abert (I, S. 968) nennt den Mittelteil der Belmonte-Arie „Mittelsatz“. Vgl. auch das Kap. „Der Beginn des zweiten Solo“, S. 189.

ist nicht der Fall; also spricht man von einer „Verkürzung“¹⁰⁰. Auch eine andere Erklärung, die „Zusammenziehung der Reprise“¹⁰¹, wird dem Sachverhalt nicht gerecht. Sie geht davon aus, daß das Orchester die Reprise beginnt und auch häufig im Seitenthema mit dem Soloinstrument alterniert. Aber die Beteiligung des Orchesters allein spricht noch nicht für eine „Reprise des Anfangstuttis“, zumal Haupt- und Seitenthema – von den Gegebenheiten des Ritornells betrachtet – jene Teile sind, die im Hinblick auf das Solo konzipiert und gewissermaßen als Ankündigung vorweggenommen werden – ähnlich etwa dem ersten und letzten Vers der Arie (T. 1–4; T. 9–11).

Ich möchte das *Dacapo* der Arie nur in einzelnen, von dem ersten Soloteil abweichenden Punkten betrachten.

Gleich bei der Vertonung des zweiten Verspaares ergeben sich Änderungen gegenüber den Takten 35–44. Hatten wir dort eine Gliederung in zweimal fünf Takte (vgl. S. 65), so sind hier Deklamation und Taktordnung geglättet. Beide Verse sind nach dem gleichen rhythmischen Schema in zwei Dreitakter gefügt (T. 113–118), die die Subdominante *As* erreichen (T. 118). Nur der 6. Vers wird wiederholt, in einem sich zur Dominante *B* öffnenden Zweitaktglied (T. 119–120). Die syllabische Deklamation des zweiten Verspaares ist so auf acht Takte reduziert. Mit der letzten Silbe (T. 9) nimmt eine breit sich ausspinnende Koloratur ihren Ausgang; nach zweimaligem Pendeln zwischen V. und I. Stufe (8 Takte: T. 121–128) wird sie in zwei dreitaktigen Kadenzgruppen zusammengefaßt (T. 129–134).

Der ganze Komplex des zweiten Verspaares beträgt jetzt 22 Takte. Seine Grundlage ist die *Es*-dur-Kadenz:

$$\begin{array}{ccccccc} 113 & & 119 & 121 & & 129 & 132 \\ \text{Es} & \text{As}_1 & & \text{B} & \text{Es} & \text{As} & \\ \hline & & 2 & & & 3 & 3 \\ \text{3+3} & & & & 4+4 & & \end{array}$$

Es entsteht ein 22-taktiger offener Abschnitt, der mit dem anschließenden Sechstakter (T. 135–140) in Gerüstbaustruktur verzahnt ist. Derselbe Sechstakter begann im ersten Gesangsteil (T. 45) nach einem periodischen Halbschluß.

Die beschriebenen Änderungen des *Dacapo* gegenüber dem ersten Solo – Glättung der Deklamation und der Taktordnung, Umwandlung von Periodenstruktur in Gerüstbau – lassen auch hier das Prinzip der Sonate mit seiner zielstrebigem Ausrichtung auf die Reprise durchscheinen. Dieses Prinzip, das ich auch im *B*-dur-Konzert aufgezeigt habe, durchdringt alle Gattungen

¹⁰⁰ Fr. Blume, Formgeschichtliche Stellung, S. 91: „Die Reprise wird, wie stets, verkürzt.“

¹⁰¹ H. Engel, Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzerts von Mozart bis Liszt, Leipzig 1927, S. 61 (Kurztitel: Klavierkonzert).

der Wiener Klassik und stiftet die Einheit des spezifischen Werks. Die Frage nach der Gattung selbst betrifft eine andere Ebene: sie weist auf gemeinsame Erscheinungen einer Gruppe von Werken hin. Beide Ebenen, das Gattungsmäßige und das Spezifische, sind nicht voneinander zu trennen. So wird in einem Konzert Mozarts mit anderen, durch die Gattung bedingten Mitteln Zusammenhang hergestellt als in einer Symphonie (vgl. S. 67 ff.).

Die enge, herkunftsbedingte Verwandtschaft vom ‚Ritornell-Typus‘ des Konzerts und der Arie veranlaßte mich, eine Ritornell-Arie Mozarts nach Aufbau und inneren Zusammenhängen zu untersuchen. Das dichte Gefüge einer Mozartschen Komposition macht es unerläßlich, den Satz genau zu nehmen, sich nicht auf sog. formale Kriterien zu beschränken. Dabei zeigt sich auch im Detail – hier einer kleinen, in sich abgerundeten Arie – eine sehr ähnliche Bauweise, die aus dem dichten Gegenüber, dem zur Komposition gewordenen Aufeinander-Hören und Wechselweisen-Reagieren von Solist und Orchester mit jedem seiner Parte resultiert.

3. Die Wirksamkeit der Melodieschicht auf die Struktur der Gesangstrophe

Das Gesangssolo ist durch seine Verbindung mit dem Vers, der Sprache, von vornherein als eigene Ebene der Partitur sichtbar. So gehorcht es bestimmten Gesetzen des Verses, wenn es mit Versendungen Taktstriche überzieht, um die letzte betonte Silbe auf schwerer Taktzeit einzusetzen. Durch diese Faktur wird die Melodieschicht innerhalb der Partitur ausdrücklich gemacht. Sie hebt sich im Soloteil gegen die Gerüstschicht ab oder bewirkt, daß diese sich ihr anschließt – eine Erscheinung, auf die in der Belmonte-Arie hingewiesen wurde (T. 9–11/T. 51–57). Während im Klavierkonzert

das Phänomen einer Verlagerung in Richtung auf die Ebene des melodischen Vordergrundes verwundert – zumal es sich um ein Tasteninstrument handelt – wird es hier aus dem Zusammenhang des Verses unmittelbar einleuchtend. In beiden Fällen ist dasselbe Verhältnis Ritornell-Solo maßgeblich: knappes Andeuten im Ritornell mittels Gerüstbaustruktur, die jenes Anschließen kleinster metrischer Glieder einzig sinnvoll gewährleistet, und abrundendes Ausführen im Solo, auch satztechnisch gesehen, durch periodisch schließende Taktgruppen.

Die Gültigkeit dieses Prinzips für Mozarts Arien soll an dem Beginn der Arie des *Idomeneo* „Fuor del mar“ (*Idomeneo* II, 12) erhärtet werden. Schon durch die Gesamtanlage der Arie zeigt sich Mozart der althergebrachten Opera seria verpflichtet. Er baut mit vier ausgeprägten Orchester-Ritornellen, die nahezu altertümlich Stufenprinzip verkörpern, mit der Folge *D–A–fis* des auskomponierten *D*-dur-Dreiklangs. Im Unterschied zur Belmonte-Arie erscheint ein zweites Binnenritornell vor dem dritten Solo, dem modifizierten *Dacapo*, so daß die Ähnlichkeit mit der Anlage des frühen Konzertsatzes sinnfällig wird.

D-dur mit großem Orchester, Pauken und Trompeten versinnbildlicht die kämpferische Haltung der Arie. Eine zweitaktige Eröffnungsgeste, als *Tutti* und *forte*, stellt den *D*-Dreiklang auf, in wuchtigen Halben absteigend (1. Takt), dann in einer Achtelbewegung sich zum 3. Takt wendend. Die beiden Takte sind als *unisono* angelegt, aber durch Pauken, Horn und Trompete in der 2. Hälfte des 2. Takts als öffnende Dominante fixiert (die Pauke mit Fanfarenrhythmus auf *a*). Flöten und Oboen setzen zu den *Unisono*-Achteln des 2. Takts eine kurze aufsteigende Wendung, die zur letzten Taktzeit mit einem Achtelauftakt anhebt und im 3. Takt mit zwei Vierteln als Oktavsprung abbricht. Diese zwei Viertel sind es allein, die aus den ersten beiden Takten hervorgehen und ihre Bewegung zu Ende führen. Die Haltung des übrigen Satzes ist mit dem 3. Takt umgeschlagen. Ein verhaltenes *piano* löst die majestätische Gebärde der ersten beiden Takte ab. Von dem übergreifenden Schlußton des *unisono*-Abstiegs gehen pochende Achtelrepetitionen in Fagott und Streichbaß aus. Sie durchziehen die Takte 3–6, zusammen mit der sich im 3. Takt einstellenden Tonika-Achse der Hörner. Vom Violoncello über Viola, 2. Violine zur 1. Violine steigt eine vibrierende Sechzehntelbewegung auf: trillerartige Sekunden setzen sich taktweise fort, ein Instrument reicht sie an das nächste weiter. So schichten sich über den Grundton *d* nacheinander Quint, Oktav, Quart (bzw. Undezim). Mit der Weitergabe der Sechzehntelfigur übernimmt jeder Part die Funktion der Klंगाusführung, so daß der Satz von Takt zu Takt voller wird. Dieses klangliche Anschwellen wird vom 5. Takt an durch ein dynamisches *crescendo* unterstrichen. Es gipfelt im *forte* des 6. Takts. Hier fallen auch Bläser und Pauke ein. In einem *Tutti*-Block sammelt sich der Satz zum Dominantseptklang über der Tonika-Achse. Er zielt hin zum 7. Takt,

mit dem ein neues Gerüstbauglied ansetzt, in anderer Haltung, als zweitaktig öffnende Fanfare.

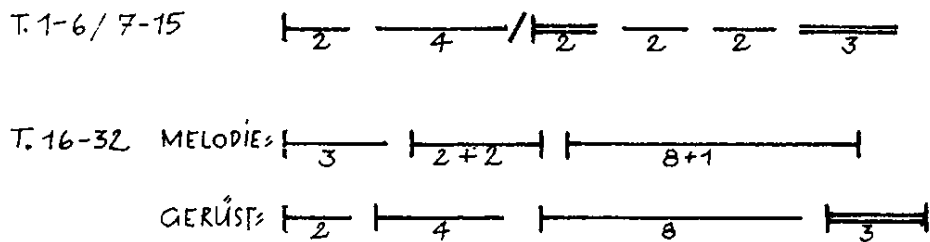
Die ersten sechs Takte zeigen sich in genuiner Orchesterstruktur: der *unisono*-Block (T. 1–2) und die über einem Tonika-Trommelbaß anschwellenden, sich zur Dominante öffnenden Takte 3–6.

Zum Vergleich der Beginn des Gesangs. Der gesamte Orchesterpart verharrt in *piano* – ein *piano*, das nicht nur als äußerliches Attribut die Singstimme hervortreten lassen soll, sondern den Satz selbst betrifft. Von dem Tutti-Block bleibt nur das Streicher-*unisono* unterstützt vom Fagott. Die Singstimme bringt mit dem Dreiklangsabstieg den ersten Halbvers „Fuor del mar“. Dann übernimmt sie die aufsteigende Wendung von Flöten und Oboen. Während diese jedoch im Ritornell isoliert in die Partitur gesetzt wurde, erst von der 4. Taktzeit des 2. Takts ausging, ist sie hier an den ersten Halbvers gebunden: Sie beginnt bereits nach einer Achtelpause mit Achtelauftakt zur 3. Taktzeit mit der Fortsetzung „ho un mar in seno“. Der erste Vers ist als Einheit zusammengefaßt. Er schließt im 3. Takt mit der weiblichen Endung „seno“, den Ausgangston *d'* repetierend. Auch hier beginnt mit dem 3. Takt die öffnende Klangfläche der Streicher. Sie wird jedoch nicht als primäre Schicht wirksam. Die Singstimme setzt in die vorgegebene Partitur den nächsten Vers „che del primo è più funesto“. Nach dem im 3. Takt schließenden ersten Vers geht sie im 4. Takt wieder von *d'* aus, wendet sich, der aufsteigenden Streicherbewegung entgegenstrebend, abwärts zum subdominantischen *g* im 5. Takt (Halbvers „primo“), setzt noch einmal an mit einem Zweitakter, der den zweiten Vers im 7. Takt auf der Terz der Tonika *D* schließen läßt. Diese periodische Versgestaltung überlappt den Zweitakt-Rhythmus des Gerüstbaus. Es fehlt das zum 7. Takt hinzielende *crescendo*; der Satzvordergrund schließt mit dem Vers ab (die Hörner mit einem Dreiklangsabstieg, die Violinen mit einer Sechzehntelwendung zur 3. Taktzeit).

Die Überlagerung des sechstaktigen Gerüstbauglieds durch ein siebentaktiges periodisches Gebilde ergibt sich hier aus der Einführung einer neuen Schicht, der melodischen Linie des Gesangs, in die fertige Partitur. Durch die Fortsetzung des Gesangsparts mit der Wiederholung des zweiten Verses erhalten die sieben Melodie-Takte die Funktion eines Vordersatzes.

Der Nachsatz beginnt offen über einem Subdominantklang. Nach dem unerbittlichen abtaktigen Einsatz des 4. Takts wird der Vers jetzt in kurzen, erregten Achteln mit Auftakt deklamiert. Er könnte im 8. Takt (T. 15 des Gesangssolos) mit der Rückkehr zur Tonika *D* schließen. Hier greift jedoch das Orchester ein. Es hatte im Nachsatz die Aufgabe zu begleiten. Mit dem Einsatz des Horns (T. 15) setzt sich Gerüstbaustruktur auch als Ausführung durch: Auf einen Takt zusammengedrängt vollzieht sich im Orchesterpart – nach dem flächigen Ausbreiten der Kadenz in den vorausgehenden Takten – das Prinzip des Setzens und Öffnens. Die Strei-

cherparte verselbständigen sich aus der Schlußwendung; sich ihnen anpassend, wiederholt die Singstimme den letzten Halbvers „è più funèsto“. In der 4. Taktzeit des 8. Takts wird die zielstrebige Dominante durch ein *forte* (VI. I) intensiviert. Dieses Herauszögern des Schlusses durch ein nochmaliges Einbeziehen der Dominante erfordert geradezu die beiden Tutti-Takte (Tonika), die den Komplex der ersten beiden Verse abrunden (T. 12–17). Die melodische Gestaltung des Nachsatzes umfaßt so neun Takte. Sie ragt hinein in den 2. Takt eines wie im Eröffnungsritornell dreitaktigen Schlußblocks, der den mit einem offenen Achttaktglied (T. 22–29) durchgehenden Gerüstsatz abfängt:



Auch für Arien, die als ganzes nicht Ritornell-Anlage aufweisen, nimmt Mozart jenes aus dem Ritornell-Verfahren herrührende Prinzip in Anspruch, Orchester und Singstimme durch divergierende Gliederung in Tutti und Solo gegeneinander abzusetzen.

Die Gegenüberstellung gleicher Sachverhalte in Konzert und Arie soll nicht den Nachweis einer Identität beider Gattungen erbringen. Sie hängen vielmehr auf Grund bestimmter Konstellationen von Ritornell und Solo zusammen. Die Übereinstimmung dieser Erscheinungen muß allerdings in Wechselwirkung zu dem Trennenden gesehen werden. So sind als Ergebnis ähnliche strukturelle Bezüge zwischen Ritornell und Solo durch grundsätzlich verschiedene Gegebenheiten des Soloparts erreicht: Gesang und Sprache auf der einen Seite, das Tasteninstrument mit eigener Tradition auf der anderen.

II. TEIL

FUNKTIONEN EINZELNER ABSCHNITTE IN RITORNELL UND SOLO

A. ‚THEMATISCHE‘ ABSCHNITTE DES ERÖFFNUNGSRITORNELLS IN IHRER BEZIEHUNG ZUM SOLO

Als ein wesentliches Merkmal des Ritornells – sowohl im Konzert als auch in der Arie – erweist sich das Zellenartige, im Vergleich zum Solo gewissermaßen Unfertige einzelner Abschnitte. Es zeigt sich in verschiedenen Schichten des musikalischen Satzes, mit unterschiedlicher Verwirklichung im Satzablauf. Doch sind dies alles Elemente der Satzstruktur, durch die Mozart das Eröffnungstutti unverwechselbar als Ritornell ausweist, ‚Ritornell‘ in spezifischem Sinne zum Prinzip werden läßt.

Nach dem Herausstellen solcher Vorgänge in der Arie sollen nun Erscheinungen des Konzertsatzes betrachtet werden, die den Komplex von Haupt- und Seitenthemen betreffen, jene Teile also, auf die das Ritornell vorwegnehmend hinweist. Sie erinnern an Arien-Vorspiele, in denen etwa ein Vers im Orchester vorausgeht, um auf den Charakter der Arie vorzubereiten. Ein ähnlicher Vorgang wurde im Ritornell der Belmonte-Arie aufgezeigt (vgl. S. 70). In den Konzerten Mozarts bieten diese vorgegebenen thematischen Abschnitte vielfach dem Soloinstrument eine Basis für Figurationen. Um sie auszulösen, können bereits die Themen selbst verändert werden. Häufig führt Mozart sich öffnende Teile des Ritornells im Solo weiter aus und läßt sie periodisch schließen. Man könnte umgekehrt sagen: periodische Teile des Solo werden vom Ritornell im Sinne eines Vorspiels gekürzt und erhalten öffnende Struktur. Diese Unterscheidung ist jedoch nicht relevant für ein Werk Mozarts. Sie würde eine bestimmte Rangordnung im Kompositionsvorgang aufstellen: Instrumentierung eines fertigen Klaviersatzes oder Klavierauszug aus einer primären Partitur. Beides wiederum impliziert eine andere Satzstruktur, die man bei den sog. Vorklassikern findet, die aber auch, kunstvoll angereichert, dem 19. Jahrhundert eigen ist: harmonisch-vertikale Ausfüllung eines Melodie-Baß-Gerüsts, nach Bedarf instrumentiert oder dem Klavier überantwortet¹⁰². Die Beschreibung des *B*-dur-Konzerts, KV

¹⁰² Diese grundsätzlichen Unterschiede in der Satzstruktur der Wiener Klassiker und ihrer Zeitgenossen werden auch durch Skizzen und Beschreibungen von Kompositionsvorgängen belegt, wie sie Klaus Haller zusammengetragen und ausgewertet hat

456, hat ein anderes Verfahren aufgezeigt (vgl. die Gegenüberstellung der ersten acht Takte mit dem Beginn des Solo, S. 23 ff.), das sich als wesensmäßig für die Konzerte Mozarts erweist: Ein musikalischer Gedanke ist so geartet, daß er sich gleichermaßen als Partitur und als Klaviersatz verwirklichen kann, mit der beiden vorbehaltenen spezifischen Faktur.

Diese Einsicht erlaubt es auch, einzelne Abschnitte des Ritornells gesondert zu betrachten und mit dem Solo zu vergleichen. Sie werden nicht nur in bezug auf ihre Funktion innerhalb des Satzes beleuchtet¹⁰³, sondern als in sich sinnvolles Gebilde, das als Partitur Wirklichkeit besitzt.

(Kap. „Partitur und Instrumentation“ in: Klaus Haller, Partituranordnung und musikalischer Satz, MVM 18, Tutzing 1970, S. 258 f.).

¹⁰³ Wie sehr das Aufdecken von Funktionsbezügen den Blick für die Eigenwertigkeit eines musikalischen Gebildes verstellen kann, zeigen die Konzertanalysen Donald Francis Toveys (*Classical Concerto*). Tovey erkennt zwar das Anfangstutti als Ritornell an, sieht aber seine Abschnitte allein in ihrer Bedeutung für das Solo. So entstehen paradoxe Formulierungen, besonders das Seitenthema des Ritornells betreffend, bei dem man noch nicht wisse, ob es das 2. Thema ist (S. 21, „which seemed so like a possible second subject“), denn erst das Solo habe ein 2. Thema. Selbstverständlich erscheine bisweilen das 2. Thema auch im Ritornell, besonders in nicht so großen Werken, aber es sei nie vorherzusehen, was das Solo vom Ritornell übernimmt (S. 33).

1. *Sich öffnende Melodieglieder des Ritornells, die innerhalb des Solo periodisch schließen*

a) *Konzert F-dur, KV 413*

Das F-dur-Konzert, KV 413, wird eröffnet von einer viertaktigen streichermäßigen Unisono-Geste. Der Begriff ‚Vorhang‘, wie er sich nach Riemann für derartige Eröffnungstakte, die noch nicht zum ‚Thema‘ gehören, eingebürgert hat, ist zu unverbindlich, um das scharf Profilierte dieser vier Takte zu erfassen. Er scheint eher angemessen den ebenfalls unverbindlichen Akkordrepetitionen und Dreiklangsbrechungen, die bisweilen ein Konzert Joh. Chr. Bachs einleiten.¹⁰⁴ Die vier Takte leiten das Mozart-Konzert nicht ein: ihre Struktur bindet sie fest an den Ablauf des Satzes, wirkt sich aus auf den Zusammenhang. Der Dreivierteltakt gibt sich hier kantig, hart markierend. Nach drei Viertelschlägen des 1. Takts wird die Unisono-Bewegung in den drei übrigen Takten jeweils auf ‚1‘ mit einer halben Note festgenagelt. Diese Angelpunkte fixieren in absteigender Richtung von *f* aus zwei Quarten: *f-c-g*; sie werden durch einen Sechzehntellauf der 3. Taktzeit erreicht. Betrachtet man die rhythmischen Werte für sich, so überrascht das Stoßartige, Unorganische ihrer Zeitgliederung: die Halben bremsen die Zeit gewissermaßen ab, die Sechzehntel scheinen das Verpaßte aufholen zu wollen. In den vier Takten finden sich keine Achtel. Sie stellen sich erst im 5. Takt als Begleitung ein (2. Violinen): mit ihnen ist die Ordnung hergestellt; der Satz hat sich eingependelt zu einem wiegenden Dreivierteltakt, der die Zeit gleichmäßig in Vierteln und Achteln absteckt.

Die Struktur der beiden Quarten *f-c-g* erscheint an zwei wichtigen Stellen des Satzes und wird klanglich gedeutet. In den Takten 16–22 schreitet der Baß stufenweise von *f* abwärts nach *G*; im 4. Takt (T. 19) ist die Dominante erreicht, im 7. Takt die Wechseldominante *G*, die sich in T. 8 (T. 23) zur Dominante *C* wendet; es folgt eine Zäsur. Auch im ersten Solo wird die Dominante durch einen Quartgang vorbereitet. Ab T. 90 beginnt im Klavier eine viertaktige Melodie, die von Dreiklangsbrechungen über dem Quartabstieg *f-c* begleitet wird. Die vier Takte werden variiert wiederholt (T. 94–97). Der Stufengang abwärts setzt sich nicht fort, aber nach weiteren vier Takten erscheint als Zielklang die Wechseldominante *G* (T. 102), mit deren Erreichen der Tonika-Raum endgültig verlassen wird. Daß es sich um parallele Stellen handelt, obwohl sie jeweils anders eingeführt und fortgesetzt werden, belegt überdies die Klaviermelodie. Sie nimmt Elemente aus den Takten 16–21 des Ritornells, dort etwas spröde Repetitionswendungen, die in beiden Violinen sich sequenzierend fortsetzen, und verwandelt sie in weiche, sprechende Melodiegesten in periodenähnlicher Symmetrie:

¹⁰⁴ Vgl. u.a. den Beginn des B-dur-Konzerts, op. XIII Nr. 4 (Ed. Peters).

T. 16-17

T. 90-91

* IM RIT. SCHLUSSTON IM SOLO BESTANDTEIL DER MELODIE

Zurück zum Anfang des Konzerts. Nach der viertaktigen *unisono*-Eröffnung teilt sich der Satz in Melodie (1. Violinen) und Achtelbegleitung (2. Violinen), die von Viertelimpulsen auf jeweils erster Taktzeit durch Viola und Streichbaß gestützt wird. Der Hauptgedanke zeigt sich als periodisches Gebilde, das in einem einfachen Kadenzablauf ruht. Im 4. Takt (T. 8) ist mit dem Sextklang der Tonika ein Einschnitt gegeben; der zweite Halbsatz beginnt auf der VI. Stufe, öffnet sich über die II. zur V. Stufe (T. 11), mit der das Thema abbricht. Es stellt sich ihm ein Tutti-Block entgegen und hindert es durch seinen *forte*-Einsatz, in dem auch der übergreifende Schlußton der 1. Violine untergeht, die regelmäßige Zweitaktigkeit im Sinne der Periode zu einem Abschluß zu bringen.

Im ersten Solo kann das Hauptthema wirklich zu Ende geführt werden. Nach der *unisono*-Eröffnung durch das Orchester (T. 68–71) wird es allein vom Klavier vorgetragen. Im 7. Takt (T. 78) sammelt sich die Achtelbewegung der linken Hand zu einem Quartsextakkord der I. Stufe, der über den Dominantklang auf der 3. Taktzeit sich in die Tonika im 8. Takt auflöst. Zur Bestätigung werden die letzten beiden Takte noch einmal – variiert – wiederholt, so daß das Thema einen zehntaktigen, in sich geschlossenen kleinen Satz bildet. Ein scheinbar geringfügiger Unterschied im Nachsatz von Ritornell und Solo weist hin auf die andersartige Funktion dieses Themas in beiden Teilen; er betrifft den zusammenfassenden und hinzielenden Halbe-Viertel-Rhythmus



– übrigens ein Bezug zu dem sich völlig entgegengesetzt äußernden Rhythmus der eröffnenden *Unisono*-Geste, der die Halbe als Angelpunkt fixiert (s. o.):



Partitur keine Bedeutung beimessen; die Wiederholung des Vorgangs im nächsten Zweitakter legt eine taktweise Gliederung der auf- und absteigenden Terzen nahe.) Die Baßgliederung schließt sich hier eng an die Melodie an, die ebenfalls auftaktig zum 3. Takt beginnt. Sie besteht nur aus Dreiachtelauftakt und auslaufender Sechzehntel-Schlußwendung:



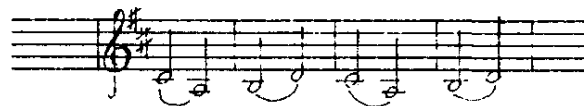
Das erste dieser Melodiefragmente öffnet sich zur Dominante, das zweite wendet sich zurück zur Tonika im 4. Takt (T. 19). Dieser zweitaktig schließende Vorgang wird wiederholt, bricht aber vor der Rückkehr zur Tonika ab und macht einem Tutti-Block Platz.

Obwohl der Baßgang hier nicht eindeutig öffnende Struktur hat, zeichnet sich doch eine Überschneidung von Melodie- und Gerüstebene ab:

MELODIE: $\frac{2}{2} | + \frac{1}{1}$

GERÜST: $\frac{1}{1} + \frac{1}{2} \frac{1}{2} | \frac{1}{2}$

Im Solo wird diese unterschiedliche Gliederung offenkundig (T. 67–71). Die 2. Violine, die hier den Streichbaßpart ausführt, beginnt bereits auf ,1' des 2. Takts (T. 67) mit ihrer zweitaktigen Gliederung, gestützt vom Klavier. Jeder Takt steht für sich:



Es fehlt die Quint-Achse der Hörner, so daß der 2. Takt eindeutig setzende Funktion hat. Aber auch die Melodie kann ihre Zweitaktigkeit hier ausdrücklich machen: sie kehrt im 6. Takt (T. 71) zurück in die Tonika:

T. 66-72 MELODIE: $\frac{2}{2} | \frac{1}{2} \frac{1}{2} |$

GERÜST: $\frac{1}{1} | \frac{1}{2} \frac{1}{2} | \frac{1}{2} + \frac{1}{1}$

Kein Tutti schiebt sich hier dazwischen (entsprechend T. 79 des *F*-dur-Konzerts, KV 413). Das Klavier nimmt den Melodie-Auftakt noch einmal auf und beginnt mit ihm einen figurativen Abschnitt von elf Takten (T. 72–82).

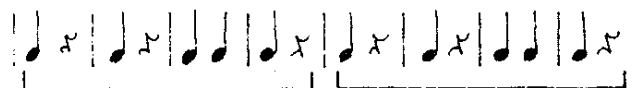
c) *Konzert B-dur, KV 450*

Auch das Eröffnungstutti des *B-dur-Konzerts*, KV 450, verkörpert jenen Aspekt von Ritornellgestalt, der sich im Aufstellen keimhafter, erst im Solo zur Entfaltung gelangender Abschnitte offenbart. Das Anfangsthema besteht aus einem achttaktig geschlossenen periodischen Gebilde. Anders als in den bisher behandelten Konzerten, die einen Tuttiblock unmittelbar in den Nachsatz eingreifen ließen, sind hier fünf Takte (T. 4 + 1) eingeschaltet (T. 9–13), die erst den Tuttiblock auslösen. Im ersten Solo werden diese fünf Takte zu acht schließenden Takten erweitert. Sie sind in ihrer Haltung an den Achttakter geknüpft und runden das Thema zu einem 16-taktigen periodischen Satz ab (T. 71–86).

Während ähnliche Bezüge zwischen rudimentärem Andeuten des Tutti und ausführlichem Gestalten im Solo zum Ritornellprinzip schlechthin gehören, sich auch bei den ‚Vorklassikern‘ nachweisen und, wie ich zeigte (vgl. S. 50), bis zu Vivaldi zurückverfolgen lassen, gehört die spezifische Art der Gegenüberstellung von Partitur und Klaviersatz Mozart selbst an, dieses sich so verschiedenartige Bekunden ein und desselben musikalischen Gedankens in Orchester und Klavier.

Beide Gesichtspunkte: das Anfangstutti als Ritornell und seine Verwirklichung als Partitur, möchte ich als Leitfaden einem Vergleich mit den ersten sechzehn Takten des Solos (nach dem zwölftaktigen ‚Eingang‘) zugrunde legen¹⁰⁵.

Auch dieser Konzertbeginn impliziert die Vorstellung eines Marsches. Der Rhythmus des Streichbasses in den ersten vier Takten erinnert gar an ‚alla turca‘, etwa im Schlußrondo des *A-dur-Violinkonzerts*, KV 219, Rondeau, T. 165–172 (dort 2/4-Takt):



Wie ändert sich aber sein Charakter durch die leichten, aufwärtsdrehenden Terzen von Oboen und Fagotti! Sie nehmen den Baßschritten ihre Schwerkraft, der Marsch scheint in eine luftige, transparente Sphäre gehoben. Vergewärtigt man sich die zahlreichen marschähnlichen Konzertanfänge Mozarts, so steht man vor dem Phänomen, daß verwandte rhythmische Modelle in jeweils neuen Zusammenhang gestellt und zu einem unverwechselbar eigenen Gefüge der Partitur ergänzt werden¹⁰⁶. Immer ist mit dem Marschrhythmus auf irgendeine Weise das Einbeziehen von Bläsern verbunden. Daß

¹⁰⁵ Obwohl der Konzertbeginn keine ‚symphonischen‘ Züge aufweist, beginnt das Klavier doch mit einem freien ‚Eingang‘, vgl. dazu unten, S. 95 ff.

¹⁰⁶ Vgl. die Ausführungen zu KV 456, KV 453 (S. 113 ff.).

Mozart die Rolle der Bläser in den Konzerten des Jahres 1784 hoch einschätzt, geht aus seinen Briefen hervor: In Salzburg sei diese Art von „obligierten“ Blasinstrumenten ungewöhnlich¹⁰⁷, dennoch sei es nötig, „daß man sie alle [KV 450, 451, 453] mit allen Stimmen und gut Producirt hört“¹⁰⁸.

Wie in dem wenig späteren *B*-dur-Konzert, KV 456, sind Bläser und Streicher als Chöre einander gegenübergestellt, hier jedoch im Dialog auf engstem Raum. Im Zweitaktwechsel folgen die Klangkörper einander, nicht im Sinne einer „klanglichen Verschmelzung“, sondern als eigenständige Gruppen schroff abgegrenzt¹⁰⁹. (Man beachte z. B. das gemeinsame Absetzen sämtlicher Parte im 2., 4. und 8. Takt.) Von Anfang an tritt ein Moment des Konzertierens in der Partitur zutage; es ist nicht auf das Soloinstrument angewiesen, obwohl es sein Auftreten voraussagt.

Die Klangfolge der ersten acht Takte ist elementar, nur I. und V. Stufe, eine Beschränkung, die Arthur Hutchings bewogen hat, in diesem Konzertbeginn einen Gemeinplatz zu sehen¹¹⁰. Eine allein harmonische Betrachtungsweise aber versagt vor diesen acht Takten, ebenso auch ein Herausstellen nur der rhythmischen Akzente¹¹¹. Es muß versucht werden, alle Aspekte gemeinsam zu erfassen, wie sie im Gefüge der Partitur Wirklichkeit werden. Die Akzentverschiebung im 5. Takt ist mehr als ein „gefährlicher Witz“ (Tovey). Vier Achtel führen hier eine rhythmische Faktur vor Augen, die erst in der Wiener Klassik expliziert werden konnte: die Festigkeit des Takts ermöglicht es, mit winzigen Melodiepartikeln zu bauen und durch ihren spezifischen Einsatz Zusammenhang herzustellen.

Zweiachtel-Auftakt und weibliche Endung, ebenfalls zwei Achtel, werden in der heraufdrehenden Bläserbewegung der ersten beiden Takte dreimal geradezu eingehämmert; um so unerwarteter ist das Umschlagen zum 5. Takt hin: *drei* Achtel zielen hier energisch zur schweren Taktzeit, brechen mit dem ersten Achtel ab;



¹⁰⁷ Brief vom 15. Mai 1784.

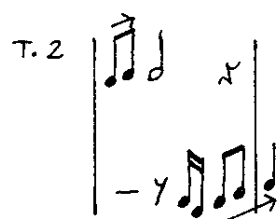
¹⁰⁸ Brief vom 26. Mai, 1784.

¹⁰⁹ Engel, Instrumentalkonzert, S. 229, sieht es anders: „Das Schwergewicht der Instrumentation liegt in der klanglichen Verschmelzung von Klavier und Orchester, in der Verbindung von Streichern und Bläsern einer- und Klavier andererseits.“

¹¹⁰ Hutchings, Companion, S. 89 f. „Every eighteenth-century concerto has a figure based harmonically on the common chord, followed by the dominant chord, with or without the seventh, on a melody line whose main accents come on the component notes of those two chords ... the very opening of this particular concerto is no more than this.“

¹¹¹ Tovey, Classical Concerto, S. 31: „The opening theme of this B flat concerto shows Mozart in his most schalkhaft (or naughty) mood, and the change of accent shows that his naughtyness is stimulated by his most dangerous wit.“

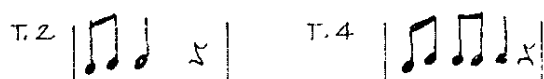
Dieses Abfangen des rhythmischen Impulses wird durch die melodische Parallelität noch ausdrücklicher gemacht. Mozart hebt die Akzente auf ‚1‘ im zweiten Melodieglied (T. 5) stärker hervor: Geht der Terzaufstieg zu Beginn des Konzerts von der großen Terz des Tonika-Dreiklangs aus, ist fest in ihm verankert, so umschreibt er beim zweiten Mal nur kleine Terzen, setzt mit der Terz *a-c* des Dominant-Dreiklangs gleichsam schwebend an, hat als Ziel die gespannte Terz *c-es*. Die rhythmischen Impulse der Bläser sind nicht nur durch ihre eigene Bezogenheit wirksam, sie lösen zudem die antwortende Geste der 1. Violine aus in ihrer sich verändernden Gestalt. Im 2. Takt schwingt die weibliche Endung in der 2. Taktzeit aus, kommt erst dort mit einer Halben zum Stillstand. Die Violine wartet ab und beginnt mit einer Sechzehntelfloskel zur 4. Taktzeit hin. Nur scheinbar nimmt sie die rhythmische Gruppierung der Bläser auf, die Zweiachtel-Wendung wieder auf eine schwere Taktzeit ausrichtend:



Mit einer ausgreifenden Dreiklangsbewegung umschließt sie den gesamten 3. Takt in präzisen Staccato-Achteln und grenzt die ziellos aufwärtsdrehenden Bläserterzen wie eine Mauer ab. Eine ähnliche Auffangfunktion hat der durchgezogene *B*-Klang der übrigen Streicher. Im 4. Takt vereinen sich die hohen Streicher in einer Parallelbewegung; bis zur 3. Taktzeit wird der Halbschluß in repetierten Achteln durchgezogen. Er ähnelt jener „zu langen“ Endung, die in dem anderen *B*-dur-Konzert, KV 456, immer wieder auffiel:

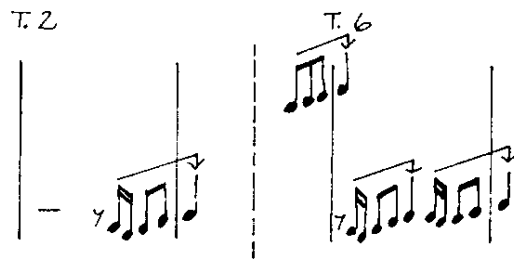


(vgl. S. 21). Hier korrespondiert er mit dem Bläterschluß des 2. Takts, tritt aber beharrlicher auf:



und erzwingt so die Wiederaufnahme des Dialogs durch die Bläser. Eine neue Situation entsteht am Schnittpunkt Bläser-Streicher im 6. Takt: Die Bläserbewegung hält mit der 1. Taktzeit an. Der Impuls des heraufrollenden Auftakts scheint jedoch so stark, daß er die Streicher mitreißt; sie setzen so-

gleich nach einer Achtelpause ein. Dieselbe Sechzehntelfloskel des 2. Takts wird hier neu beleuchtet: sie wirkt als eigener Achtelwert, nicht als Umspielen eines Zweiachtel-Auftakts:



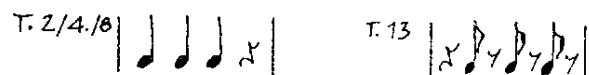
Ein einziger rhythmischer Impuls wird hier, ausgehend von den Bläsern, in einem Schub über die Streicher-Antwort hinweggetragen. Der Dialog beider Klangkörper hat sich verdichtet. Das verdeutlichen auch die Bläser mit ihrem als Klangfläche bis in den 7. Takt (1. Taktzeit) fortdauernden Dominantseptklang, dem sich in plötzlicher Kongruenz der Streichbaß anschließt. Den für sich stehenden Zweitaktgruppen (T. 1–4) folgt, als Ergebnis des rhythmischen Umschlags, eine größere Einheit von vier Takten, die besonders in der Gestalt des Streichbasses hervortritt:



Dabei fallen gleiche melodische Gebilde auf andere Stellen des Taktmetrums: Der Beginn des ‚Nachsatzes‘ ist um ein Achtel vorgezogen, die umspielende Streicherwendung um zwei Viertel und der Vierachtel-Abstieg des 7. Takts (2./3. Taktzeit), korrespondierend zum absteigenden Tonika-Dreiklang der 2. Hälfte des 3. Takts, um ein Viertel.

Obwohl durch die Rückkehr zur Tonika im 8. Takt sich der Satz zu einem periodischen Gebilde abrundet, läßt die „zu lange“ Endung, das Ausschwingen in die 3. Taktzeit, kein Verharren zu. Wieder, wie in T. 4, lösen die Streicher einen Dreiachtel-Auftakt der Bläser (1. Ob. + 1. Fg.) aus. Mit diesem Auftakt führt Mozart sein rhythmisches Spiel konsequent fort: wie mit dem Zeigefinger weist er auf den 1. und 5. Takt zurück: Die Vierachtelwendung des 1. Takts (*d-es-e-f*) ist in ihrer melodischen Gestalt vertreten, aus dem Auftakt zum 5. Takt ist der Rhythmus gezogen. Er wird dreimal, gleichsam exemplarisch, für sich gestellt, zielt nur jeweils zur 1. Taktzeit hin. Gleichzeitig aber ändert sich sein Charakter durch ein neues Moment, das in Streichern und Fagott hinzukommt. Der Zielton *f'-f''* wird unterbaut von einer in gestochenen Achteln *absteigenden* Bewegung, die an Hornquinten erinnert. Sie setzt *abtaktig* ein und reißt mit der 3. Taktzeit ab. Der korrespondierende Wechsel von Bläser- und Streichergruppen, schon

im zweiten Viertakter (T. 5–8) durch den Halteton von Bläsern und Streichbaß gelockert, wird in den Takten 9–10 gänzlich aufgegeben. Doch beide bleiben noch in ihrem gleichzeitigen Erklängen als eigenständige Schichten der Partitur bestehen, die auf ihren in den Takten 1–8 vorgegebenen Elementen beharren: die Bläser (ausgenommen 2. Fagott) auf ihrer chromatisch heraufschraubenden Wendung, von den Streichern das Violoncello (verdoppelt vom 2. Fagott) auf der auffangenden Dreiklangsgeste (hier als Sextabstieg $b-f-d$ als I-V-I-Wechsel gedeutet). Erst in den nächsten beiden Takten (T. 11–12) schließen sich alle Parte des Orchesters zu einem einzigen Bewegungsimpuls zusammen. Der chromatische Aufstieg verschwindet, die Hornquinten beherrschen das Bild, jetzt ausdrücklich geworden durch den Einsatz der Hörner. Sie beziehen in ihr I-V-Pendeln nun auch die 4. Taktzeit ein, so daß ein fortdauerndes Kreisen den Satz auf der Stelle treten läßt. I. und V. Stufe, in den ersten acht Takten großflächig in symmetrischer Anordnung gegenübergestellt, folgen hier Schlag auf Schlag. Mozart spielt mit diesen einmal explizierten Elementen; er befreit sie von jedem metrischen Schema; die Hornquinten könnten ewig so weiterdrehen. Im 13. Takt schließlich reißen energische Kadenzschritte das Geschehen an sich. Sie beziehen zum ersten Mal auch die IV. Stufe ein und öffnen den Satz zu einem Tuttiblock (*forte*). Dieses klangliche Öffnen wird gestützt durch einen Rhythmus, der in geradezu „kontrapostischem“ Bezug zu den Zäsurtakten des Achttakters steht (T. 2/4/8) (vgl. hier Anm. 31). Dort waren drei Viertelschläge des Streichbasses mit anschließender Viertelpause in sich selbst verankert; der Kontrabaß-Part des 13. Takts bringt die Viertelpause in der 1. Taktzeit; drei markierende Kadenzschritte (Achtel + Achtelpause) zielen zum Tuttiblock hin:



Diese fünf Takte stehen wie eine Waage zwischen dem geschlossenen Achtakter und dem kompakten, geradtaktigen Gerüstsatz des Tuttiblocks. Einerseits knüpfen sie an das Vorausgehende an, scheinen einen Nachsatz ankündigen zu wollen. Auf der anderen Seite aber weisen sie auf den Tuttiblock hin mit ihren schweifenden Hornquinten, die erst dort durch die Fanfare gefestigt werden (in T. 14–17 in den Hörnern derselbe Hornquintenausschnitt in aufsteigender Richtung wie in einem einzigen Takt des Fünftakters)¹¹².

Obwohl das Soloinstrument sich mit einem ‚Eingang‘ vorstellt, Figurationen, die den *B*-Klang ausführen, wird es zudem noch mit dem Anfangsthema betraut. Dieses Vorgehen ist in Mozarts Klavierkonzerten einmalig;

¹¹² Über den Tuttiblock vgl. S. 137 ff.

immer ist es sonst das Orchester, das eine solistische Einleitung abfängt. Ich habe angedeutet, daß im allgemeinen die Faktur des Konzertbeginns über den Anfang des ersten Solos entscheidet und die Konzerte Mozarts in zwei Satztypen teilt¹¹³. Eine derartige Unterscheidung zweier Satztypen, die, ausgehend vom ‚Hauptthema‘ des Satzes, sich auch auf dessen Verlauf erstreckt, führt Mozart bereits in seinen früheren Konzerten durch, jedoch, wie mir scheint, noch nicht mit der gleichen Konsequenz wie in den Konzerten ab 1784, beginnend mit dem *Es*-dur-Konzert, KV 449. Aber auch hier gibt es zwei Ausnahmen. So wird das *D*-dur-Konzert, KV 451, (ebenso wie das frühe, KV 175) in kompaktem Orchestersatz (Pauken und Trompeten) in Gerüstbaustruktur eröffnet. Das Klavier beginnt direkt mit diesem Thema, das es in vollgriffigen Akkorden zurechtlegt. Den geradezu entgegengesetzten Fall bildet eben das *B*-dur-Konzert, KV 450, aber auch nur unter einem besonderen Aspekt. Der Satz beginnt zwar mit einem periodisch abgeschlossenen, intimen piano-Thema, klaviermäßig konzipiert scheint es jedoch nicht zu sein¹¹⁴, so daß von daher das Sich-Vorstellen des Tasteninstrumentes mit ihm eigenen Elementen, nämlich al fresco-hafter, freier Zerlegung eines Klangs, verständlich wird. (Allerdings ist auch die ungebundene, nicht in periodische Gruppen gliedernde Figuration als ‚Eingang‘ bei Mozart die Ausnahme.) Die drehenden Terzen des Konzertbeginns entstammen eher einem bestimmten Bläusersatz, nicht der die Symphonie beherrschenden, kompakten Fanfare des Blechs, sondern luftigeren, durchsichtigen Holzbläserpartien einer Serenade¹¹⁵. Mozart vertraut sie hier auch dem Tasteninstrument an, nur sie und nicht etwa die ganze Partitur der ersten beiden Takte (T. 71 – 72). Die setzenden, marschähnlichen Baßschritte werden von allen Streichern gemeinsam der Parallelbewegung beider Hände hinzugefügt. Es ist dies nach dem frühen *D*-dur-Konzert, KV 175, das einzige Mal, daß ein Soloeinsatz (Thema) ‚begleitet‘ wird. Mit ‚Begleitung‘ haben diese markierenden Streicherakzente jedoch nicht viel gemein – anders als der Streichersatz des *D*-dur-Konzerts, KV 175, der den Klavierpart im Solobeginn verdoppelt (T. 33 – 35). Die rhythmische Gestaltung des Streichbasses stellt bereits am Anfang des Konzerts ein eigenes Element der Partitur dar. Auch der Beginn des The-

¹¹³ Vgl. hierzu die Einleitung, S. 10, und S. 67.

¹¹⁴ Die wenig klavieristische Haltung des Themas ist – neben den beträchtlichen technisch-virtuososen Anforderungen – sicher auch ein Grund für die Schwierigkeit des Konzerts, die Mozart selbst in einem Brief bekennt (Brief vom 26. Mai, 1784): „Das Concert welches ihr Herr Richter so anrühmte ist das ex B. – welches das erste ist so ich gemacht, und er mir damals schon so lobte. – ich bin nicht im Stande unter diesen beyden Concerten eine Wahl zu treffen – ich halte sie beyde für Concerten, welche schwitzen machen. – Doch hat in der schwürrigkeit das ex B den Vorzug vor dem ex D.“

¹¹⁵ Vgl. etwa die Bläuserserenade, KV 361, 1. Satz, T. 59 f; 6. Satz, Var. V.

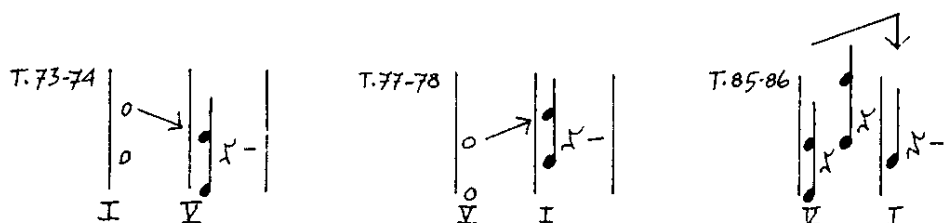
mas im Solo zeigt sich als Partitur, nicht als eigener, sich selbst genügender Klaviersatz. (Er beleuchtet gleichzeitig den vorausgehenden Solo-, 'Eingang' in seiner Funktion, das Tasteninstrument als solches vorzustellen.) Erst die anschließende Dreiklangsbewegung, im Ritornell von den Streichern chörig gegenübergestellt, bleibt allein im Klavier. Mit ihr verwandelt sich der Satz zu einer spezifischen Faktur des Tasteninstrumentes. Die linke Hand springt in das Baßregister; als Oktave *B–b* wird die I. Stufe mit einer ganzen Note fixiert, die V. Stufe bricht im Halbschlußtakt nach einem Viertel ab¹¹⁶. Auf einmal weitet sich hier der Klaviersatz (T. 73–74), rechte und linke Hand streben auseinander, umspannen nahezu die gesamte Tastatur. Der Dreiklangsaufstieg wird um eine Terz überhöht, erreicht den höchsten Klavierton *f'''*!

Dieses Bauen mit Registern, ein Nebeneinanderstellen abgegrenzter Tonräume, wird von Mozart als ein Korrelat der Partitur genutzt. Ich habe darauf im Zusammenhang des *B*-dur-Konzerts, KV 456, hingewiesen. Dort ebenfalls wurden die konstituierenden Tonstufen I und V des Themas (T. 70/72) in das Baßregister verlegt, schafften einen eigenen Zusammenhang durch den ihnen zugehörigen Tonraum (vgl. S. 24). Hier liegt ein analoges Prinzip vor: Dem I-V-Sprung zum Halbschlußtakt (T. 74) antwortet spiegelbildlich, gleichsam als Gegengewicht, die V-I-Abrundung des 7. und 8. Takts (T. 77–78). Jede Erinnerung an den sich verdichtenden Dialog von Bläsern und Streichern im zweiten Viertakter des Ritornells ist hier ausgeschaltet. Andere Momente sind für den Klaviersatz gültig. Bereits im 6. Takt (T. 76) schwingt sich eine Dreiklangsbewegung (Triolen) aufwärts – statt der erwarteten Sechzehntelumspielungen des 6. Ritornelltakts; zum höchsten Ton *es'''* greift die linke Hand in die Baßoktave; mit dem Terzabstieg der rechten nähern sich die Parte wieder (T. 77), laufen zusammen im achten (T. 78), in dem sie nur noch ein Abstand von einer Oktave trennt. Dem Auf- und Abstieg des 3. Takts (T. 73) stehen 6. und 7. Takt (T. 76–77) mit dem gleichen Bewegungsverlauf gegenüber.

Ich sagte oben, daß der anschließende Achttakter (T. 79–86), dem die Takte 9–13 des Ritornells zugrundeliegen, die Stellung eines Nachsatzes erhält. Er ist durch seine Faktur eng mit dem Vorausgehenden verknüpft, enger als jene fünf Takte des Ritornells, in denen eine veränderte Haltung sich bereits im Partiturbild niederschlug. Hier sorgt schon der durchgehende Klavierpart für einen gewissen Zusammenhang. Aber mehr noch als das: er ist jedem der beiden Viertakter (T. 71–74/T. 75–78), in Verdopplung der Taktzahl, nahezu analog gebaut. Vier Takte sind wieder, als Parallelbewegung beider Hände, an die Partitur gebunden (T. 79–82). Die Holzblä-

¹¹⁶ Die Eulenburg-Partitur ist an dieser Stelle fehlerhaft; die Streichermarkierungen setzen dort bereits im Halbschlußtakt, also einen Takt zu früh ein.

ser übernehmen die chromatische Aufwärtsbewegung, lassen den Zielton $f'-f''$ im dritten Takt (T. 81) als Achse liegen (T. 81–83). Das Klavier fügt die Hornquinten mit ihren Sechzehntelumspielungen hinzu¹¹⁷. Aus den vier in sich kreisenden Takten (T. 79–82) befreit sich das Klavier mit einer wieder weit ausholenden Geste, die im Auf- und Abstieg über zwei Takte die Tonika ausführt (T. 83–84). Sie hat jetzt höchsten und tiefsten Klavierton (*Contra-F*) als Grenzen und faßt so die Bewegungsverläufe der entsprechenden Takte des ersten Achttakters (T. 73/T. 76–77) abrundend zusammen. Die Abfolge: enge Parallelbewegung – Sprengen des Tonraums erscheint in diesen acht Takten vom zwei- zum viertaktigen Wechsel verbreitert. Wie sehr unterscheidet sich diese Bauweise von den Takten 9–13 des Ritornells mit ihrem raffenden, vorwärtsdrängenden Kadenztakt (T. 13)! Vollends zu einer Einheit werden die sechzehn Takte gefügt durch den V-I-Ganzschluß (T. 85–86). Der jeweils gedehnten Penultima (T. 73/77) des 4. und 8. Takts stellt er energische Oktavsprünge auf 1. und 3. Taktzeit des 15. Takts (T. 85) entgegen:



Die hinzielende V. Stufe, im 7. Takt noch starr in ihrer spiegelbildlichen Korrespondenz zur Tonika des 3. Takts, wird hier rhythmisch gemessen und zielstrebig auf den Schlußtakt ausgerichtet. Auch die rechte Hand scheint mit ihren jetzt diatonisch aufsteigenden Terzen endgültig das Thema zu Ende bringen zu wollen. Im Schlußtakt selbst setzen die Streicher ein; sie lassen die Geschlossenheit der sechzehn Takte unangetastet, lösen also nicht Gerüstbaustruktur aus; als kurzer Einschub haben sie die Aufgabe, zur VI. Stufe hinzulenken, auf der ein abgeschlossenes Viertaktglied sich anschließt¹¹⁸.

¹¹⁷ Hornquintenfolgen tauchen immer wieder in Mozarts Klaviersatz auf (u. a. im *G*-dur-Konzert, KV 453, T. 114–115; im *g*-moll-Klavierquartett, KV 478, Rondo, T. 44–53). Einerseits kommen sie der Spieltechnik entgegen, andererseits aber ist das lapidare I-V-Pendeln geradezu vorgegeben, als Keimzelle innerhalb eines Wiener klassischen Satzes zu dienen (vgl. etwa den Beginn der Beethoven-Sonate, op. 81, ‚Les Adieux‘; oder auch Haydn, Sinfonie Nr. 88, *G*-dur, 1. Satz; Sinfonie Nr. 103, *Es*-dur, letzter Satz).

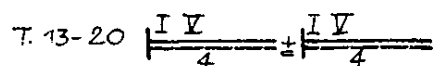
¹¹⁸ Mit dem Schluß des ‚Themas‘ wird *B* als I. Stufe endgültig verlassen; unvermittelt schließt sich mit Tonika-Funktion die VI. Stufe an; ebenso unvermittelt steht neben dem *g*-Klang *F* als neue Tonika (T. 91). Ich verstehe deshalb nicht, wo Tovey (Classical Concerto, S. 31) die „breite Modulation zur Dominante“ sehen will.

Beide Aspekte, die ich für die Gegenüberstellung von Ritornell und Solo zugrundegelegt habe, erweisen sich für Mozart als zwei Seiten ein und desselben Sachverhalts. Keimhaftes Aufstellen einzelner Abschnitte und ihre abrundende Ausführung im Solo gehören zum Prinzip des Ritornells schlechthin. Für Mozart bedeutet dieses Verhältnis jedoch gleichzeitig ein Herausstellen spezifischer, dem jeweiligen Klangkörper und der jeweiligen Stelle innerhalb des Satzes angemessener Bauweisen. Sie lassen keine Entscheidung zu, welcher Teil dem anderen als Basis gedient habe¹¹⁹, deuten vielmehr auf eine Konzeption, die in einem Partitur und Klaviersatz we sensmäßig erfaßt.

d) Konzert D-dur, KV 537

Wie das *B*-dur-Konzert, KV 456, stellt auch das *D*-dur-Konzert, KV 537, im Eröffnungsritornell drei *piano*-Gruppen auf, die jeweils in einen Tutti-Block münden. Haupt- und erstes Seitenthema bringen allein die Streicher, im zweiten kommen die Bläser dazu (T. 63–73).

Der erste Tutti-Block (T. 13–31) führt hier nicht zu einer Zäsur auf der Dominante. Zwei gleiche, viertaktig öffnende Glieder, die der sechstaktigen Gruppe des *B*-dur-Konzerts (T. 18–23) in ihrer Bauweise sehr ähneln, stellen großflächig Tonika und Dominante nebeneinander:



Ihnen folgt ein wiederum viertaktiger Abschnitt. Der Satz gleitet in Terzen taktweise von *D* abwärts (*D–h–G*); im letzten Achtel des 4. Takts wird das *g* in Streichbaß und Fagott zum Leitton *gis* der Dominante *A*. Vom Gesichtspunkt des harmonischen Ablaufs hat hier der Quintsextklang der Wechseldominante dominantische Funktion und weist das *A* des nächsten Takts als Tonika aus. Hörner, Pauken und Trompeten zeigen einen anderen Sachverhalt. Ihr beharrliches *d* im 4. Takt (T. 24), das zur Unterquarte *A* des 5. Takts abspringt, repräsentiert die Folge I–V. Die nun anschließenden Takte 25 bis 37 bleiben als Dominantfläche offen, sind gebunden an das setzende *D* der vorausgehenden 12 Takte. Zum 7. Takt hin (T. 31) sammelt

¹¹⁹ Vgl. dagegen die Ausführungen der Theoretiker (s.S. 45, S. 134, Anm 159), die der Konzeption des Solo Vorrang geben, bis hin zur Identität mit der Sonate.

sich jetzt der ganze Satz in dem vorher (T. 24/25) nur Pauke, Trompete und Hörnern vorbehaltenen I-V-Sprung. Die Dominante wird in Vierteln als Tutti-Akkord repetiert, bis sie mit der 1. Taktzeit des 8. Takts (T. 32) abbricht. Dieser Takt entspricht dem Zäsurtakt des *B*-dur-Konzerts, KV 456; die Zäsur des Tutti wird jedoch überbrückt von einer weit ausholenden Gebärde der 1. Violine, die sich aus dem *A*-Klang löst und über sechs Takte reicht¹²⁰. Sie schraubt sich stufenweise aufwärts vom *a'* zum *h''* der 2. Taktzeit des 3. Takts (T. 34)¹²¹. Nach dem Erreichen des *h''* könnte die Bewegung glatt auslaufen, über den dominantischen 6. Takt (T. 37) in die Tonika des Seitenthemas. Statt dessen bremst Mozart den melodischen Gang und beginnt ein Spiel mit den rhythmischen Impulsen des 3. Takts. Das gedehnte *h''* erhält ein *sfp*. – Diese *sforzato*-Stöße auf schwachem Taktteil kehren auch im Anschluß an das Seitenthema wieder (T. 50–53), hier auf 2. und 4. Taktzeit. Was in dem Unisono der Violinen eher spielerisch vorbereitet wurde, erhält hier metrisches Gewicht. Der Tutti-Block im jeweils zweiten Takt setzt mit seinem *forte* ebenfalls erst auf ‚2‘ ein (Hörner, Trompeten und Streichbaß schon nach einer Achtelpause), so daß die gesamten vier Takte in ihren Schwerpunkten um eine Taktzeit verschoben scheinen. Auffallend ist die Struktur des Tutti-Blocks (T. 51/53); die Melodie der 1. Violine ge-

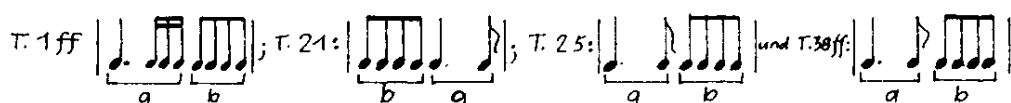
¹²⁰ In keinem anderen Klavierkonzert Mozarts findet sich eine ähnliche Erscheinung, nämlich das Herausschälen eines einzelnen nicht solistischen Instrumentalparts aus einem Tutti-Block. Derartige Stellen kommen eher in Gattungen vor, die nicht mit blockhaften Ritornellen bauen. Sie stehen an Schnittpunkten, etwa vor der Reprise, vor der Wiederholung der Exposition, vor dem Refrain eines Rondos und leiten zurück in die Tonika.

Linzer Symphonie, KV 425: Vor der Durchführung vier Takte heraufschraubende Violinbewegung (T. 119–122). Sie wird nach zwei Takten in einen Dominantseptklang von Oboen und Hörnern gebettet.

Symphonie *D*-dur, KV 202: Drei Violintakte (T. 110–112) führen vom offenen Dominantklang (T. 109) zur Reprise, ebenfalls in einer aufsteigenden Achtelbewegung.

Symphonie concertante *Es*-dur, KV 297 b: eine ähnliche Situation wie in KV 537; statt Dominant-Zäsur T. 41 aufsteigende Violinen (allerdings beide Violinen in Oktaven), die im 3. Takt mit einer Halben auf 2. und 3. Taktzeit gebremst werden, wie in T. 34 (KV 537), durch einen Ton des Subdominantklangs (*c''*). Zur Dominante (T. 5–7) kommen die übrigen Streicher, Hörner, schließlich auch die Oboen dazu; Hörner und Oboen bleiben im 7. Takt mit einem Signal auf der Dominante allein, gegen das sich die Tonika des Seitenthemas absetzt (T. 48).

¹²¹ Das punktierte Viertel des Taktes 32 steht in der Beziehung zu T. 1 ff.:

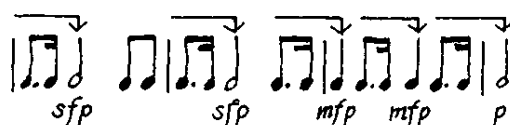


hört dem Dominantseptklang an, dessen Grundton *a* in 2. VI. und VIa., Fl., Ob., Fg. vorhanden ist. Sie repräsentiert eine zweimalig öffnende I-V-Folge.

$$(T. 50-53 \left| \frac{I}{2} \frac{V}{2} \right| \frac{I}{2} \frac{V}{2}).$$

Hörner, Trompeten, Pauke und Streichbaß beharren jedoch im jeweils zweiten Takt mit durchdringender Schärfe auf der Tonika *D*. Sie lassen die vier Takte als Tonika-Block erscheinen.

Punktiertes Achtel der 1. Taktzeit und *sforzato*-Halbe werden im 4. Takt eine Terz tiefer wiederholt (T. 35). Doch nun schlägt die rhythmische Bewegung um: Statt der überleitenden Achtel der 4. Taktzeit (T. 34) schließt sich wieder das punktierte Achtel an. Es steht jetzt auf schwachem Takteil, zielt zur schweren ‚1‘ (T. 36) hin, die sich den verschobenen Akzenten der vorausgehenden Takte entgegenstellt. Dieses rhythmische Anstauen ist gleichzeitig ein melodisches: Als Zielton bleibt das *g*'' fixiert, von der Sext *h*' aus erreicht. Nicht genug, daß jetzt die 1. Taktzeit herausgestellt ist – nur noch als *mfp*, gleichsam verklingend – die 3. Taktzeit wird auf dieselbe Weise hervorgehoben; die Impulse der beiden vorausgehenden Takte sind jetzt auf einen Takt zusammengedrängt:



Auch in den unmittelbar vorausgehenden Takten 25–30, dem Beginn der Dominantebene, wird durch Kontraktion einer rhythmischen Wendung die Bewegung gerafft: Vom 5/8-Auftakt zu den Takten 26/27/28/29 bleibt nur noch ein Achtel, so daß die Schwerpunkte jetzt auf 1. und 3. Taktzeit fallen:



Betrachtet man die rhythmischen Wendungen

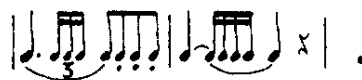


als abtaktig, führt sie also auf das punktierte Viertel des ersten Takts (T. 25) zurück, so erscheinen die Takte 29/30 als Zusammenziehung der Takte 25–28. Die *unisono*-Geste der Violinen wirkt somit als rhythmisches Verbindungsglied zwischen vorausgehendem und folgendem Tutti block: die *sforzato*-Stöße weisen vorwärts, die gerafftten rhythmischen Impulse (T. 36) sind rückbezogen auf das erste Tutti.

Während die drei *sforzato*-Takte (T. 34–36) die Subdominante umschreiben ($h''-g''-h'$), kommen im nächsten Takt beide Violinen und Viola zum Dominantseptklang zusammen und zielen in die Tonika des Seitenthemas. Mit dem Einsatz des Streichbasses (T. 38) pulsiert der Satz wieder in messenden Vierteln; sie scheinen von selbst zu laufen, ohne Eingriff von außen, wie er sich in den vorausgehenden Violintakten in ruckartigen rhythmischen Stößen niederschlug. So gesehen erschöpft sich die Aufgabe der sechs Takte nicht darin, überzuleiten; das Seitenthema erscheint als ihr Ergebnis, wird in seiner spielerischen Leichtigkeit erst durch sie möglich. (Analoges erreicht Mozart mit anderen Mitteln in KV 456 durch die elf zum Seitenthema hinführenden Takte 28–38. (vgl. S. 18 ff.)

Das Seitenthema wird allein von den Streichern ausgeführt. Es beginnt mit einem periodischen viertaktigen Vordersatz. Zum dominantischen 4. Takt hin (T. 40) verläßt der Streichbaß sein starres Setzen auf ,1' und ,3', verwandelt es in einen zielstrebigem 2/4-Auftakt. Auch der übrige Streichersatz ist im Halbschluß-Takt verwandelt. Haben bis dahin (T. 38–40) Viola und 2. Violine in staccato-Achteln den Impuls des Basses aufgenommen und als Klang ergänzt, so schließt sich hier die 2. Violine der Melodie in Terzen und Sexten an, die Viola zieht nach einer Achtelpause das a des Basses in Achteln durch den ganzen Takt. Der Halbschluß ist hier nicht nur harmonisch, sondern auch von der rhythmischen Gestaltung der Begleitung her gesehen als zielstrebiges Öffnen zum Beginn des Nachsatzes in der Tonika verwirklicht.

Die Melodie der 1. Violine gliedert zweitaktig. Ihr rhythmischer Bau erinnert an die Struktur des Konzertbeginns: punktiertes Viertel und durchlaufende Achtel im ersten Takt, bis zur 3. Taktzeit durchgezogene Bewegung im zweiten



Hier sind diese Elemente in eine kantable Linie gefügt: die von d' aufsteigende Sext wird durch den Quartsprung $e''-a''$ im 2. Takt zu einer gleichsam ,männlichen' Endung auf ,3' geführt. Die Antwort spannt sich von d'' aus nur eine Quart aufwärts (T. 40), schließt ,weiblich' mit 6-5-Vorhalt $fis''-e''$ auf 2. Taktzeit (T. 41). – Man könnte an die Vertonung einer Folge von Siebensilblern mit wechselnden Endungen denken¹²². – Die pochenden Begleitviertel des Konzertbeginns sind durch lockere Achtel ersetzt.

Nur der erste Halbtakt des Nachsatzes ist identisch mit dem Anfang des Themas; dann ändert sich der Begleitsatz: Der Streichbaß setzt nur noch auf ,1', Viola und Violine II nehmen seinen Impuls auf, der sie bis zum nächsten

¹²² Nach der Silbenzählung der italienischen Metrik mit dem ,verso piano' als Normalvers.

Takt trägt (die Viola wieder mit der *a*-Repetition des Halbschlusses). Die stereotypen Begleitfloskeln des Vordersatzes verwandeln sich unversehens in ein vorwärtstreibendes, sich verdichtendes Gewebe. Auch die vershaftete Gestaltung der Melodie ist aufgegeben, ihre Elemente verselbständigen sich. Der Streichbaß imitiert die ersten beiden Takte in der Unterquart (T. 43–44), dann isoliert er den zweiten Takt, wiederholt ihn einen Ton tiefer (T. 45). Dieses stufenweise Absteigen vollziehen Viola und Violine II mit; in Terz-Quint-Klängen gleitet der Satz von *h* (T. 44) über *A* zur Subdominante *G* in T. 46. Beide Violinen bilden zudem eine eigene kleine Imitation, die ihren Ausgang vom Melodie-Schlußton *a''* der 1. Violine nimmt (T. 43). Er wird übergebunden zum nächsten Takt, läuft aus in einer Dreiachtelbewegung, die umspielend zum *g''*, dem Beginn des nächsten Imitationsglieds hinstreift:

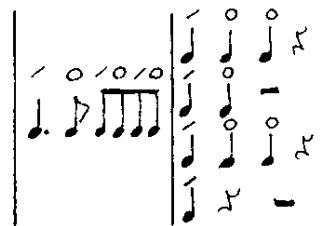


Die 2. Violine antwortet in der Unterquint im Abstand eines halben Takts. – Dieses paarweise Zusammengehen der Violinen legt nahe, auch Viola und Baß gesondert zu sehen: Es zeigt sich in den Takten 44/45 in beiden Gruppen ein Abgleiten in Quinten, das von den Violinen bis Takt 46 durchgezogen wird (Imitation der Violinen: *a''–d''/g''–cis''/fis''–h'*; Viola und Streichbaß: *fis'–H/e'–A*). Das eintaktige Imitationsglied wird von beiden Violinen zweimal ganz ausgeführt; das dritte Mal (T. 46) löst die Dreiachtelwendung der 1. Violine eine zweitaktig schweifende Achtelbewegung aus; sie erhebt sich über dem durchgehaltenen Subdominantklang der übrigen Streicher. Der 7. Takt des Nachsatzes bringt wieder eine neue Haltung; die 1. Violine übernimmt den Halteton als *d''*; darunter wird nach einer Viertelpause der verminderte Septklang *gis–h–d–f* aufgefächert, der die Dominante *A* des 8. Takts anstrebt. Hier (T. 49) zeigt sich im Streichbaß, oktaviert von der Viola, dasselbe Bild wie im 4. Takt des Vordersatzes (T. 41). Nur handelt es sich nicht um einen Halbschluß, sondern um zielstrebiges Öffnen zur Tonika des nächsten Takts (T. 50); dort wird erst die melodische Linie der beiden Violinen zum Abschluß gebracht. Der achttaktige Nachsatz hat Gerüstbaustruktur¹²³.

¹²³ Laut Wilhelm Fischer, Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils, StMw III, 1915, S. 55, ist das Seitenthema nach dem Liedtypus gebaut, der allerdings durch „weitere Ausspinnung der Wiederholung“ gekennzeichnet ist. Die Beschreibung soll gezeigt haben, daß die „Wiederholung“ sich auf einen halben Takt beschränkt. Dann schlägt die Haltung um: Einem liedhaft oder besser versmäßig abgerundeten Vordersatz folgt ein mit kleinen Bausteinen „instrumental“ arbeitender Nachsatz, der die Struktur verwandelt. Elemente werden isoliert nebeneinanderge-

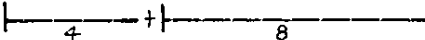
Das Tutti-Seitenthema folgt auch hier, entsprechend KV 456, innerhalb des Solos (T. 164 ff.) erst nach einem neuen Seitenthema des Klaviers (T. 128 ff.) und ausgedehnten Figurationen. Es fehlen die vorangehenden Violintakte mit ihren komprimierten rhythmischen Akzenten, ebenfalls das anschließende Tutti. Ausgedehnte Figurationen geben dem Thema einen neuen Rahmen, lassen es wie beiläufig aus ihnen hervortreten. Der Vordersatz stimmt in der Melodie mit dem Tutti überein (T. 164 – T. 167). Statt des offenen Nachsatzes von acht Takten antwortet ein Viertakter (T. 168 – T. 171), der, ihn paarig ergänzend, mit der Tonika abschließt (Beschleunigung des Klangwechsels im 7. Takt gegenüber dem Vordersatz: statt VI – II | V hier VI – II – V | I). Die ersten beiden Takte sind identisch; dann setzt die Melodie wieder mit *a'* an, um nach einer umspielenden Terzbewegung bereits in der 1. Taktzeit des 8. Takts (T. 171) zu ihm zurückzukehren und den Kreis zu schließen. Erstmals kommt es hier zu einer männlichen Endung auf ,I'; sie fügt die acht Takte zu einer Einheit.

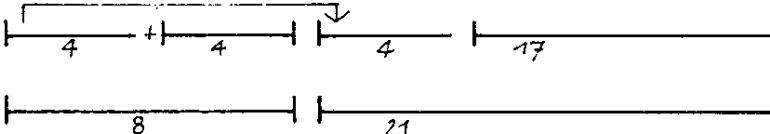
Dieses Moment des Abgerundeten wird nicht zuletzt durch den versmäßigen Rhythmus geschaffen, der, im Gegensatz zum Ritornell, durch sein Spiel mit *sdrucchiolo*-, *piano*- und *tronco*-Endungen eine Strophe zu bilden scheint:



Nun bringen die Streicher noch einmal die ersten vier Takte (T. 172 – T. 175). Erst dann folgt der sich verdichtende Nachsatz des Ritornells, hier auf 17 Takte (T. 176 – T. 192) erweitert. Das Seitenthema wächst zu einem Komplex von 29 Takten an. Die Funktion seiner Bestandteile ist verändert: Durch die erneute Wiederholung des Themenanfangs in den Streichern nehmen die ersten acht Takte (T. 164 – T. 171), die für sich eine geschlossene periodische Einheit bilden, die Stellung eines – schließenden – Vordersatzes einer ‚Doppelperiode‘ ein. Die folgenden 21 Takte, die in sich als Vordersatz (T. 172 – T. 175) und öffnender Nachsatz gliedern (und somit dem Bau des gesamten Seitenthemas im Ritornell entsprechen), übernehmen als Ganzes die Aufgabe eines Nachsatzes:

stellt (Streichbaß, T. 44/45), neue, nicht abzuleitende („ausspinnende“) Wendungen kommen hinzu (die Imitationsformel $\downarrow \uparrow \text{♪♪♪}$ der Violinen). Wilhelm Fischers Kriterien, die sich allein auf den Melodiebau beziehen – Fig. 94, S. 55, gibt ebenfalls nur die Melodie des Seitenthemas an – werden der Partitur Mozarts nicht gerecht.

RIT. T. 38-49 

SOLO T. 164-192 

Mozart weist auf die neue Funktion der Takte 172 bis 175 als Teil des Nachsatzes durch scheinbar geringfügige Änderungen hin. Im 3. Takt (T. 174) fehlt das Setzen des Streichbasses auch auf die 4. Taktzeit, das in T. 40 ein auftaktartiges Hinzielen zum Halbschluß bewirkte



Der Halbschlußtakt selbst ist ebenfalls verwandelt: Im Begleitsatz der Streicher wird die Haltung der ersten drei Takte beibehalten



dagegen in T. 41 eine Trennung von Violine II und Viola, deren durchgezogene Achtelrepetitionen zielstrebig zum Beginn des Nachsatzes ausgerichtet waren. Hier also kein Anzeichen für eine Gegenüberstellung Vordersatz – Nachsatz.

Das entscheidende Moment für eine Verknüpfung beider Abschnitte bietet das Klavier. Es setzt im 3. Takt (T. 174) wieder ein, mit einem auf- und absteigenden Sechzehntellauf, der die Takte 3/4 in einem großen Bogen überspannt. Auch die folgende Wiederholung des zweitaktigen Melodiebeginns in der 1. Violine (T. 176) wird von der rechten Hand mit aufsteigenden Sechzehntelfigurationen umspielt; die wellenartige Bewegung setzt sich hier nahtlos fort. Von Verdichtung des Satzes ist in diesem 5. Takt nichts zu spüren: Die Melodie allein bleibt übrig (1. Violine), vom Klavier gleichzeitig verziert und durch den Halteton *a'* getragen (vgl. den Begleitsatz von Violine II und Viola in T. 42!). Der Klavierpart dringt immer mehr in den Vordergrund, wird zum vollständigen Satz. Als einziges Streichinstrument bleibt die Viola übrig; *unisono* zu der linken Hand, bringt sie den imitatorischen Zweitakter und seinen abgespaltenen zweiten Takt (T. 177–179) – Elemente, die im Ritornell dem Streichbaß zufielen (T. 43–45). Die rechte Hand vermittelt nur noch eine Ahnung von der dichten imitatorischen Verflechtung der Takte 42 bis 45. Von dem eintaktigen Imitationsglied der beiden Geigen



bleibt der Dreiachtel-Auftakt (T. 179), der sich schließlich verselbständigt, zum Ausgang einer neuen Bewegung wird (T. 180–183 abwechselnd in rechter und linker Hand:



Die vier Takte breiten die Subdominante aus, verdoppeln also die Takte 46/47 des Ritornells. Die eigentliche Entsprechung zum Ritornell erfolgt aber erst nach weiteren sechs Takten (T. 190). Hier erscheint noch einmal die Subdominante und führt endgültig zu der auf der Dominante offenbleibenden Kadenz (T. 192).

Zwischen die beiden Subdominantgruppen ist eine ausgedehnte Kadenz im Quartenzirkel gelagert. (T. 184–188: $-H \ E-A \ D-G \ C-F-h-E \ a-D-$). Sie arbeitet weiter mit dem auftaktigen 7/8-Motiv



läßt es jetzt aber in beiden Takthälften einsetzen (T. 184–186). Das zweite Element des Gebildes verfestigt sich als aufsteigende Sext, die die Stufen des Quartenzirkels realisiert und, abwechselnd in rechter und linker Hand, abwärtsgleitet (r. H., T. 184–186: $dis''-/h''/cis''-a''/h'-g''$; l. H., T. 185–187: $gis-e'/fis-d'/e-c'$). Schließlich fällt der Dreiachtel-Auftakt weg (T. 187–188); die Sexten schieben sich jetzt fauxbourdonartig mit jeder Taktzeit abwärts, verschoben in linker und rechter Hand. Die anschließende Kadenz wird noch einmal abgewendet (T. 189); vor den Zielklang schaltet sich die Subdominantgruppe ein, die erneut eine Kadenz nach sich zieht.

Das Seitenthema zeigt sich gegenüber dem Ritornell in vieler Hinsicht verwandelt. Ich möchte zusammenfassen, dadurch wieder auf jene spezifische Beziehung Ritornell-Solo zurückkommen, die aus dem Ritornellprinzip, wie Mozart es herausbildet, sich konsequent ergibt. Auffallendstes äußeres Merkmal ist die größere Ausdehnung des Solo. Zwei Faktoren bedingen sie: einmal die neue Funktion der Teile – aus einem viertaktig öffnenden Vordersatz wird ein achttaktig schließender, der eine Wiederholung erfordert, um den Satz ins Rollen zu bringen¹²⁴ – zum anderen das Vordringen eines spielerischen Moments, das den komprimierten Nachsatz des Ritornells in Sequenzen auffächert.

¹²⁴ In der Reprise (T. 348 – T. 368) ist der Vordersatz wieder viertaktig öffnend (auf die Tilgung von schließenden Gliedern in der Reprise wurde bereits hingewiesen), entsprechend folgt als Nachsatz der imitatorisch verdichtete Teil, aber in der Gestalt des Solo; das Seitenthema zählt dort 21 Takte.

Diese veränderte Haltung des Seitenthemas steht in Wechselwirkung zu dem es umgebenden Rahmen: hier ausgedehnte Figurationen, im Ritornell ein enges rhythmisches Gefüge, das durch die charakteristische Stellung nach Erreichen der Dominante mitbestimmt wird.

Nur der Part der rechten Hand der Solofassung des Seitenthemas ist von Mozart. Ich glaube nicht, daß sie der Bauweise Mozarts entspricht, da zu offensichtlich der Streichersatz im Sinne von Klavierauszug zurechtgelegt wurde. So entsteht im Klaviersatz des Solo-Seitenabschnitts, T. 128 ff., eine merkwürdige Stelle: Zu den in Halbtönen herabrutschenden Achteln der rechten Hand zum 4. und 8. Takt, T. 131/135, beginnt die linke Hand zunächst in Oktaven, fügt dann aber auf ,1' den Streichbaßton hinzu. In dem zweischichtigen Vorgang der beiden Takte hat der Streichbaß die Funktion, zum Beginn des nächsten Viertakters hinzuzielen. Im Klavierpart dagegen versendet die Bewegung mit hohlen Quartern $a-d'$ und $g-cis'$, da die jeweils 4. Taktzeit leer bleibt.

Noch offensichtlicher Klavierauszug ist der dicke Begleitsatz des Larghetto-Themas, der Streicher und Bläser kombinieren will. So erscheint in den Takten 2/3 dreimal hintereinander dieselbe 4/8-Wendung, setzt gar ein viertes Mal an, während sie in den Takten 10/11 als echohaftes Gegenüber zweier Instrumentengruppen (Fl./Vl. I und Ob./Fg./Cor.) nur aus der Partitur zu verstehen ist ¹²⁵.

Daß dieses Larghetto-Thema nicht nach „dem Muster von Mozarts sonstigen Klavierkonzerten“ begleitet wird, zeigt ein Vergleich mit dem sehr ähnlichen Larghetto-Beginn des *B*-dur-Konzerts, KV 595. Auch hier bringt das Klavier eine achttaktige Periode, die vom Orchester wiederholt wird. Das Orchester begleitet ebenfalls, und zwar durchgehend, mit Achtel-Klangbrechungen in den mittleren Streichern und liegenden Bässen – ein gewohntes Partiturbild. Wie grundverschieden zeigt sich der Klaviersatz – bei identischer Melodie (allein im Halbschlußtakt chromatischer statt diatonischer Aufstieg zum Nachsatz)! Die Ebene der Klangbrechungen fehlt ganz; die linke Hand gliedert ihren Begleitsatz in durch Pausen getrennten Zweitaktgruppen mit unterschiedlichem Duktus. Sie beginnt mit dem Setzen eines Terzklangs, als Halbe wie die Melodie. Während also im Orchester von vornherein Melodie und Begleitung als eigene Schichten wirken, steht im Klaviersatz dieser ausgehaltene Terz-Oktavklang. Mit gleicher Ruhe, ebenfalls als Halbe, wird die wellenartig f'' umspielende zweite Takthälfte von der unteren Sext as' gestützt; dann aber, mit der 1. Taktzeit des 2. Takts, bricht die Bewegung plötzlich mit einem Viertel ab; die Melodie bleibt in der 2. Taktzeit ohne Basis. Fünf Viertel (T. 1 f.) sind so in der linken Hand als selbstän-

¹²⁵ Fr. Blume (Zum Autograph von Mozarts Krönungskonzert, Acta mus. IX, 1936) ist allerdings der Überzeugung, daß André „die fehlenden Begleitfiguren der linken Hand nach dem Muster von Mozarts sonstigen Klavierkonzerten hinzugefügt“ habe.

diger Bewegungsimpuls zusammengefaßt. Darauf nun eine gänzlich andere Haltung. Beide Hände führen gemeinsam einen fauxbourdonartigen Terz-Sext-Abstieg durch, und zwar in gleichmäßigen Vierteln, bis sie im Halbschlußtakt zur Dominante ausgreifen, die linke Hand wieder abbrechend, jetzt mit einer Halben. Es fehlt die durchgehende *Es*-Achse, die im Orchestersatz die ersten drei Takte zusammenhält. Ein Klavierauszug hätte sie ohne Schwierigkeit mit den Achtelbrechungen zu einem kompakten Begleitsatz verbinden können – analog der Praxis von KV 537. Hier jedoch entsteht ein völlig neuer Satz, ohne die Geschmeidigkeit von Melodie und Begleitung, durch eine sich als eigene Schicht der Melodie zuordnende Gestaltung der linken Hand. Bemerkenswert ist noch die Abweichung im 7. Takt: nach der Fauxbourdon-Wendung setzen plötzlich beide Hände gemeinsam ab, jetzt mit einem Achtel; nach der Achtelpause fallen sie geradezu in den zum Schlußklang hinzielenden Dominantseptklang.

Diese Beobachtungen sollen nicht eine neue Bearbeitung des Krönungskonzerts nahelegen; vielmehr offenbaren sie die Hilflosigkeit jeder Bearbeitung gegenüber dem Wiener klassischen Satz und stellen Äußerungen wie „nach dem Muster Mozarts“ in Frage.

Das *D*-dur-Konzert, KV 537, gilt, wie Friedrich Blume 1935 konstatiert (Vorwort zur Eulenburg-Partitur), als das „bekannteste und meistgespielte“ der Mozartschen Konzerte, wohl nicht zuletzt um des unsicheren Attributs ‚Krönungskonzert‘ willen (Mozart soll es, laut Titelblatt der Erstausgabe von André, im Zusammenhang mit der Wahl und Krönung Kaiser Leopolds II in einer eigenen Akademie im Großen Stadt-Schauspielhaus von Frankfurt am 15. Oktober 1790 gespielt haben). Erstaunliches Merkmal dieses Konzerts ist es doch, daß es sich, trotz seiner Tonart, so wenig strahlend, festlich äußert. Mozart wählt jenen eher kammermusikalischen Ritornell-Typus – bei unverhältnismäßig langen, virtuosen Soli – statt symphonischer Orchesterentfaltung, wie etwa in dem zeitlich benachbarten *C*-dur-Konzert, KV 503. Der Grund liegt wohl in der Bestimmung dieses Konzerts: Mozart komponierte es für einen kleinen Kreis von Zuhörern. Er spielte es erstmals am 14. April 1789 in Dresden, anlässlich eines „Zimmer-Concerts“ der Churfürstin Amalie von Sachsen (Dokumente, S. 297); das *C*-dur-Konzert, KV 503, wurde dagegen von ihm nachweislich erstmals im „großen Concertsaale zu Leipzig“ am 12. Mai 1789 (also später als KV 537) in einer eigenen musikalischen Akademie aufgeführt.

Blume sieht in den drei letzten Konzerten Typen eines „neuartigen ‚Gesellschaftskonzerts‘, das sich nicht mehr an eine Klasse, sondern an die wenigen erlesenen Geister wendet.“ Seine Folgerung: das Nachlassen der Klavierkonzert-Produktion nach 1786 sei Konsequenz der „inneren Entwicklung der Gattung. Ihre Probleme sind schon vor dem ‚Figaro‘ ausgereift. Die drei letzten Konzerte erfüllen und verfeinern nur noch die Ergebnisse, die damals schon gewonnen waren.“ Ich glaube nicht, daß innere Gründe für das

„quantitative Nachlassen“ bemüht werden müssen. Mozart zeigt bereits mit den Konzerten von 1782/83 seine Vorstellung von der Gattung ‚Klavierkonzert‘: zwei prinzipiell verschiedene Typen, die sich, dem jeweiligen Werk gemäß, stets neu offenbaren. Die „Probleme“ sind also bereits hier ausgereift – dennoch hält er an dieser Vorstellung bis zum letzten Konzert, KV 595, fest, ohne nach 1786 eine neue Gesellschaftskunst „im Sinne des feinen, geist- und empfindungsvollen Gespräches“ schaffen zu wollen (Blume im Vorwort zur Eulenburg-Ausgabe, S. VII). Sein Aufgabenbereich ist vielmehr ein anderer geworden. Am 7. April 1786 gibt Mozart seine letzte eigene Akademie in Wien (u. a. mit dem *c*-moll-Konzert, KV 491) – ehemals der Hauptanlaß zur Komposition neuer Konzerte. Der Erfolg des *Figaro* und des *Don Giovanni* führt ihn nun mehrmals nach Prag. Überhaupt versucht Mozart jetzt auf mehreren Reisen außerhalb Wiens Fuß zu fassen; die nahezu beleidigende Anstellung als k. k. Kammer-Kompositeur Ende 1787 mag hierfür auch ein Grund gewesen sein. Auf diesen Reisen zeigt er sich natürlich als Komponist und Pianist verschiedenster Gattungen, in seiner ganzen Komplexität, wie die Programme seiner Aufführungen und auch die Vielfalt der Kompositionen ab Mitte 1786 (also nach dem *Figaro*) bezeugen, die häufig den Wünschen der potentiellen Brotgeber entgegenkommen sollen (so die Sonaten und Quartette für den Preußischen König); daneben überwiegt natürlich die pflichtgemäße Produktion neuer Tänze für die kaiserlichen Redouten in Wien.

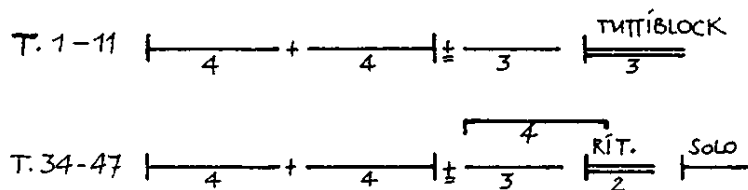
Es scheint mir überinterpretiert, aus äußeren Anlässen auf Probleme schließen zu wollen, die aus einer selbst entwickelten Entwicklungsgeschichte, nicht aber aus dem spezifischen Werk heraus, quasi-soziologische Deutungen erfahren.

*e) Übersicht über weitere schließende Melodiebildungen der Soli.
Konzert B-dur, KV 238*

Nur scheinbar wird der Hauptabschnitt im ersten Solo schließend ausgeführt. Eine Änderung gegenüber dem Eröffnungsritornell veranlaßt mich, ihn dennoch hier einzubeziehen.

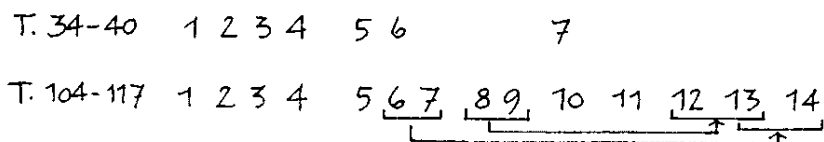
Mit dem 12. Takt setzt im Ritornell ein Tuttiblock ein, dessen *forte* sich gegen den offenen Kadenztakt (*piano*) der Streicher stellt. Der Melodie-

schluß der 1. Violine geht unter in dem vollen Orchesterklang, der primär Neubeginn bedeutet. Die entsprechende Stelle des Solo ist schillernder (T. 34–45). Mozart wählt als ‚Devisen‘-Ritornell¹²⁶ einen zweitaktigen Block, den *fp*-Schläge auf 2. und 3. Taktzeit charakterisieren. Der schließende *B*-Klang des Klaviers (T. 45) überlagert als eigene Schicht den Beginn des Zweitakters:

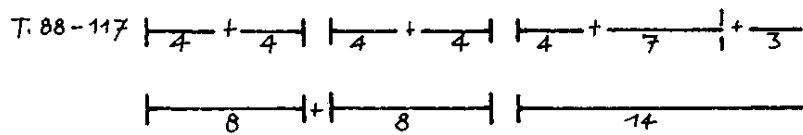
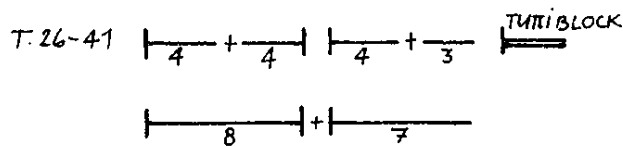


Konzert *Es-dur*, KV 271

Der Seitenabschnitt des Ritornells bildet einen großen periodischen Zusammenhang von 15 Takten, dessen achttaktig schließender Vordersatz in sich als Vorder- und Nachsatz gegliedert ist (T. 26–40). Der Melodieschluß im 16. Takt (T. 41) wird durch den *forte*-Einsatz eines Tutti-blocks abgeschnitten. Der entsprechende Takt des Solo (T. 103) wird als Melodieschluß dem 8. Takt des Vordersatzes parallel gestellt; dieselbe Dreiklangsbewegung der linken Hand (im Ritornell, T. 33: Horn) leitet die erneute Aufnahme des Nachsatzes im Orchester ein, umspielt von Figurationen des Klaviers. Seine zweite Hälfte ist wieder dem Klavier zugeteilt; es schaltet willkürlich mit seinen Elementen, wiederholt einzelne Takte, dehnt die Kadenz aus durch melodische Einschübe (T. 111–112), mündet in einen Trugschluß (T. 114), muß noch einmal ansetzen, so daß erst nach zehn Takten (statt drei) die Tonika als fester Boden erreicht wird. Mit ihr beginnt ein neuer Bewegungsimpuls; der Nachsatz ist also bei seiner Wiederholung zu öffnender Struktur zurückgekehrt. Seine kunstvoll auseinandergelegten Elemente lassen sich deutlich auf den ursprünglichen Siebentakter zurückführen:

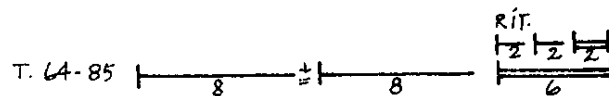
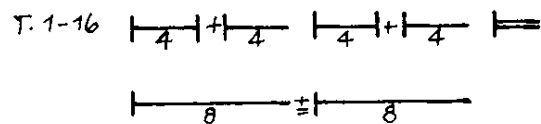


¹²⁶ Vgl. Kap. ‚Das Devisenritornell‘, S. 150 ff.



Konzert A-dur, KV 414

Der Hauptabschnitt des A-dur-Konzerts, KV 414, wird im ersten Solo von einem Tutti abgefangen (T. 82–85). Obwohl es als eigenständiges Ritornell gelten kann¹²⁷, kommt ihm zudem die Aufgabe zu, das Thema zu einem abgerundeten Komplex zusammenzufassen:



Konzert F-dur, KV 459

Das 1. Ritornell des F-dur-Konzerts, KV 459, hat einen 7-taktigen Seitenabschnitt (T. 17–23), der sich als periodisches Gebilde mit öffnendem Nachsatz zeigt (der melodische Vordergrund, dargestellt von den Bläsern, greift schließend in den 8. Takt, T. 24, über). Im ersten Solo wächst er zu einem 19-taktigen Komplex an (T. 88–106). Das Klavier führt die kurzen melodischen Wendungen des Orchesters in weitgespannten Dreiklangsgesten aus. Es kehrt im 8. Takt schließend zur neuen I. Stufe C zurück (T. 95). Durch die Wiederaufnahme des 3/8-Auftakts erhält das nächste Melodieglied das Aussehen eines Nachsatzes. In vier Takten umschreibt es eine Ka-

¹²⁷ Vgl. die Ausführungen über das ‚Devisenritornell‘, ebd.

denz, mündet wieder in die I. Stufe, hebt noch einmal an mit demselben Auftakt, um nach drei Takten mit der Umspielung der V. Stufe *G* stehen zu bleiben (4 Takte). Im 4. Takt beginnen zwar die Flöten mit dem punktierten ‚Hauptthema‘; ihr Einsatz in einem ‚leichten‘, dominantischen Takt (statt Quintsprung vom 1. zum 2. Takt hier V-I-Quartsprung) läßt den gesamten Takt als Auftakt erscheinen, oder, vom vorausgehenden Seitenabschnitt ausgehend, als überspielten Zäsurtakt auf der V. Stufe.

In der Reprise ist der schließende Vordersatz (T. 95 – 103) getilgt (T. 263 – 273). Der Satz geht nach sieben Takten direkt in die Dominantfläche über.

$$T. 17-23 \quad | \frac{4}{4} + | \frac{3}{4}$$

$$T. 88-106 \quad | \frac{4}{4} + | \overset{C}{\frac{4}{4}} | | \frac{4}{4} + | \frac{3}{4} + \overset{G}{\frac{4}{4}}$$

$$\quad \quad \quad | \frac{8}{4} \quad | \quad | \frac{11}{4}$$

$$T. 263-273 \quad | \frac{4}{4} + | \frac{3}{4} \quad \quad \quad + \overset{C}{\frac{4}{4}}$$

2. Dreitaktig öffnende Nachsatzglieder, die innerhalb des Solo zu sieben Takten erweitert werden

a) Konzert G-dur, KV 453

Das G-dur-Konzert, KV 453, differenziert durch die Stellung eines Dreitaktglieds zwischen Ritornell und Solo. Ein komprimierter Dreitakter des Ritornells wird im Solo zunächst symmetrisch zu vier schließenden Takten erweitert; erst die Wiederholung bringt das öffnende Dreitaktglied.

Das Konzert beginnt mit der gleichen rhythmischen Wendung wie das B-dur-Konzert, KV 456, aber wie anders ist diese Geste als der eigenständig bläserartige Zweitaktkörper des B-dur-Konzerts!

Es ist sicher angebracht, auf die zahlreichen punktierten Rhythmen der Konzertanfänge hinzuweisen, wie es in der Literatur geschieht. Allerdings sagt diese Feststellung noch nichts über das Spezifische jeder dieser Verwirklichungen eines rhythmischen Modells, d. h. wie es innerhalb der Partitur eingesetzt ist. Vollständig verbaut wird der Blick auf die Differenziertheit der Themen durch die verallgemeinernde Äußerung von Hans Engel: „Die ersten Themen haben häufig, der Anregung des französischen Geigenkonzerts folgend, Marschcharakter, so 415, 453, 459, aber auch 451, 456“¹²⁸.

Engel bezieht sich auf Schering¹²⁹, der als erster auf diesen inzwischen viel zitierten Zusammenhang hinwies, und zwar in einer Fußnote: „Im G-dur-Konzert Nr. 17 [KV 453] wird sogar auf das im französischen Konzert beliebte Marschtutti angespielt.“ Nun ist das G-dur-Konzert, KV 453, nicht das erste mit einem „Marschtutti“, und Schering bemühte sich auch nicht um Vollständigkeit. Zudem ist für ihn das französische Violinkonzert erst durch Viotti, Kreutzer und Rode zur Blüte gelangt, als Produkt der „Revolutionsstimmung“¹³⁰ – recht spät also, um auf Mozart Einfluß zu nehmen: Viotti tritt erst 1781 in Paris auf¹³¹, Kreutzer 1784¹³² und Rode 1790. Mozart war 1778 das letzte Mal in Paris. Während bei Schering diese Bezüge nur am Rande zur Sprache kommen, werden sie bei Engel zum Dogma. Allerdings scheint ihm die zeitliche Divergenz aufzugehen, so daß er plötzlich auf die „früheren französischen Violinkonzerte“¹³³ eines Gaviniés, Boccherini, Guénin, Paisible, Saint-Georges zurückgreift, deren Marschcharakter er herausstellt¹³⁴: „Das einleitende Tutti hat prächtigen marschartigen

¹²⁸ Engel, Klavierkonzert, S. 62.

¹²⁹ Instrumentalkonzert, S. 163.

¹³⁰ Ebd., S. 169.

¹³¹ M. Brenet, Les Concerts en France sous l'ancien régime, Paris 1900, S. 333.

¹³² Ebd., S. 346.

¹³³ Das Instrumentalkonzert, Leipzig 1932, S. 186.

¹³⁴ Ebd., S. 197.

Charakter, wie er nun im J a h r h u n d e r t d e r K r i e g e immer mehr vorherrscht.“

Jedoch ist in der Forschung auch der Einfluß Viottis häufig erwähnt worden, der sich allerdings erst in späteren Jahren eingestellt haben muß¹³⁵. Viotti war übrigens nie in Wien¹³⁶. Auf welchem unsicheren Boden diese These steht, möchte ich kurz beleuchten. Saint-Foix und Einstein gehen davon aus, daß eine von Mozart überlieferte und von A. André aufgefundene Pk./Trp.-Stimme das Violinkonzert Nr. 16, *e*-moll, habe „glänzender gestalten“ sollen¹³⁷. Einstein folgert: „Wie sehr Mozart Viotti geschätzt hat, geht daraus hervor, daß er eines seiner Vl.-Konzerte reicher instrumentierte.“ Was hat es mit dieser Pk./Trp.-Stimme für eine Bewandnis? Mozart hat sie beschriftet: „2 Clarini in E/ Timpanij in E“ (kein Hinweis auf ein Violinkonzert). André stellt das Manuskript vor¹³⁸: „So findet sich unter seinen Manuscripten auch eine solche von 2 Trompeten und Pauken zu einem Concerte aus E-dur, welches mit einem Adagio non troppo anfängt.“ Einstein und Saint-Foix haben sie dem Konzert *e*-moll zugeordnet, Saint-Foix mit den Worten (IV, S. 129): „Ce même Concerto de Viotti est d'ailleurs signalé par Leop. Mozart (lettre du 31 mars 1786), son élève, Henri Marchand, l'a exécuté au casino de Salzbourg, après deux jours d'un travail forcené.“ Dieser Hinweis genügt, daß in Köchel, 6. Aufl., zu 470 a die Anmerkung erscheint: „Einsteins Vermutung, Mozart habe die Ecksätze des *e*-moll-Violinkonzerts von Viotti reicher instrumentiert, ist durch M. de Saint-Foix bestätigt.“ Der besagte Brief Leopolds an Nannerl: „Es war ein neues schweres Concert ex E ♯ vom Viotti.“¹³⁹ Einstein und Saint-Foix nehmen außerdem als selbstverständlich an, daß Mozart *E*-Trompeten für Ecksätze in *e*-moll verwendet. Zudem wäre dies das einzige Mal, daß Mozart sie überhaupt verwendet. *E* (sowohl Dur als Moll) ist für ihn keine Pk./Trp.-Tonart, dagegen aber *Es*-dur; wenn Mozart ohne Zusatz „Clarini in E“ schreibt, so kann dieses *E* sowohl durch ♯ als auch durch ♮ ergänzt werden. Es wäre also angebrachter, nach einer *Es*-dur-Komposition zu suchen.

Die Entstehungszeit der Pk./Trp.-Stimme wird für Anfang 1785 angesetzt. Der entscheidende Einfluß Viottis muß sich also in diesem Zeitraum abgespielt haben. Zwei Dinge sprechen dagegen: 1.) Klavierkonzerte mit

¹³⁵ Saint-Foix, Mozart IV, Paris 1939, S. 129; Einstein, Mozart, Stockholm 1947, S. 377, S. 405 ff.

¹³⁶ Hanslick, Geschichte des Konzertwesens in Wien, I, Wien 1869, S. 106.

¹³⁷ Einstein im Vorwort zu Köchel, 3. Aufl., S. XXXVI. Eine andere Behauptung Einsteins, das verschollene *A*-dur-Andante, KV 470, sei zu diesem Konzert geschrieben (Mozart, S. 377), ist aus tonartlichen Gründen nicht stichhaltig.

¹³⁸ Vorwort zu Köchel, 3. Aufl., S. XXXVI.

¹³⁹ Lt. Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, Bd. VI: Kommentar III/IV, Kassel 1971, S. 284, handelt es sich um das 2. oder 6. Konzert.

punktiertem Marschrhythmus schrieb Mozart vor 1785 (vgl. das C-dur-Konzert, KV 415); 2.) die Viotti-Forschung stellt heraus, daß gerade jenes e-moll-Konzert, Nr. 16, erst Ende der 80er Jahre veröffentlicht wurde¹⁴⁰. Auf der Suche danach, wer Viottis großen symphonischen Stil beeinflußt haben mag (nicht sein Lehrer Pugnani), kommt Boris Schwarz zu dem Schluß¹⁴¹, es müsse *Haydn* sein, dessen Symphonien Viotti kannte und schätzte. Mozart empfängt Haydn aus Viottis Händen!¹⁴²

Ich halte eine andere Herkunft der „Marschtutti“ für wahrscheinlicher, die nicht als ‚Einfluß‘ verstanden sein will. Bei der Beschreibung des B-dur-Konzerts, KV 456, habe ich zu zeigen versucht, daß der Hauptgedanke im Hinblick auf das Tasteninstrument konzipiert ist, was auch der Funktion des Anfangstutti als Ritornell, nicht als eigenständige Orchesterkomposition entspricht. Mozart folgt hier der Tradition von Gattungen für das Tasteninstrument eher als für Orchester. Der präzise zu setzende, scharf umgrenzte Ton des Tasteninstruments impliziert geradezu ein Hervortreten des rhythmischen Moments und läßt besonders punktierte Wendungen ihm adäquat erscheinen.

Den ersten fünfzehn Takten des G-dur-Konzerts in ihrer Vielschichtigkeit durch eine Beschreibung gerecht zu werden, ist geboten, um die in unserem Zusammenhang wichtigen Takte 13 – 15 in ihrer Beziehung zum Solo zu beleuchten.

Ungewöhnlich – und undenkbar für einen Mozartschen Marsch – ist der Beginn des Konzerts. Die Violine I setzt frei ein; ohne Begleitung steht ein Takt für sich. Die Quint *d''* des G-Dreiklangs scheint zu schweben; nur in der 2. Taktzeit wird sie verlassen und von der Terz *h'* aus durch ein punktiertes Achtel begrenzt; ein Triller auf *h'* mildert die Punktierung; sie entsteht wie zufällig aus der Umspielung des *d''* – nicht zu vergleichen mit der beharrlichen Akkordrepetition des B-dur-Konzerts, KV 456 (vgl. S. 13 ff.). Der ganze Takt wirkt wie ein gedehnter Auftakt,¹⁴³. Durch den Einsatz der Streicherbegleitung im 2. Takt kommt der Satz in Bewegung. Die simplen

¹⁴⁰ Boris Schwarz, MGG, Art. Viotti.

¹⁴¹ Ebd., Sp. 1796.

¹⁴² Über den Komplex Mozart-Viotti ist eine eigene Studie notwendig.

¹⁴³ Ein derartig „gedehnter“ Auftakt steht auch zu Beginn der Haydn-Sinfonie D-dur, Nr. 101; der eigentliche harmonische Plan beginnt erst mit dem Hinzutreten der Begleitung im 2. Takt. Die begleiteten Takte für sich bilden hier eine vollständige achttaktige Periode, so daß der „gedehnte“ Auftakt von Vorder- und Nachsatz ein zehntaktiges Gebilde entstehen läßt: 5 (1+4) + 5 (1+4) Takte.

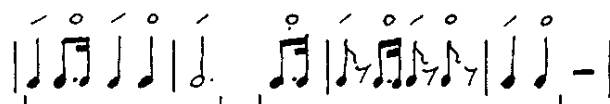
Für Mozart ist die Isoliertheit der ersten Takte gewissermaßen „ars inveniendi“ für eine Solokadenz (KV 624): ein symmetrischer zweiter Takt gesellt sich hier zum ersten; nach fünf Takten gar erscheint die punktierte Wendung gleich dreimal (T. 9 – 11), nun dominantisch schwebend im Septklang, wie eine Frage, die erst in der echohaften Dreitaktigkeit des Seitenthemas (T. 19 – 21) ihr Pendant findet.

Dreiklangsbrechungen von 1. Violine und Viola mit einem jeweils auf ,1' gesetzten Grundton *G* des Streichbasses werden gleichsam angestrahlt durch den wie aus einer anderen Sphäre hereinragenden liegenden Ton (*g'–g*) der Hörner. Wiederum eine andere Schicht der Partitur repräsentieren die übrigen Bläser (Fl., Ob., Fg.). Sie setzen im 4. und 8. Takt zur *piano*-Endung der Melodie im 2. Viertel ein, nicht als Fortsetzung der melodischen Linie im Sinne einer ,durchbrochenen Arbeit', sondern als eigenständiger Faktor der Partitur. Flöte und Oboen führen eine Sechzehntel-Wendung aufwärts über den Taktstrich, geben mit dem ersten Viertel des neuen Takts (T. 5/8) der Melodie den Impuls zum Weitergehen. Die Fagotti bewegen sich in entgegengesetzter Richtung abwärts in Dreiklangssprüngen. Diese gliedernden Einwürfe der Bläser beleuchten den Bau der Melodie und deuten auf seine verschafte Gestaltung hin. Sie haben die gleiche Wurzel wie die Wendung



des *B*-dur-Konzerts, KV 456: durch ihr Hinzielen auf die schwere Taktzeit des folgenden Takts sind sie darauf angelegt, als Versüberbrückung zu dienen. Sie bilden als ,stehende Wendung' ein echtes Bauelement der Mozartschen Partitur¹⁴⁴.

Die Einwürfe teilen die Melodie in zwei symmetrische Viertakter; der erste umschreibt den *G*-Dreiklang (*d''–g''–h''*), der zweite den *C*-Dreiklang (*e''–g''–c'''*). Beide Melodiehälften gliedern sich wiederum in zwei Abschnitte, deren rhythmische Gestaltung an Versdeklamation denken läßt, an eine Folge von dreihebigen Versen mit abwechselnd ab- und auftaktigem Beginn:

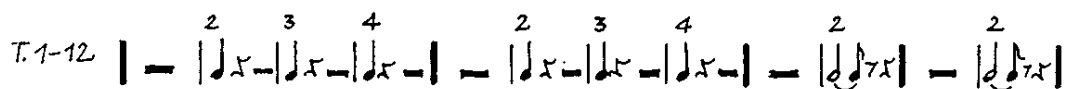


Die acht Takte sind zwar periodisch abgerundet, doch ihre Beschränkung auf Tonika und Subdominante, die zudem an das liegende *g* der Hörner gebunden ist, läßt sie nicht sich selbst genügen. Streicherbegleitung und Horn-Achse weisen auf ihre Unselbständigkeit hin, ziehen sich bis in den 9. Takt hinein. Mit der 1. Taktzeit des 9. Takts brechen sie ab; der letzte Ton der Begleitung (*h–d'* in Viola und Violine I) ist zugleich Ausgang einer neuen Bewegung, die nicht in Melodie und Begleitung geschieden ist. In zweimal zwei Takten öffnet sich der Satz jetzt zu der bis dahin ausgesparten Dominante, die als Septklang mit einem *fp* herausgestellt wird, die weibliche En-

¹⁴⁴ Auf die Bedeutung des Bläsereinwurfs habe ich bereits hingewiesen, s. S. 20, Anm. 25.

dung des 4. und 8. Takts jetzt bis in die 3. Taktzeit durchziehend (T. 10/12). Anstelle von Melodie plus Begleitung nehmen beide Takte die Haltung des Bläserwürfs der Takte 4 und 8 auf: der auseinanderstrebenden Bewegung des 8. Takts stellen sie zweimal eine zusammenziehende Wendung entgegen (T. 9: Violine I und Viola verengen sich von der Dezim $g'-h''$ zur Sext $H'-g''$, in T. 10 von der Quattuordezim $d'-c'''$ zur Sext $a'-fis''$). In der Wiederholung wird der 9. Takt (Streicher) von Flöte und Oboen übernommen. Bemerkenswert ist das für sich stehende Achtel mit Pause in der 1. Taktzeit (T. 11); was im 9. Takt aus einer Begleitfigur heraus erreicht wurde, ist hier isoliert in die Partitur gesetzt.

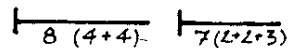
Die beiden Taktgruppen haben die Aufgabe, die Dominante einzuführen; sie steht als Tutti-Block jeweils neben einem durchsichtigen Tonika-Takt; dabei stellt der Bläserchor den Grundton d frei der vorausgegangenen g -Achse der Hörner gegenüber, während die Streicher die Klangausführung besorgen. Auffallend ist das Fehlen des Streichbasses im jeweils ersten Takt (T. 9/11). Im Zusammenhang mit den vorausgehenden acht Takten ergibt sich durch diese Aussparung eine eigenständige metrische Gestalt, die – mit Einführung der Dominante – eine Beschleunigung und Intensivierung bewirkt:



In den nächsten drei Takten wieder ein ganz neues Bild; der Satz ist auf einen Kadenzablauf der Streicher reduziert. Nach der getrennten Gegenüberstellung von Tonika-Subdominante und Tonika-Dominante sind jetzt die die Tonart bestimmenden Dreiklänge zusammengezogen. In spezifisch Wiener klassischer Struktur faßt dieser Dreitakter die Bewegung zusammen, das Vorausgehende aufnehmend und umdeutend. Zwei Zweitakter waren vorher in sich selbst verankert; durch weibliche Endung mit anschließender Pause hakten sie in der 1. Taktzeit des jeweils zweiten Takts ein (T. 10/12). Dieser zurückgreifende Zweitaktimpuls wird plötzlich aufgebrochen: zwei Takte (T. 13 f.) verfolgen den Duktus des jeweils ersten Takts (T. 9/11), der aufsteigenden Terzführung eine gedehnte, absteigende entgegensetzend – ein durchgehender Bewegungszug, der nicht mehr aufgehalten werden kann: der 3. Takt biegt die in der ersten Taktzeit einrastende weibliche Endung um zu einem vorwärtstreibenden, die zweite Taktzeit längenden Abstieg, der als Ziel den *forte*-Einsatz des Tutti-Blocks hat:



Erst jetzt, nach 15 Takten (T. 1–15), kommt der Satz wirklich in Gang; durch den raffenden Dreitakter wird das pulsierende Tutti geradezu erzwungen:



Den Beginn des Solo möchte ich in seinen Abweichungen betrachten. Hier im Innern ist der vorweggenommene Melodietakt nichts Außergewöhnliches, zumal das Klavier allein, ohne Begleitung einsetzt. Daß einfache Begleitwendungen der linken Hand erst im 2. Takt dazukommen, ist in Klaversonaten Mozarts keine Seltenheit¹⁴⁵. Wie im *B*-dur-Konzert, KV 456, hat auch hier bei der Themengestaltung die Vorstellung des Klaviers mitgewirkt. Sie manifestiert sich gleichzeitig als Partitur (*g*-Achse der Hörner, beginnend mit dem 2. Takt; Metrum des Streichbasses) und als Klaviersatz. Wie untrennbar im Konzert Mozarts beide Satzarten sind, zeigt sich in den ersten acht Takten des Solo: Sie erscheinen als genuiner Klaviersatz mit ihrer gebrochenen Achtelbegleitung; die unveränderten Bläserwürfe im 4. und 8. Takt lassen jedoch auch hier Partitur entstehen. An den beiden anschließenden Zweitaktern (T. 83–86) sind ebenfalls die Bläser beteiligt. Ihr Dominantpfeiler im jeweils zweiten Takt steht hier nicht in Beziehung zu einer vorausgehenden Tonika-Achse; er ist zum vollen Septklang erweitert.

Das Fehlen der Streicher in diesen zwölf Takten ist aufschlußreich, wenn man sich zum Vergleich den Solo-Beginn des Konzerts KV 175 mit seiner Streicherbegleitung vergegenwärtigt (vgl. S. 89 f.). In KV 453 sind es im Ritornell gerade die Streicher, die auf den Klavierpart hinweisen und mit seinem Erscheinen ihre Aufgabe erfüllt haben und überflüssig werden. Die Bläser hingegen sind von vornherein angelegt, mit dem Klavier zu konzertieren, d. h. mit ihm zusammen Partiturgefüge herzustellen.

Schon im 11. Takt (T. 85) dient der Terzgang von Flöte und Oboen dem Klavier für Umspielungen. Die starre Gegenüberstellung von I. und V. Stufe wird durch dieses Moment aufgelockert, in ihrem Akzent verlagert.

¹⁴⁵ Vgl. Sonaten *F*-dur, KV 280 (jeweils 4 Takte, 3. Satz, T. 38–41/78–81/149–152), *D*-dur, KV 284 (1. Satz, Seitenthema, T. 22), *F*-dur-Allegro, KV 533 (T. 1–3).

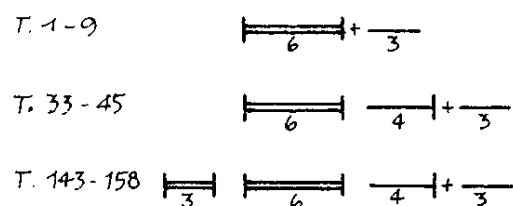
Im Kadenz-Dreitakter (T. 87–89) setzt sich das Bestreben, einen eher klanglich relevanten Ritornell-Abschnitt melodisch auszuwerten, fort: Über der Begleitung von Streichern und linker Hand erhebt sich eine blühende Dreiklangsmelodie der rechten. Die Akzentverlagerung zugunsten der Melodie äußert sich auch als Struktur: die Kadenz schließt im 4. Takt mit der Tonika ab. Erst die Wiederholung in den Bläsern, von Figurationen der rechten Hand durchzogen, bricht mit der Dominante ab und macht dem Tutti-Block Platz (T. 94).

Es liegt hier dasselbe Verhältnis Tutti-Solo vor wie in der Belmonte-Arie (T. 9–11, s. S. 71 ff.): eine Dreitaktgruppe, die im Ritornell nachsatzartig an eine vorausgehende Taktgruppe gebunden ist, erhält selbst den Charakter eines – allerdings schließenden – Vordersatzes, der zu einem siebentaktigen sich öffnenden Gebilde erweitert wird.

b) Konzert D-dur, KV 175

Die ersten sechs Takte des D-dur-Konzerts, KV 175, könnten ebenfalls eine Symphonie eröffnen: großes Orchester, das sich über einer Tonika-Achse von Pauken, Trompeten und Hörnern entfaltet (vgl. a. S. 89). Allerdings haben die anschließenden drei *piano*-Takte nachsatzartigen Charakter, besitzen aber nicht die Kraft eines für die Wiener Klassik typischen, die Periode aufbrechenden Dreitakters (vgl. S. 16, 117, 136), einmal aufgrund des allgemeinen Schillerns zwischen Gerüstsatz und periodenähnlichen Gebilden, zum anderen, da die Dreitaktigkeit schlechthin für den gesamten Satz maßgeblich ist. Die drei Takte umschreiben eine Kadenz, die mit Erreichen der Dominante im 3. Takt (T. 9) von einem Tutti-Block unterbrochen wird.

Dieser im Verhältnis zu den sechs Eröffnungstakten zu kurze ‚Nachsatz‘ wird im ersten Solo erweitert. Er schließt im 10. Takt (T. 42) mit der Tonika ab. Hier ebenfalls setzt das Orchester als Tutti und *forte* ein, bringt aber keinen Neubeginn, sondern bekräftigt den Tonika-Schluß. Das Klavier wiederholt die drei Kadenzakte (T. 39–41 = T. 43–45) und schafft jetzt die Situation des Ritornells, nämlich das Offenbleiben auf der V. Stufe, der sich das Tutti entgegenstellt (T. 46). Der Komplex des Hauptgedankens umfaßt so dreizehn Takte. Diese ‚unmusikalische‘ Taktzahl wird in der Reprise auf sechzehn erweitert: Orchester und Klavier bringen nacheinander die ersten drei Takte, bis das Klavier entsprechend dem Solo fortfährt:



3. Isoliertes Aufstellen eines Vordersatzes im Ritornell, Konzert C-dur, KV 246

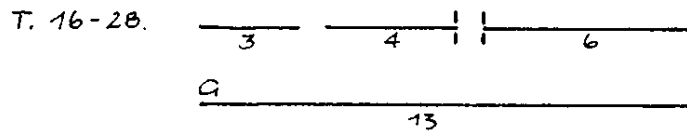
In der Belmonte-Arie wurde die Vertonung des ersten Verses an den Anfang gestellt. Es handelte sich um einen abgerundeten Viertakter, der sich in der Gesangsstrophe als Vordersatz einer 12-taktigen periodischen Einheit zu erkennen gab (vgl. S. 69 ff.).

Dieses Abspalten eines Vordersatzes zeigt beispielhaft das Eröffnungsritornell des frühen C-dur-(Lützow-)Konzerts, KV 246. Es zählt nur 36 Takte; auffallend ist der Wechsel von kleinen *piano*- und *forte*-Gruppen: Streicher als Concertino gegenüber kompaktem Tutti mit Oboen und Hörnern.

Eine dieser *piano*-Gruppen folgt auf die Dominant-Zäsur, die hier durch ein dreitaktiges, auf der Dominante *G* stehendes Tutti herausgestellt wird (T. 16–18). Die 1. Violine beginnt allein mit einer weichen Umspielung des *g'* (*g'–fis'*). Der ganze Takt bleibt ohne Baß. In der 3. Taktzeit, mit der die 1. Violine auf *g'* stehenbleibt, nimmt die Viola die umspielende Geste auf. Die 1. Violine zielt mit einem Dreiklangsabstieg im letzten Achtel (*g'–e'*) zum *c'* des neuen Takts hin. Auch hier wird der Satz noch nicht durch einen Grundklang gefestigt; das *e* im Baß läßt die schwebende, durchsichtige Haltung fort dauern. *C*- und *G*-Klang wechseln im Viertel-Abstand ab, mit gleichsam getupften Achteln in Violinen und Streichbaß. Die 1. Violine umkreist dabei die Quint *d'* des *G*-Klangs. Beide Takte werden wiederholt, mit einem verwandelten 2. Takt (T. 22). Die 1. Violine setzt ihre Wendung einen Ton höher an mit *d'*, umspielt die Terz *e'* des *C*-Klangs. Damit vertauschen sich die klanglichen Verhältnisse; der Dominantklang erfolgt auf 1. und 3. Taktzeit, die Tonika auf 2. und 4. Dieses Schließen auf schwachem Taktteil läßt die vier Takte als Ganzes in einem schwebenden Zustand. Sie lehnen sich an die Dominantebene der vorausgehenden drei Takte an; dies macht zudem die Viola deutlich mit ihrem liegenden *g* im 2. und 4. Takt.

Es schließt sich ein Tutti-Block an von zweimal drei Takten. Der Klangwechsel ist wieder verlangsam. Großflächig werden I., IV. und V. Stufe über einem Trommelbaß taktweise nebeneinandergestellt. Aber auch hier geht der Streichbaß nicht vom Tonika-Fundament *C* aus, sondern von dessen Terz *e*. – Man könnte schwanken, ob die *c'–c''*-Oktave der Hörner hier als dominierend anzusehen sei. Angemessener ist wohl die Feststellung, daß Streicher mit Oboen und Hörner als zwei Satzschichten wirken: die Hörner repräsentieren mit ihrer *c*-Achse die Tonart C-dur ungetrübt, ungedeutet, während der Streichbaß die funktional-harmonische Seite einbezieht: den Sextklang der Tonika, der über den Quintsextklang zur Subdominante (T. 24) führt. Erst nach sechs Takten finden sich Streicher und Bläser zum setzenden Grundton *c*, mit dem bereits die Schlußgruppe einsetzt.

Die viertaktige *piano*-Gruppe erscheint hier eingebaut in einen 13-taktigen Abschnitt, der die Dominante *G* zum Fixpunkt hat:



Innerhalb des Solo sind zwei Stellen zum Vergleich heranzuziehen. Der eigentliche zur Zäsur führende Tutti-Block steht an entsprechender Stelle (T. 54–56); es folgen jedoch nicht die *piano*-Takte, sondern ein neues Thema, das *G* als Tonika setzt. Erst im weiteren Verlauf erscheint der Viertakter; auch ihm geht die bekannte Zäsur voraus, aber vom Klavier selbst mit Streicherbegleitung eingeführt (T. 70–72). Die rechte Hand ist im 1. und 3. Takt (T. 73/75) identisch mit der 1. Violine des Ritornells, das System der linken Hand bleibt leer, die 1. Violine übernimmt den Part der Viola. Im 2. und 4. Takt verbinden sich Streicher, Bläser und Klavier zu der Ausführung der I-V-Folge. Diese Tutti-Verstärkung des jeweils zweiten Takts zielt auf eine Fortsetzung der vier Takte hin (anders im Ritornell, wo das Tutti sich im 5. Takt gegen das Streicher-Concertino stellte).

Die rechte Hand setzt noch einmal mit der umspielenden Achtelwendung an (T. 77), jetzt aber nicht auf der Quint, sondern der Prim *g''*, die der melodischen Führung erst hier einen Bezugspunkt gibt. In einer umspannenden, weich ausschwingenden Zweitaktgeste werden die abgerissenen Melodiesplitter der vorausgehenden vier Takte beantwortet. Schon in der 3. Taktzeit kommt die linke Hand dazu mit Sechzehntelbrechungen. Das Thema wendet sich im 6. Takt (T. 78) zur Subdominante. Die Takte 5/6 heben an wie ein regulärer Nachsatz; sie könnten in weiteren zwei Takten mit einer Kadenz schließen. Statt dessen bleibt der Satz auch im 7. Takt auf der Subdominante stehen; die Kadenz zwingt sich in den 8. Takt und bleibt offen zum 9., mit dem eine neue Bewegung ansetzt, fest in der Tonika *G* verankert.

Die Viertaktgruppe des Ritornells findet hier im Solo ihre Bestimmung als Vordersatz eines achttaktigen Seitenthemas. Der Nachsatz bereitet durch die Verlagerung der Kadenz in den 8. Takt Gerüstbaustruktur vor.

4. Metrisch-rhythmische Glättung des Solo, Konzert A-dur, KV 488

Aus dem bisher Gesagten geht hervor, daß bestimmte Abschnitte des Anfangstutti innerhalb des Solo eine neue Funktion erhalten. Die sie umgebenden Figurationen bewirken, daß sie selbst leichter, lockerer gebaut sind, größere Ausdehnung erhalten als im Anfangstutti. Die Wandlungen innerhalb dieser Abschnitte vollziehen sich nach Art von Variationen, d. h. als melodische Veränderungen über gleichem klanglichem Gerüst. Die Verschiebung in Richtung auf die melodische Ausführung ergab nahezu zwangsläufig neue metrische Ordnungen: Öffnende Teile des Ritornells wurden im Solo zu periodisch abgerundeten Einheiten ergänzt.

Das Hauptthema von KV 488 zeigt in der Gegenüberstellung Ritornell-Solo eine ähnliche Divergenz des metrischen Baus. Die Glättung des Solos betrifft hier einen ganzen Abschnitt des Nachsatzes, der völlig neu gestaltet ist¹⁴⁶.

Es scheint mir notwendig, zu versuchen, die ersten 19 Takte des Konzerts in ihrer ganzen Vielfalt zu erfassen. Gerade ihre vermeintliche Einfachheit verstellt den Blick auf das Eigentliche dieser Partitur¹⁴⁷. Für den Beginn des Konzerts, die ersten vier Takte, findet Hutchings einen sehr treffenden Vergleich¹⁴⁸, er sei, „als ob jemand eine nette Geschichte erzählen würde“; „wie ich schon gesagt habe“, meine die Wendung zur Subdominante im 2. Takt. – Es ist gleichzeitig Beginn und Sich-Erinnern in dieser Geste, eine Doppeldeutigkeit, die nicht nur durch die stark subdominantische Färbung ausdrücklich wird. Der Satz wird mit einer Kadenz eröffnet, dazu eine

¹⁴⁶ Für Hutchings (Companion, S. 154) und Tovey (Classical Concerto, S. 37) sind Anfangstutti und erstes Solo ein Musterbeispiel für die Verwirklichung der Sonatenform im Konzert, da beide Teile identisch seien, somit einer wiederholten Exposition entsprächen. Tovey geht soweit zu bemerken, daß auf Grund dieser Identität – respective Einfallsarmut – das Konzert nicht besser wäre als eines von Spohr, wenn nicht der Mittelteil [T. 143 ff.] ein neues Thema bringen würde (S. 38: „his form would be orthodox but stiff; at all events not better than Spohr's concerto form, and considerably less good than the best of so modest a master as Viotti . . .“).

Auch Girdlestone (Concertos, S. 384) unterstreicht, daß in keinem anderen Konzert Mozarts ein Solo so genau dem Tutti folgen würde, und: „Ce qu'il lui ajoute est insignifiant.“

Was bei Mozart als Ausnahme erscheint, nämlich die gleiche Reihenfolge der Abschnitte, wird hier, als Projektion der Sonate auf das Konzert, als Normalfall angesehen. Die scheinbar geringfügigen Änderungen sind es vor allem, die das Anfangstutti des Konzerts als Ritornell ausweisen.

¹⁴⁷ So erschöpft sich die Charakterisierung des Satzes durch Paul und Eva Badura-Skoda (Mozart-Interpretation, Wien 1957, S. 254 ff.) in der Feststellung, es handle sich um den „kantabelsten aller kantablen Allegrosätze“.

¹⁴⁸ Companion, S. 153.

schließende, abfallende Bewegung in der 1. Violine, die zum a' des 3. Takts hinzielt. Die Melodie beginnt schwebend mit der Quint e'' , fällt herab zur Terz cis'' , dreht sich im 2. Takt in Terzen abwärts, umschreibt dabei die Sept $fis''-d''-h'-gis'$, bis sie endlich die Prim a' erreicht¹⁴⁹. Die 2. Violine und Viola begleiten sie. Die Tonika der ersten Takthälfte des 1. Takts wird in der 3. Taktzeit durch die Sept g' zum Spannungsklang, strebt zur Subdominante D des 2. Takts, die in der 3. Taktzeit, gleichzeitig mit dem Terzabstieg der 1. Violine, sich zur Dominante wendet. Mit dem ersten Viertel des 3. Takts, dem Erreichen der Tonika, könnte der Satz schließen – aber er beginnt erst. Als sei ein Fehler zu korrigieren, wird ein Takt angehängt; er kreist weiter in der Tonika, bis die vier Takte eines regulären Halbsatzes vollständig sind.

Es läßt sich aber nicht leugnen: der ‚harmonische‘ Plan ist im 3. Takt vollendet; die Ergänzung folgt metrischen Gesetzen, ist von geradezu unharmonischem Habitus. Das zeigen die indifferenten Terzgänge der Violinen, viel mehr aber Viola und Streichbaß. Sie haben ihren Part mit der 1. Taktzeit des 3. Takts beendet, die Viola bis hierher in Terzparallelen zur 2. Violine, der Streichbaß von Anfang an mit eigenem Gesicht. In pochenden Vierteln repetiert er den Grundton a . Er paßt sich nicht der Kadenzfolge an, relativiert sie statt dessen durch sein Beharren auf der Tonika und faßt die ersten vier Takte als Block zusammen. Seine Gestaltung beleuchtet den Konzertbeginn als vorausweisende, eröffnende Gebärde. Nicht mehr das Einrasten in der Tonika im 3. Takt, bedingt durch die Folgerichtigkeit der Kadenz, ist mehr von Bedeutung – ein periodisches, nachsatzartiges Schließen, das immer wieder neues Ansetzen mit sich bringen würde – sondern dieses ausdauernd repetierte a , das gleichsam das Sprungbrett bildet für den ganzen Satz. Es bricht zwar im 3. Takt abrupt ab (kein Trommelbaß!), wird aber mit Viertelauftakt zum vierten von der Viola aufgenommen. Hier zeigt der Baß noch einmal seine unbeirrbarere Haltung: Er stellt einen eigenen Auftakt, nämlich zum a der 3. Taktzeit, der Viola entgegen, aber nicht den von der Harmonie her zu erwartenden Quartsprung $e-a$; harmonisch völlig unbegründet erreicht er die abspringende $a-A$ -Oktave von der Unterquint d aus, greift auf die Subdominante des 2. Takts zurück.

Die Struktur dieser vier Takte zeigt konzentriert Elemente, die wir als Bauprinzipien Mozarts erkennen. Der viertaktige periodische Halbsatz ist nicht mehr als ein leeres Schema, das mit neuen Inhalten erfüllt wird. Das Ergebnis ist von Grund auf andersartig, hat mit Periode nicht viel mehr gemein als die Viertaktigkeit. Wenn man aber den Begriff ‚Periode‘ bemüht, muß hier die Vorstellung eines Nachsatzes zugrunde gelegt werden – ein

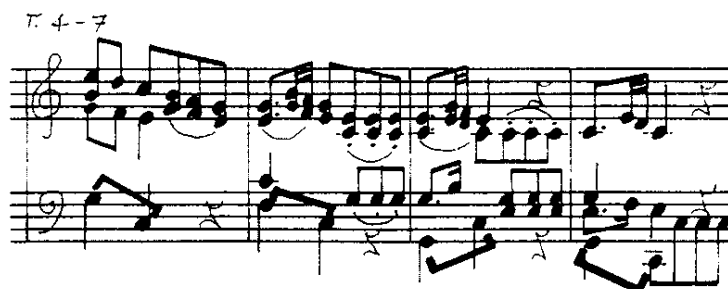
¹⁴⁹ Ähnliche Terzwendungen stehen in der Tat häufig zu Kadenzan an Satzschlüssen. Vgl. u. a. den 4. Satz, Menuetto, der Bläuserserenade KV 361.

Nachsatz, der auf keinen Vordersatz antwortet ¹⁵⁰, der selbst schlecht proportioniert scheint: zwei Takte mit gedrängtem Klangwechsel in Halbtakten, dann zwei Takte Verharren auf der Tonika. Hinzu kommt der eigenständige Part des Streichbasses, der keine Notiz nimmt von der Kadenzfolge und die vier Takte als Tonika-Basis wirksam werden läßt. Als einziger stellt er den Anschluß an das nächste Viertaktglied her: während die übrigen Streicher auf der 3. Taktzeit des 4. Takts stehenbleiben und abbrechen, führt der Baß, nachdem er einen Takt lang pausiert hat, seine Auftaktwendung bis zur 4. Taktzeit weiter, mit entscheidendem Intervallbezug zum Folgenden: der gleichsam öffnenden Quint *d* – *a* des 4. Takts antworten zwei absteigende Quinten *h* – *e* und *d* – *G* des 5. und 6. Takts, die zum *a* des 7. Takts zurückführen; zwei Momente – Dreiviertelimpuls und Quintintervall – die für den Verlauf des Satzes bedeutsam werden ¹⁵¹.



¹⁵⁰ In „Schubert, Musik und Lyrik“, Göttingen 1967, S. 162, weist Thr. Georgiades auf eine ähnliche Struktur in der langsamen Einleitung von Haydns Londoner Symphonie C-dur, Nr. 97, hin: „Das erste Glied, dreitaktig (T. 2–4), steht für sich, schließt ab, ist in sich zielgerichtet; es ist wie ein Nachsatz gebaut, dem aber kein Vordersatz vorangeht. Wie sollen wir diese zu Anfang des Satzes stehende und trotzdem Abschlußcharakter aufweisende Gebärde verstehen?“

¹⁵¹ Daß der Baß eigenständige, in sich stimmige Intervallfolgen baut, die mit dem Klangplan kollidieren können, hängt zusammen mit der Partitur-Struktur des Mozartschen Satzes. Ein sehr ähnlicher Vorgang, nämlich ein Ausgreifen des Basses zur IV. statt zur V. Stufe, findet sich im Andante cantabile des Streichquartetts G-dur, KV 387, hier im 5. Takt, nach einem schließenden Vordersatz, dessen V-I-Folge in den oberen Parten dreimal bestätigend wiederholt wird (T. 5–7). Der erste dieser wiederholenden Takte bringt zu einer mit Takt 4 von KV 488 beinahe identischen Schlußwendung der Violinen den IV-I-Sprung des Cellos. Hier ist es die Quart, die konstitutiv wirkt, sich spiegelbildlich um die *c*-Achse dreht; flankiert von zwei Quinten:



Nicht eine Beschreibung der Melodie und ihrer klanglichen Fundierung kann Wesentliches aussagen über diese vier Takte. Diese Betrachtungsweise liegt zwar allzu nahe durch eine Aufführungstradition, die Mozart aus Melodie und (unwesentlicher) Begleitung bestehen läßt, in allerbesten Fällen aus „durchbrochener Arbeit“. Es gilt jedoch, nachzuspüren, welche verschiedenen Satzschichten in jedem Werk wirksam werden, sich als Partitur konsolidieren¹⁵². Was ‚Partitur‘ im Gegensatz zu einer Verbindung von Melodie, Harmonie, Rhythmus bedeutet, wird hier offenkundig. Ich habe auf die Unabhängigkeit des Basses vom harmonischen Satz hingewiesen. Nicht nur dieser Part, gewissermaßen als horizontale Achse, steht für sich da. Das Partiturbild zeigt in der vertikalen Anordnung eine ähnliche Erscheinung: Jeder Takt gleicht einem fest umgrenzten Gebilde, ist nicht abzuleiten aus dem vorausgehenden, wird nicht fortgesponnen im folgenden. Ich betrachte jetzt nur beide Violinen und Viola. Der 1. Takt bringt in allen drei Parten Halbe-Bewegung; die Zeit, hier im 4/4-Takt als Viertelschlag gemessen, wird noch nicht abgesteckt. Im 2. Takt schlägt die Haltung um: Der Satz teilt sich; Violine II und Viola markieren die Dreiklangsstufen in Vierteln. Die 1. Violine scheint die Halbe-Bewegung des ersten Takts beibehalten zu wollen, kürzt sie aber zu einer punktierten Viertel. Als sei der Vorsprung von 2. Violine und Viola einzuholen, führt sie Achtel als rhythmische Unterteilung ein. Wieder ein neues Bild im 3. Takt, er bringt nur messende Viertel; zwar ist das *a'* der 1. Violine Zielton der Melodie, bildet aber primär den Ausgangston der absteigenden Quart *a'–e'*. Die Viola stellt den für sich stehenden Taktblöcken mit ihrem Einsatz in der 4. Taktzeit erstmals einen Auftakt entgegen, der die rhythmische Reaktion des Streichbasses im 4. Takt auslöst. – In den meisten Aufführungen wird die Phrasierung der vier Takte geflissentlich übersehen. Die Melodie erscheint als einheitlich schwelgende Linie. Nur das Wissen um die „Diskontinuität“ der Themenglieder läßt die Phrasierung als Komponente der Struktur auch für eine Aufführung Bedeutung gewinnen¹⁵³.

Ich sagte oben, daß die erste Viertaktgruppe den Habitus eines Nachsatzes zeige; demgegenüber ähnelt der anschließende Viertakter durch sein

¹⁵² Eine schematisch vorgebildete Analysenmethode nach Schichten im Sinne von Schenker oder La Rue und seiner Schule ist hier nicht gemeint. Eine derartige Analysenmethode wird der Wiener klassischen Partitur nicht gerecht, da sie zergliedert, ohne den Zusammenhang herzustellen, nur das findet, was in ihr vorgegeben ist. Wenn das musikalische Werk sich als Einheit bekundet, gilt es zu erkennen, welche Momente diese Einheit stiften; es sind in jedem Werk andere. Deshalb stellt jedes Werk neu die Aufgabe, einen ihm adäquaten Weg der Betrachtung zu finden.

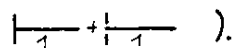
¹⁵³ Im Gegensatz zu der vorherrschenden Meinung, eine Wiener klassische Komposition sei „organisch gewachsen“, hat Thr. Georgiades in seinen Schriften, Vorlesungen und Seminaren auf die diskontinuierliche Bauweise als ein Signum der Wiener Klassiker aufmerksam gemacht.

Öffnen zur Dominante einem Vordersatz. Die Tatsache, daß mit dem 9. Takt eine Wiederholung der ersten vier Takte beginnt, läßt jedoch die Takte 1 – 8 als zusammenhängenden Vordersatz erscheinen¹⁵⁴.

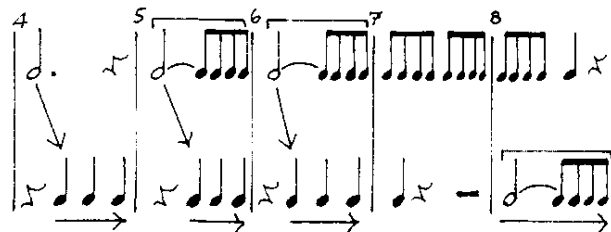
Der Streichbaß gibt im zweiten Viertaktglied seine starre Haltung auf und übernimmt, zusammen mit der Viola, die Klangführung. Gleichzeitig verfestigt sich die Wendung



Nicht nur metrisch erfaßt sie das Hinzielen zum nächsten Takt – so wie sie die beiden Viertaktglieder (T. 4) verbindet – sondern auch harmonisch strebt sie durch dominantisches Öffnen, zusammengedrängt in einem Takt, den nächsten Ruheklang an (T. 5–6 wieder halbtaktiger Klangwechsel wie in T. 1–2; hier



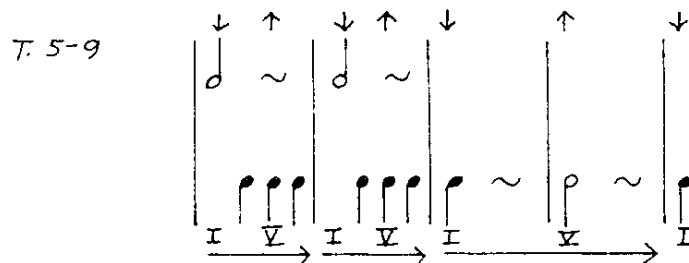
Es zeigt sich in gewissem Sinne eine Umkehrung der Funktionen von hohen und tiefen Streichern: Die Violinen eignen sich ein Moment der Starrheit des Streichbasses an; sie bleiben zwar nicht auf dem Grundton stehen, stellen aber doch nur den Tonika-Dreiklang sukzessive auf; seine Bestandteile *a – cis' – e' – e''* werden in der ersten Taktzeit jedes Takts verankert (T. 5–8, ab T. 6 von der 2. Violine in Terzen begleitet). Rhythmisch herrscht in T. 5/6 die Haltung des 4. Takts: Setzen auf ‚1‘, hier abtaktig, als Anstoß für die vorausweisenden drei Viertel:



Im 7. Takt schließlich übernehmen Viola und Streichbaß auch den Zielton. Damit brechen sie ab. Wir erkennen eine analoge Erscheinung wie in den Takten 3/4. Auch hier trifft mit dem Abbrechen der tiefen Streicher ein Stillstand des harmonischen Ablaufs zusammen. Beide Violinen bewegen sich in Terzen aufwärts. Wie zufällig wird aus der melodischen Linie im 8. Takt die Dominante erreicht. Der Streichbaß unterbaut sie, bezeichnend ist, mit welchen Mitteln: Er nimmt die rhythmische Wendung der Violinen des

¹⁵⁴ Eine ähnliche Gestaltung des Vordersatzes zeigt auch das Hauptthema von KV 414 (u. a.).

5. und 6. Takts auf und verwandelt sie. Standen die Violintakte isoliert für sich in jeweils melodisch aufsteigender Richtung, so wird die Wendung hier genutzt, das Öffnen zum Nachsatz zu bewirken; vom e' fällt sie herab zum a des 9. Takts. Das gesamte Viertaktglied ist sowohl in seiner rhythmischen Taktausfüllung als auch durch die metrisch-harmonische Taktanordnung zielstrebig auf den Nachsatz ausgerichtet – eine Struktur, die es über einen periodischen Vordersatz erhebt:



Elemente des Gerüstsatzes erfüllen die Binnenglieder eines periodischen Überbaus mit neuem Sinn.

Der erste Viertakter wird als Nachsatz von den Bläsern übernommen. Als neues Moment kommt die liegende $a-a'$ -Oktave der Hörner hinzu. Sie ergänzt die Viertelrepetitionen des Fagotts und verlagert das Gewicht noch stärker in Richtung auf einen zusammenhängenden Tonika-Block.

Dann wandelt sich plötzlich das Bild. Zwei *forte*-Schläge auf erster Taktzeit der Takte 13/14 verscheuchen auch den letzten Rest einer Vorstellung von „kantabler Melodie“. Wir erkennen zwar die Elemente der Takte 5/6: Setzen auf ‚1‘ als Anstoß für drei nachschlagende Viertel. Sie sind aber hier als eigenständige Gebilde in die Partitur gefügt, herausgezogen aus der melodischen Sequenz der Violinen. Dem *forte*-Schlag antworten die Bläser, das Ganze in einem erweiterten Ambitus, erstmals als Tutti. Der Rhythmus



beherrscht die Takte 13–17, wird aber durch das Ausbleiben der *forte*-Schläge auf ‚1‘ nach zwei Takten weicher, biegsamer. Zudem ist er in den Takten 15/17 gekoppelt an die Folge



(Klarinetten); eine Kantilene der Flöte schwingt sich über ihm auf (T. 15 ff.). Im Zusammenhang mit dem harmonisch-metrischen Plan der fünf Takte (T. 13–17) spielt die veränderte Intensität dieses Rhythmus, besonders die ihn auslösende erste Taktzeit, eine entscheidende Rolle. Die Takte 15/17, in denen das Setzen auf ‚1‘ seine Schärfe verliert, haben die Aufgabe, in Verbindung mit einer in einem Takt zusammengedrängten Kadenz zum näch-

sten Tonika-Takt hinzuzielen. Diese fünf (3 + 2) Takte vervollständigen den Nachsatz. In ihnen kommt ungehindert Gerüstbaustruktur zum Durchbruch. Wie im Hauptthema von KV 456 wird der Umschlag bereits innerhalb des Nachsatzes vollzogen. Der Satz könnte nach der Kadenz (ungerader 3. Takt) mit T. 16 schließen; der Einsatz des Horns mit einem Dreiklangssignal an dieser Stelle führt zu der Wiederaufnahme des Takts 15 als T. 17, jetzt die Kadenz in der Stellung eines geraden (2.) Takts:

$$\frac{\text{II} \quad \text{V} \quad \text{KA.}}{3} \quad | \quad \frac{\text{I} \quad \text{KA.}}{2}$$

Die Beziehungen dieser fünf Takte zu dem parallelen Viertakter des Vordersatzes (T. 5–8) sind vielfältig. Sie wirken aber nicht durch das Gleichartige beider Taktgruppen, sondern im Gegenteil durch eine geradezu konträre Funktion ihrer Elemente. Im Vordersatz, den Takten 5/6, wechseln die Klänge halbtaktig, um sich dann, mit Erreichen des *A* im Baß, flächig über jeweils einen Takt auszubreiten. Der Nachsatz verfährt hier umgekehrt. Die Takte 13/14 stellen II. und V. Stufe im Taktabstand nebeneinander; in T. 15 wird mit dem Zielton *a'* (Klarinetten) der harmonische Ablauf bis auf Viertelebene beschleunigt. Wie zur Bestätigung wird die Kombination von gedehntem Klang und Klangraffung noch einmal als Zweitaktglied verwirklicht und auf diese Weise der Satz endgültig in Bewegung gebracht.

Der Beginn des Themas im Klavier führt wieder einmal vor Augen, wie Mozart Orchester und Tasteninstrument nach ihren grundsätzlich verschiedenen Voraussetzungen behandelt, so daß kein Part als Zurechtlegung des anderen erscheint. Das Bild der ersten vier Takte läßt daran zweifeln, daß sie jemals anders als im Klavier erklangen. Mit welchen Mitteln wird hier die Partitur ersetzt? Was steht anstelle der von Takt zu Takt wechselnden Haltung des Orchestersatzes?

Es fehlt die *a*-Achse – und damit das blockartig zusammenbindende Moment; die Kadenz kann sich frei entfalten, wird nicht relativiert wie im Ritornell (vgl. S. 123). Das *a'* dient lediglich als Ausgangston für Dreiklangsbrechungen der linken Hand in Halbe-Abstand. Die rechte Hand allein zeigt den von Takt zu Takt sich einstellenden Wandel in der rhythmischen Gliederung. Er erhält jedoch einen neuen Sinn: Da die Achtel von vornherein durch die Klangbrechungen der linken Hand fester Bestand sind, werden sie im 2. Takt nicht als neues Element vernommen; statt dessen wird der blank in der rechten Hand dastehende Viertelabstieg des 3. Takts zum Ereignis.

Über eineinhalb Takte sind Melodie- und Begleitungsebene in rechter und linker Hand strikt getrennt. Die linke Hand faßt die Klangbestandteile von Violine II, Viola und Streichbaß in Achteln zusammen. Dann plötzlich, zu den abwärtsgleitenden Terzen der zweiten Hälfte des 2. Takts, schließt die linke Hand sich der Bewegungsrichtung der rechten in parallelen Sexten an, sich zugleich aber aus der vorausgehenden Begleitfigur entwickelnd, und

strebt gemeinsam mit ihr zur 1. Taktzeit des 3. Takts. Bedingt durch diesen weichen Terzabstieg, in dem die Reibung des repetierten *a* fehlt, ändert sich die Phrasierung des 3. Takts: Der Bogen beginnt erst mit der 2. Taktzeit und verbindet die Terzen. Das *a'* der rechten Hand ist hier wirklich Ziel der Kadenz; um so schroffer tritt das Ausgreifen zur Unterquint *d* in der linken Hand (4. Takt) in den Vordergrund (vgl. S. 123 und Anm. 151; aber auch S. 173); keine Auftaktwendung (vgl. die Viola im Ritornell, T. 3) löst den Rhythmus



aus.

Im zweiten Viertaktglied fallen ebenso charakteristische Varianten auf. Die vorhaltartige Wendung der Violinen



die im 5. Takt Bedeutung erhielt, wird vom Klavier in Sechzehntel aufgelöst in präzise messende eigene Impulse: T. 71–72 | 1 – – – 3 – 4 | 1 – – – 3 – 4 |. Als Konsequenz ist der 8. Takt des Klavierthemas verwandelt: Auch hier fehlt die Wendung



– im Ritornell dagegen führte sie zielstrebig zum Nachsatz. Das *e* bleibt, eine Oktave tiefer in der linken Hand, als Basis der Dominante liegen; eine aufsteigende Bewegung der Violinen übernimmt die Überleitung zum Nachsatz. Der Eingriff in den 8. Takt macht den Übergang zum Nachsatz weicher, *organischer* (zumal er im Klavier erscheint, nicht wie im Ritornell einen neuen Klangkörper, die Bläser, aufstellt): ein Absteigen zum Dominantklang der 3. Taktzeit, von hier aus der Gegenzug in den Violinen, hinführend zum Beginn des Nachsatzes im Klavier, den die Streicher umranken.

Der Nachsatz schließlich fährt fort in dem einmal angeschlagenen Ton. Die Änderung im 12. Takt läßt aufhorchen: alles Schroffe ist ihm genommen; die linke Hand fügt sich harmonischen Gesetzen, zielt zu der *a'*–*a*-Oktave der zweiten Takthälfte mit dem Leitton *gis'* hin. Aus der eigenständigen, unharmonischen Geste des Ritornells ist ein glattes V-I-Schließen geworden. (In der Reprise, T. 209, erklingt in der ersten Takthälfte ein voller Dominantseptklang.) Im Ritornell wurde aufgezeigt, wie der Rhythmus



sich im zweiten Abschnitt des Nachsatzes isoliert, ein Eigenleben führt. Hier im Solo ist er als Schlußwendung festgelegt. Der weitere Verlauf des Nachsatzes macht dies ausdrücklich: es fehlt jede Spur von ihm. Die rechte Hand setzt mit e''' an, dem höchsten Klavierton des Satzes, perlt zwei Oktaven in Sechzehnteln abwärts, im 14. Takt wieder aufwärts (T. 80), den Takt in gleicher Weise wie im zweiten Viertakter des Vordersatzes (T. 71–72) präzise messend, hier durch Fixierung der Dreiklangstöne:

$$\left| \begin{array}{ccc|ccc} 1 & \text{---} & 3-4 & 1 & \text{---} & 3-4 \\ e''' & e'' & a' & d' & d'' & a'' \end{array} \right|$$

die linke, unterstützt von den Streichern, nagelt I. und V. Stufe taktweise als Akkord fest, bis sie im 15. Takt mit resoluten Kadenzschritten (Viertel) zum Tutti führt.

Das Ganze erscheint unvergleichlich leichter, problemloser als im Ritornell. Einmal in Gang gesetzt, laufen die Figurationen der rechten Hand wie von selbst, als gäbe es nicht die stoßartigen rhythmischen Impulse des Ritornells. Das Thema hat hier auch als Binnengliederung periodische Struktur angenommen. Der Nachsatz vollzieht nicht selbst den Umschlag in Gerüstsatz, sondern löst, selbst noch periodisch gliedernd, diese Bauweise aus, indem er nach der Kadenz des 7. Takts abbricht und einem Tuttiblock Platz macht. Auf diese Weise kommt der für Mozart typische Dreitakter (T. 79–81) zustande.

Noch ein kurzer Blick auf die Reprise: Das Hauptthema folgt nach Art eines *Dacapo* der Bauweise des Solo – allerdings nur in bezug auf die gravierenden Änderungen des Nachsatzes. Der Vordersatz erklingt in den Streichern mit Beteiligung der Bläser¹⁵⁵. Wie im Ritornell ist die Imitationswendung der Violinen (T. 203–204) wieder mit dem Rhythmus



verbunden; entsprechend erscheint er auch im dominantischen 8. Takt. Gleichzeitig setzt hier das Horn ein; seine $e-e'$ -Oktave ist zielstrebig ausgerichtet auf den Beginn des Nachsatzes, wo es mit Erreichen der Tonika gemeinsam mit dem Streichbaß abbricht. Der Horneinsatz intensiviert noch die verzahnende Koppel zwischen beiden Halbsätzen. Er läßt das Thema ohne Einschnitte ablaufen. Dieser bruchlose durchgehende Bewegungszug, der plötzlich für sich stehende, auf irgendeine Weise isolierte Abschnitte miteinander verbindet, weist auf ein Moment des Sonatenprinzips: auf die klärende, als Ziel eines Vorgangs erreichte ‚Reprise‘.

¹⁵⁵ Hier liegt ein dem Konzert KV 456 analoger Fall vor: Eine chorische Gegenüberstellung von Streichern und Bläsern beschränkt sich auf das Eröffnungsritornell.

Das „große“ *A*-dur-Konzert gilt als ein Lehrstück, als Paradebeispiel für Mozartsche Konzertform: es gilt aber auch als das eingängigste, leichteste unter seinen Konzerten. Doch welche Dichttheit und unerbittliche Konsequenz offenbart sich in Wahrheit jenseits dieser Schablonen. Es ist das vermeintlich-klarste, vermeintlich-eingängigste der Konzerte. Schon die ersten vier Takte entlarven die Einfachheit als der oberflächlichen Sicht des Betrachters entstammend: Wer käme aus der Erinnerung auf die Lösung eines solchen Partiturgefüges, wäre ihm nur diese einprägsame Melodie gegenwärtig?

Dieses Als-ob-Bekanntes, Als-ob-Eingängige der Themen des *A*-dur-Konzertes zeigt sich analog gerade in den schlichtesten Arien, Cavatinen, Chören aus Mozarts Oper *buffe*. Deutlich wird hier die unmittelbare Nähe des Figaro spürbar. Nicht formal oder inhaltlich ist diese Verwandtschaft zu sehen, sondern in der Realisierung des vermeintlich-Eingängigen, das in Wahrheit durchsetzt ist von spontanem Agieren und Reagieren. Hier wird, an zwei Höhepunkten innerhalb ihrer Gattung, im Konzert Mozarts die Herkunft genuiner Partitur-Struktur aus der *Opera buffa* explizit, das Durchdrungensein des instrumentalen Satzes, besonders ausdrücklich des Konzertsatzes, von spezifischer Theaterhaltung¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Die Entstehung genuiner Partitur-Struktur in der *Opera buffa* ist von Georgiades einleuchtend dargestellt worden (vgl. hier Anm. 14, Einleitung). Es nimmt nicht wunder, daß gerade der Konzertsatz diese herkunftsmäßige Bedingtheit am ausdrücklichsten offenbart, da in ihm ein Gegenüber von Akteuren a priori vorhanden ist und somit ein Aufeinander-Hören und gleichsam spontanes Handeln zum Anliegen wird. Dies hat ja bereits Heinr. Chr. Koch an Mozarts Konzerten gerühmt (vgl. hier S. 44).

B. DIE ‚TUTTIBLÖCKE‘ DES ERÖFFNUNGSRITORNELLS IN IHRER FUNKTION ALS GLIEDERENDE RITORNELLE

Das Anfangstutti des *B*-dur-Konzerts, KV 456, hatte durch die Wiederkehr seiner Abschnitte im Satzverlauf zwei Aspekte seiner Funktion als Ritornell aufgedeckt. Der eine beruhte im Vorstellen von Haupt- und Seitenthemen, die, wie Beispiele auch aus anderen Werken zeigten, mit dem Blick auf das Solo konzipiert waren, dort ausgeführt und voll entfaltet wurden. Diese Abschnitte sind die Grundlage der Soli, behalten dort ihre Stellung und Reihenfolge bei. Den anderen Aspekt des Ritornellprinzips verkörpern jene Teile des Anfangstutti, die den ‚thematischen‘ Abschnitten folgen, sie gleichsam auffangen. Mit ihrem Auftreten, im Zieltakt der vorausgehenden Periode, schlägt die Haltung um in Gerüstsatz, der Tonika und Dominante großflächig nebeneinanderstellt. Diese ‚Tuttiblöcke‘ erscheinen im Satz als Unterteilung zwischen dem ersten und zweiten Solo und als Schlußritornell. In einer Gruppe von Konzerten Mozarts werden die Ritornelle ausschließlich aus ihnen gebildet. Die Tuttiblöcke, die im ersten Ritornell als Schlußpfeiler der einzelnen ‚thematischen‘ Gruppen fungierten, werden in den übrigen Ritornellen wie Bausteine aneinandergesetzt, losgelöst aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang. Hier wird die Reihenfolge des ersten Ritornells soweit gewahrt, daß der Schluß des ersten Tutti auch stets der Schluß des letzten ist. Es ist nicht der Tutti-Solo-*Kontrast*, der Unterschied in Dynamik und Klangfarbe, der durch Mozart eine Bereicherung erfährt, auch nicht die Einfügung dieser Elemente in das Sonatenschema durch „doppelte Exposition“¹⁵⁷, Durchführung und Reprise, sondern das Herausstellen bestimmter, dem Tutti und dem Solo zugeordneter Strukturen, die dem Konzertieren innerhalb des tradierten Ritornell-Prinzips einen neuen Sinn geben. Die sog. *formalen* Änderungen erweisen sich im Grunde als nicht relevant. Auch im Konzert Vivaldis zeigten sich drei große Soli, die nach ihrem harmonischen Bauplan (I – V VI I) und der motivischen Anordnung in das Sonatenschema gepreßt werden könnten¹⁵⁸. Ebenso ist die Frage, wann ein ‚zweites Thema‘ in das Eröffnungsritornell eindringt, wohl

¹⁵⁷ E. Simon, The Double Exposition in the Classical Concerto, in JAMS X, 1957, S. 111–118.

¹⁵⁸ Vgl. Kap. I, B. 2. Vergleich einer Arie und eines Konzerts von Vivaldi, S. 47 ff.

falsch gestellt. Sie betrifft den musikalischen Satz selbst, der erst ermöglicht, feste, eigenständige Gebilde mit thematischem Charakter herzustellen. In dieser Hinsicht wäre es gleich legitim, nach dem Eindringen eines ‚ersten Themas‘ zu forschen. Zur Verdeutlichung möchte ich an das Ritornell der Vivaldischen Arie „Ti sento, si, ti sento“ erinnern (vgl. S. 48). Es lief ohne Zäsur durch; das Gesangssolo trennte jedoch die ersten fünf Takte von den folgenden, die erst mit der Wiederholung der drei Verse gebracht wurden. Durch den sprachlichen Neubeginn wurde jetzt auch melodisch ein Einschnitt vollzogen, so daß man von hier aus rückblickend auch im Ritornell zwei Motivgruppen trennen könnte; das gleiche gilt für die Bearbeitung als Konzert.

Für die Theoretiker des frühen 18. Jahrhunderts bedeutete das Ritornell den Ausgangspunkt für die Schaffung eines Konzerts oder einer Arie; als Träger der „Haupterfindung“ bot es einen stabilen Faktor, nach dem die Soli sich ausrichteten. Das späte 18. Jahrhundert sah die Rollen vertauscht, das Ritornell als einen Auszug der „besten Gedanken“ der Soli, die den wesentlichen Teil bildeten (vgl. S. 45). Diese Einstellung gipfelt in der Ansicht, daß die Soli für sich genommen einer Sonate entsprächen. Sie wird bereits von Koch geäußert¹⁵⁹ und ist in der neueren Literatur verbreitet¹⁶⁰. Wahrscheinlich wäre sie auch zutreffend für diese Zeit, wenn es nicht Mozarts Konzerte gäbe. Der Duktus eines Klavierkonzerts von Joh. Chr. Bach z. B. ist von dem einer Klaviersonate, der lediglich drei Ritornelle zugefügt sind, nicht unterschieden. Es verwundert nicht, daß einige Konzerte in den Erstdrucken sonatenmäßig aufgezeichnet sind: Nach dem ersten Ritornell steht ein Doppelstrich, der die Wiederholung des ersten Solo anzeigt. Auch der kurze Mittelteil steht zusammen mit der ‚Reprise‘ innerhalb von Wiederholungszeichen, so daß schon das Bild eine zweiteilige Sonatenanlage assoziiert¹⁶¹. Einen weiteren Beleg für den unbedingten Primat, mehr noch: die Selbstgenügsamkeit der Soloteile bietet die Nachricht eines Anonymus, daß Schröter von einigen seiner Konzerte nur den Solopart geschrieben habe, zu dem Joh. Chr. Bach die Ritornelle hinzugefügt hätte¹⁶². Die Ritornelle ver-

¹⁵⁹ Heintz. Chr. Koch, *Versuch*, 3. Teil, Leipzig 1793, S. 330: „Wenn man bey einem Concerte die Ritornelle wegchnet, . . . was bleibt alsdenn unter der Form der Sonate und unter der Form des Concertes für ein Unterschied . . .?“

¹⁶⁰ Vgl. E. Simon, *The Double Exposition*, S. 117.

¹⁶¹ Op. VII, 4, ED der „*Sei Concerti/per il Cembalo/o/Piano e forte/ . . . da/Giovanni Cristiano Bach/op. VII/London Printed by Welcker.*“ Op. I,6 ist im ED Welcker *Concerto o Sinfonia* genannt. (*Six/Concerti/pour le/Clavecin/Deux/Violons. et une Violoncelle/ . . ./Composes par / Jean Bach / Oeuvre Premier / London printed by Welcker. . ./*).

¹⁶² Lt. E. Simon, *Sonata into Concerto*, in: *Acta mus.* 31, 1959, S. 170. Klaus Weising betont in seiner Diss. „Die Sonatenform in den langsamen Konzertsätzen Mozarts“, Hamburg 1970, daß Joh. Chr. Bach und Mozart auf zweierlei Wegen zur „klassi-

wenden jeweils das ‚Hauptthema‘. Diese Austauschbarkeit von Ritornell und Solo beruht auf einer grundsätzlich gleichen Struktur von Orchester- und Klaviersatz. Der Klaviersatz selbst erweckt mit seinen aus Trommelbässen gewonnenen Oktavbrechungen die Vorstellung von ‚Klavierauszug‘, hat den Orchestersatz assimiliert, aber nicht überwunden.

Von den Theoretikern ausgehend, möchte ich die beiden konträren Gestaltungsweisen von Ritornell und Solo so formulieren: Vivaldi benutzt die Kompaktheit des ersten Ritornells, um die übrigen mit seinen Elementen zu bauen; das Solo nimmt diese Elemente als Basis für häufig figurative Abschnitte. Bei Joh. Chr. Bach sind die ‚thematischen‘ Abschnitte der Soli so geartet, daß sie ohne Eingriffe zu Ritornellen *instrumentiert* werden können. Neu und in gewissem Sinne einmalig ist das Vorgehen Mozarts. Das Eröffnungstutti zeigt die Gleichzeitigkeit der Konzeption von Solo und Ritornell. Es legt die einzelnen Teile durch eine spezifische Faktur auf ihre spätere Funktion fest: sog. ‚thematische‘ Abschnitte sind im Hinblick auf das Solo konzipiert, während die ihnen folgenden Gruppen in kompaktem Gerüstsatz das Material für spätere Ritornelle bieten¹⁶³. Bereits in zwei frühen Bearbeitungen Joh. Chr. Bachscher Sonaten fügt Mozart im Eröffnungsritornell neue Tutti-Gruppen hinzu, die er ausschließlich zum Bauen der Ritornelle nimmt (KV 107,1: T. 24–28; KV 107,3: T. 24–27). Im 2. Konzert der Gruppe wird dieser ‚Block‘ erst für das Dominant-Ritornell am Schluß des ersten Solo neu komponiert, dann aber als einziger für ein weiteres Binnenritornell auf der VI. Stufe und das Schlußritornell verwendet. In den vier älteren Bearbeitungen von Sonatensätzen Raupachs und Honauers vollzieht Mozart diesen Schritt nicht; immer ist der Hauptabschnitt auch zugleich Grundlage für die Ritornelle.

Alle Konzerte der hier behandelten Gruppe stellen im Eröffnungsritornell mindestens zwei Tutti-Abschnitte auf, die einzig zum Bauen der weiteren Ritornelle dienen. Es sind dies die dem ‚Hauptthema‘ folgenden und zu einer Zäsur auf der Dominante führenden Takte und der Schlußkomplex. Im *B*-dur-Konzert, KV 456, kam noch ein dritter Block hinzu; es war jene das ‚Seitenthema‘ auffangende Bläserfanfare, die erneut eine Zäsur anstrebte (T. 47–53). Noch in vier weiteren Konzerten wird die Schlußgruppe geteilt, um erneut einem liedhaft-intimen *piano*-Abschnitt Platz zu machen (KV 246, 414, 537, 595).

schen Konzertform“ gelangt seien: über die „barocke Ritornellform“ und die Sonatenform (S. 8). Wenn aber die Konzerte Joh. Chr. Bachs nichts anderes als Sonaten mit Vor-, Zwischen- und Nachspiel sind, so wäre es grundsätzlich gleichgültig, ob Mozart von der zeitgenössischen Konzert- oder Sonatenform ausgegangen wäre.

¹⁶³ Mehrere Konzerte Mozarts sind nach anderen Prinzipien gebaut (KV 466, 467, 482, 491, 503, aber auch schon die früheren: KV 175, 271, 415, 449 und 451), vgl. S. 67 f. u. die Einleitung, S. 10.

1. Die Stellung des ersten Tuttiblocks nach einem Dreitakter

Obwohl nur einzelne Teile des Anfangstutti als Ritornell eingesetzt werden, kommt ihm als Ganzes die Bedeutung eines ersten Ritornells zu, als Hinweisen auf das Solo und als Aufstellen des konstanten Faktors der Gliederungstutti¹⁶⁴. Diese gliedernden Ritornelle, die nicht den ‚Solothemen‘ entnommen sind, weisen auf ein ursprüngliches Prinzip des Konzertierens zurück, den Wechsel von fester und veränderlicher Größe als Tutti und Solo.

Der erste Tuttiblock nimmt hier eine besondere Stellung ein. Mit seinem Auftreten erhält der Satz sein Signum als Konzert: Das ‚Anfangsthema‘ mündet in ihn und erfaßt bereits an dieser Stelle das Gegenüber von Tutti und Solo. Durch eine besondere Faktur der dem Tuttiblock unmittelbar vorausgehenden Takte realisiert Mozart den Wechsel von periodischer Struktur zu Gerüstbau. Meist sind es ungeradzahlige Taktgruppen, Dreitakter, die durch ihre spezifische Haltung den Einbruch des Tutti geradezu erzwingen¹⁶⁵. In zwei Konzerten (KV 456 und KV 488) wird nach einem gleichen Konzept durch Verschränkung zweier Kadenzen (3 + 2 Takte) der Wandel zu geradtaktigem Gerüstbau bereits innerhalb des Periodennachsatzes vollzogen (vgl. S. 16 u. S. 127).

In einer schematischen Übersicht möchte ich die den Gerüstsatz und damit dem Tuttiblock auslösenden Dreitakter im Kontext des Hauptabschnitts zusammenstellen:

KV 175, D-dur	$\overbrace{1-9}^{\text{3}} \quad \quad \overbrace{\quad}^{\text{3}} \quad \quad \overbrace{\quad}^{\text{KA.}} \quad \quad \overbrace{\quad}^{\text{3}}$ (VGL. S. 119)
KV 238, B-dur	$\overbrace{1-11}^{\text{4}} \quad \quad \overbrace{\quad}^{\text{4}} \quad \quad \overbrace{\quad}^{\text{KA.}} \quad \quad \overbrace{\quad}^{\text{3}}$
KV 246, C-dur	$\overbrace{1-11}^{\text{4}} \quad \quad \overbrace{\quad}^{\text{4}} \quad \quad \overbrace{\quad}^{\text{KA.}} \quad \quad \overbrace{\quad}^{\text{3}}$
KV 413, F-dur	$\overbrace{1-11}^{\text{4}} \quad \quad \overbrace{\quad}^{\text{4}} \quad \quad \overbrace{\quad}^{\text{KA.}} \quad \quad \overbrace{\quad}^{\text{3}}$
KV 453, G-dur	$\overbrace{1-15}^{\text{4}} \quad \quad \overbrace{\quad}^{\text{4}} \quad \quad \overbrace{\quad}^{\text{2}} \quad \quad \overbrace{\quad}^{\text{KA.}} \quad \quad \overbrace{\quad}^{\text{2}} \quad \quad \overbrace{\quad}^{\text{3}}$ $\overbrace{\quad}^{\text{8}} \quad \quad \overbrace{\quad}^{\text{7}}$
KV 456, B-dur	$\overbrace{1-17}^{\text{4}} \quad \quad \overbrace{\quad}^{\text{4}} \quad \quad \overbrace{\quad}^{\text{4}} \quad \quad \overbrace{\quad}^{\text{KA.}} \quad \quad \overbrace{\quad}^{\text{KA.}} \quad \quad \overbrace{\quad}^{\text{2}}$ $\overbrace{\quad}^{\text{8}} \quad \quad \overbrace{\quad}^{\text{9}}$
KV 488, A-dur	$\overbrace{1-17}^{\text{4}} \quad \quad \overbrace{\quad}^{\text{4}} \quad \quad \overbrace{\quad}^{\text{4}} \quad \quad \overbrace{\quad}^{\text{KA.}} \quad \quad \overbrace{\quad}^{\text{3}} \quad \quad \overbrace{\quad}^{\text{2}}$ $\overbrace{\quad}^{\text{8}} \quad \quad \overbrace{\quad}^{\text{9}}$

¹⁶⁴ Hutchings, Companion, beginnt die Zählung der Ritornelle erst mit dem zweiten; das erste ist für ihn „prelude“ (S. 6).

¹⁶⁵ Ich habe derartige Bildungen bereits im Zusammenhang mit dem Vergleich ‚thematischer‘ Abschnitte in Tutti und Solo beschrieben, vgl. S. 113 ff.

Die metrische Bedeutung des Dreitakters als den Satz ins Rollen bringendes Moment erhärtet Mozart durch besondere satztechnische Momente, die das drängende Hinzielen zur immanenten Struktur werden lassen. Diese Bauweise hat nur noch den äußeren Anlaß gemein mit der von den Theoretikern geforderten Verknüpfung von Tutti und Solo zur Vermeidung eines Tonika-Binnenschlusses (vgl. S. 165).

2. Die Ritornelle des Konzerts B-dur, KV 450

Auch im B-dur-Konzert, KV 450, geht dem ersten Tutti-Block des Eröffnungsritornells ein ungeradzahliger Abschnitt voraus. Er läßt sich jedoch nicht auf einen periodischen Nachsatz zurückführen. Nach dem Tonika-Schluß im 8. Takt scheinen vier Takte gänzlich auf der Stelle zu treten. Die Hornquinten können sich nicht aus dem Bann des I–V–I–V-Kreisens befreien, bis energische Kadenzschritte des Kontrabasses, die erstmals die IV. Stufe einführen, zum *forte* des Tuttiblocks hindrängen. Diese Bauweise unterscheidet sich grundsätzlich von den ungeradzahligen Bildungen der übrigen Konzerte. Ging dort der Dreitakter glatt aus der periodischen Gliederung hervor, war selbst latent in ihr vorhanden durch die Folge 1 (schwer) – 2 (leicht) – 3 (leicht) – 4 = 1 (schwer) eines Nachsatzes, so ist hier durch das Auf-der-Stelle-treten der Hornquinten aktives Eingreifen erforderlich, um die Geschlossenheit aufzubrechen und den Satz endgültig in Gang zu bringen. Mozart stellt die vorwärtstreibende Fanfare des Tuttiblocks (T. 14 f.) um so schroffer heraus, da er sie einem statischen, metrisch indifferenten Abschnitt folgen läßt¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Eine ähnliche Erscheinung zeigt das Anfangsthema des A-dur-Konzerts, KV 414, allerdings im Rahmen eines 16-taktigen periodischen Ganzen: die zweite Hälfte des Nachsatzes (T. 13–16) kreist zunächst ohne Baßfundament in Terzen und Sexten, umschreibt dabei den Dreiklang *d–fis–a* (absteigend) – eine Drehbewegung, die endlos andauern könnte –, bis im vierten Takt (T. 16) Kadenzschritte den Satz rafften und zum Tuttiblock hinlenken.

Mit dem *forte*-Einsatz teilt sich die Partitur in drei Ebenen. Allein die Achtel in Viola und Streichbaß sind aus dem Fünftakter herübergenommen. Waren sie dort aber als übergeordnete rhythmische Werte gleichsam die Zählzeit für die Sechzehntelumspielungen der Violinen, so werden sie hier neu beleuchtet als Unterteilungen, die den gravitatisch Einhalt gebietenden Halben der übrigen Parte messend gegenüberstehen. Der harmonische Fortgang ist um das Vierfache zurückgenommen; über jeweils einen Takt breiten sich die Klänge großflächig aus. Violinen und Bläser folgen in den ersten vier Takten des Tutti-Blocks verschiedenen Gesetzen. Nach dem zugrundeliegenden harmonischen Plan I – V – V – I scheinen die Violinen einen in sich geschlossenen Vorgang darzustellen. Diese Selbstbezogenheit der vier Takte wird gestützt durch eine Viertelpause in der letzten Taktzeit des 2. und 4. Takts. Die Bläser stellen gerade in diesen Takten ihren zur nächsten ‚1‘ hinzielenden Fanfarenrhythmus entgegen. Das klangliche Schließen der Viertaktgruppe (allerdings durch den Streichbaß als Sextklang der Tonika geschwächt) wird durch den Rhythmus der Bläser relativiert: Gerüststruktur kündigt sich an:

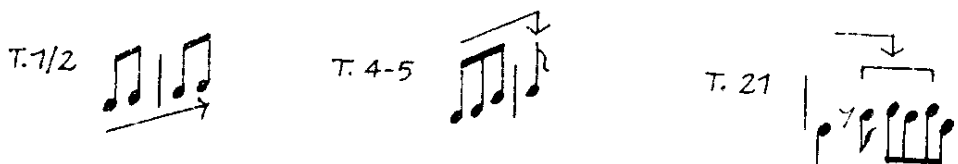
T. 14-17 STR. BL.

I V V I₆

Der vorwärtsdrängende Impuls verhakt die nächsten acht Takte mit dieser Vierergruppe. Ihr Rhythmus scheint sich zunächst fortzusetzen, aber in neuer Anordnung: Die Oboe I schließt sich den Violinen an, das Fagott dem Streichbaß, das Horn markiert über drei Takte nur noch die erste Taktzeit (T. 18–20). Die Zweitaktgeste ist auseinandergezogen zu drei Takten; ein rhythmischer Umschlag bewirkt diese Dehnung, die sich, vom Viertakter ausgehend, auch als Komprimierung deuten läßt: Grundlage der rhythmischen Gestaltung ist der Duktus der Violinen in den vorausgehenden vier Takten. Während dort aber im jeweils zweiten Takt drei Viertelschläge mit anschließender Pause zurückweisen, so ist hier die Zeitmessung beschleunigt; als Tonrepetitionen folgen zwei Achtel und eine punktierte Viertel aufeinander:

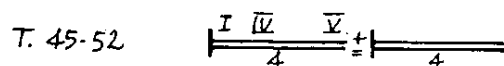
T. 14-17 VLL. T. 18-20 VL. I + OB. I

Die beschleunigenden Achtel und das Vorziehen der Punktierung in die 2. Taktzeit bewirken, daß die Bewegung durchgezogen wird bis zum nächsten Takt und sich dort, von demselben Anstoß getrieben, wiederholt. Im gleichen Sinne vorwärtsdrängend wirken die synkopisch sich gegen die Schlagzeit stellenden Viertel der 2. Violine. Zu dieser zielgerichteten rhythmischen Gliederung steht die Klangfolge in Wechselwirkung. Ziel ist die im 4. Takt (T. 21) erreichte V. Stufe *F*, die durch den vorausgehenden Leitton *e* (Fig., Vla., Streichbaß) und den Quintsprung des Horns (*c''-f''*) setzende Funktion erhält. Das letzte Viertel des Dreitakters ist harmonisch als Dominantquintsextklang zu erklären, so daß zum *F* hin V-I-Beziehung entstünde. Primär ist jedoch ein anderer Vorgang: als Vermittlung von IV. zu V. Stufe wird die Wechseldominante eingeschaltet, die die Dominantebene besonders herausstellt. Dieses Vorgehen zeigt sich immer wieder an entsprechenden Stellen der Eröffnungsrifonelle: die Tonika wird nicht verlassen, die V. Stufe lediglich anvisiert, etwas genauer ins Auge gefaßt; keine Kadenz gibt ihr Halt¹⁶⁷. Über fünf Takte erstreckt sich jetzt die Dominante als Achse in Fig., Cor., Vla. und Streichbaß. Das ganze Orchester vereint sich in einem gleichen Bewegungsimpuls von hämmernden Achteln, in den Violinen zu Sechzehnteln gebrochen. Oboen und Violinen drehen sich drei Takte lang um diese *F*-Achse; auf *a-c* zentriert sich die erste Takthälfte, auf *b-d* die zweite; durch einen Achtelauftakt, notiert nur zur 3. Taktzeit des 1. Takts (T. 21), aber weiterhin spürbar zu jeder 1. und 3. Taktzeit, werden jeweils Halbtakte als einzelne Zellen erfaßt. Allein die Hörner markieren in ganztaktigem Rhythmus nur die erste Taktzeit. Im 4. Takt (T. 24) halten alle Instrumente plötzlich auf ‚1‘ an, stellen dann, nach einer Achtelpause, gemeinsam den Rhythmus des Horns heraus, signalartig nur noch den Grundton *f* repetierend, von den Violinen durch die Sext *a* unterbaut, und brechen im 5. Takt mit einer Halben ab. Zwölf Takte umfaßt der zur Zäsur führende Tuttiblock; erst im gewissermaßen zweiten Anlauf dringt Gerüstbaustruktur mit einem Dreitakter endgültig durch (T. 18–20). Obwohl dieser Tuttiblock später als Ritornell eingesetzt wird, in einem völlig neuen Zusammenhang steht, schafft er hier, im Kontext mit dem Haupt- ‚Thema‘, eine für sich sinnvolle Einheit. Sie zeigt sich augenfällig in den wellenartig auf- und absteigenden Terzen der Oboen, die auf den Anfang des Konzerts zurückweisen: vier Achtel, in immer anderer metrischer Gestalt:



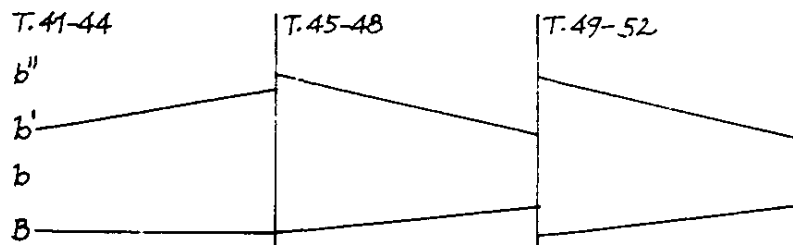
¹⁶⁷ Vgl. die Ausführungen über KV 456 und KV 537. S. a. die entsprechenden Stellen in den Konzerten *D*-dur, KV 175 (T. 12), *B*-dur, KV 238 (T. 14), *D*-dur, KV 451 (T. 16) und *Es*-dur, KV 482 (T. 34), vgl. dazu das Kap. II. B. 7. *Funktionen der V. Stufe im ersten Ritornell und ersten Solo*, S. 183.

Der zweite Tuttiblock leitet gleichzeitig den Schlußkomplex ein. Er beginnt mit einem vom *pianissimo* anschwellenden viertaktigen *crescendo*-Abschnitt (T. 41 – 44) über der Tonika-Achse ¹⁶⁸. Durch die gleiche Trommelbaß-Grundierung wirkt er als Gegengewicht zu dem der Dominanzäsur vorausgehenden fünftaktigen Block. Beide rahmen das ‚Seitenthema‘, das sich durch seine periodische Struktur wie eine Insel zwischen ihnen ausnimmt. Die *crescendo*-Gruppe hat jedoch eine von Grund auf andere Aufgabe als die scharf gegen ihre Umgebung abgesetzten Tuttiblöcke, sie zielt erst zu einem solchen Block hin, benötigt ihn geradezu, um selbst gerechtfertigt zu sein. Daher läßt sie sich nicht in der sonst dem Ritornellprinzip Mozarts eigenen Faktur bausteinartig neu zusammensetzen. Die 1. Violine vollzieht das *crescendo* durch eine von *b'* stufenweise aufsteigende Bewegung, zunächst bis zur Quart *es''* im Taktabstand, dann in Vierteln der Gang zur Oktave *b''* (T. 44). Hier im 4. Takt intensiviert sich das Geschehen auch in den übrigen Parten: die Oboe schließt sich auf ‚2‘ dem Aufstieg an, das Horn ersetzt seinen Halteton durch ein nachdrückliches Repe- tieren des *b'* in Vierteln, die 2. Violine folgt der ersten mit einem Sechzehntel-Tremolo und die Viola den trommelnden Achteln des Basses. Diese Aktivie- rung des Rhythmus in Verbindung mit einem Dehnen des Klangraums er- hebt das *crescendo* über eine bloß dynamische Anweisung. Als Ziel des Anlaufs erscheint ein achttaktiges Tutti, das sich durch den Einsatz der Fanfare in kompakter, festgefügtter Gestalt darstellt. Sie ist hier allein in den Hörnern vertreten, Oboe und Fagott verbinden sich mit den Streichern, die selbst paarweise zusammengehen. Wieder werden durch die Fanfare zwei Satzschichten wirksam. Die übrigen Parte stellen in jeweils vier Takten die Kadenzstufen heraus:



Sie sind in Fg., Vla. und Streichbaß als Achtelrepetitionen verwirklicht, durch Einbeziehen ihrer Terzen in stetig aufsteigender Richtung (T. 45 – 48: *B--d es g f*). Gleichsam in Gegenbewegung zeigen sich Oboen und Violinen: sie steigen nach einem Aufschwung in der jeweils letzten Taktzeit von dem als *forte* erreichten höchsten Ton *b''* abwärts und fixieren taktwei- se die Terzen *g''* und *es''* (T. 45 – 47). Dieses Verengen des Tonraums ant- wortet dem sich ausweitenden *crescendo* der vorausgehenden Takte.

¹⁶⁸ Nur noch ein zweites Mal kommt in einem Eröffnungsritornell der Klavierkonzerte ein derartiger *crescendo*-Abschnitt vor, nämlich in dem unmittelbar benachbarten *D*-dur-Konzert, KV 451, T. 6 – 9. Diese über einem Trommelbaß sich auffächern- den Klangflächen gehören an sich in den Bereich der Symphonie („Mannheimer *crescendo*“), werden aber auch dort von Mozart nur sparsam angewandt.



Die Horn-Fanfare verkörpert eine eigene Schicht. Dem durchgezogenen Viertaktrhythmus stellt sie einen in sich selbst verankerten Eintakt-Impuls entgegen:



Während in der Fanfare des ersten Tuttiblocks (T. 14 f.) die durchgezogenen Viertel des 2. und 4. Takts (T. 15/17) die Aufgabe hatten, zum nächsten Zweitakter hinzuzielen, so ist hier auf Grund der gedehnten Halben in der 2. Takthälfte jeder Takt wie ein Signal für sich gestellt. Es gibt beharrlich die Oktave $b-b'$ an und erfüllt somit gleichzeitig die Funktion einer starren Tonika-Achse, die den Kadenzvorgang relativiert und als Block zusammenfaßt. Mit dem 4. Takt (T. 48) und dem Sprung in die Quint f' ändert sich der Rhythmus: die Halbe steht in der 1. Takthälfte, zwei Viertelschläge in der zweiten öffnen den Viertakter zur folgenden Taktgruppe. Ihr Einsatz, der eine Wiederholung des Viertakters bringt, gewinnt durch die rhythmische Umstellung die Wirkung eines Gegenschlags:



Die Wiederholung ist allein in der ersten Takthälfte des 1. Takts (T. 49) gegenüber T. 45 verändert: der Baß geht sofort von der Terz d aus, in den Violinen erfolgt bereits im 1. Takt die Unterteilung der 1. Taktzeit in Achtel. Während 2. Violine und 2. Oboe ihr b' als Zielton der melodischen Bewegung nehmen (T. 49), vollziehen 1. Violine und 1. Oboe einen schroffen Einschnitt. Die Melodie wird nicht zu Ende geführt, sie setzt eine Sept höher von neuem an. Erst die Wiederholung läßt alle Parte zu einem Zielton gelangen (T. 53), der jedoch noch einmal einen neuen Impuls auslöst. Der Schlußklang wird aufgefächert zu einem Wechselspiel zwischen Bläsern und Streichern, das durch seine Korrespondenz zum Konzertbeginn das Ritornell zu einer Einheit fügt. Auf zweimal zwei Takte ist hier das Gegenüber beider Klangkörper zusammengedrängt (T. 53--56), während ihm anfangs, T. 1--8, zweimal vier Takte zukamen. Eine ähnliche rhythmische Floskel



die der 2/8-Auftakt – hier zur 3. Taktzeit – charakterisiert, setzt sich taktweise fort. Ihr Zielton stößt bereits die nächste Wendung an (dagegen ein Ausschwingen der Melodieschlüsse im jeweils zweiten Takt des periodischen Anfangs T. 2/4/8). Der Bewegungsverlauf in ‚Frage‘ und ‚Antwort‘ scheint vertauscht: die Bläser stellen dem chromatischen Anfang des Konzerts einen gleichsam befreiten, aufwärtsgeführten Dreiklang entgegen, der erstmals männlich auf ‚1‘ schließt (T. 54/56), die Streicher erwidern in einer geschmeidigen stufenweisen Führung, deren Endung aufmerken läßt (T. 55); sie biegt vom weiblichen Schluß in der Prim *b*“ abwärts zur Quint *f*“ der 2. Taktzeit. Diese eigenartige Endung scheint ebenfalls auf den Anfang anzuspielen: im 2. Takt federte die vom unteren Halbton aus erreichte Quint *f*“ in der 2. Taktzeit nach, hier wird diese Quint erst durch ein Abspringen aus dem eigentlichen Zielton *b*“ erreicht und öffnet die Melodie zum Einsatz der Bläser:



Diese Achtelgruppen haben nicht die Bedeutung eines ‚Motivs‘, weder melodisch noch durch den Rhythmus, der viel zu wenig charakteristisch ist, um ‚motivische Einheit‘ zu schaffen. Als feste Gebilde werden sie immer wieder neu eingefäßt und wirken mit beim Herstellen des Satzzusammenhangs auf Grund ihrer Abhängigkeit von veränderten metrischen Bedingungen:

The diagram illustrates the rhythmic and melodic interaction between woodwinds (BL.) and strings (STR.) across three sections of the score:

- T. 1-4:** Shows the woodwinds playing a rhythmic pattern labeled 'a' and 'b'. The strings play a corresponding pattern.
- T. 5-8:** Shows the woodwinds playing a rhythmic pattern labeled 'a' and 'b'. The strings play a corresponding pattern.
- T. 53-57:** Shows the woodwinds playing a rhythmic pattern labeled 'a' and 'b'. The strings play a corresponding pattern.

So sind sie am Schluß des Ritornells in einen sechstaktigen, nur zwischen Tonika und Dominante pendelnden Abschnitt eingefügt. Die Dominante erscheint zunächst als zum 2. Zweitakter hinzielender Halbe-Auftakt, dann, wenn allein die antwortende Floskel der Violinen übrigbleibt (T. 57–58),

gehört ihr jede 2. Takthälfte; bei veränderter Phrasierung ist sie nun aber gebunden an die vorausgehende Tonika-Halbe. Wie Register sind in diesen sechs Takten die einzelnen Parte gestaffelt. Die beiden Zweitakter stehen im Oktavabstand nebeneinander; im Streichbaß wird ab T. 56 die tiefe Lage beibehalten, während 1. Violine, Fagott und Oboe den Ambitus zu seiner größten Ausdehnung von vier Oktavräumen anwachsen lassen (T. 58):

	T. 53/54		T. 55/56		T. 57/58	
2 Okt.	Ob.	VI.I				Ob.
1 Okt.	Cor.		Cor.	VI.I	VI.I	VI.I
kl.Okt.		Str.B.	Fg.		Fg.	Fg.
gr.Okt.				Str.B.	Str.B.	Str.B.

Die Gestaltung dieses Komplexes läßt einen Tonika-Schlußblock erwarten. Er erfolgt in der Tat. Aber Mozart läßt mit ihm bereits das Soloinstrument beginnen, das über zwölf Takte den *B*-Klang durch Figurationen ausführt. Erst im letzten Tutti steht an dieser Stelle ein wirklicher Tonika-Abschluß.

Man muß diesen ungewöhnlichen ‚Eingang‘ des Solisten – Figurationen über einer Tonika-Achse, die gleichzeitig Funktion eines Schlußblocks hat – im Zusammenhang sehen mit dem ungewöhnlichen Schluß des 3. Satzes des Konzerts; die Analogien sind offensichtlich. Ebenfalls 12 Takte lang (T. 303 – 314) umspielen Figurationen des Klaviers die Tonika-Achse, die nun wirklich den Schlußblock bildet, gefolgt lediglich von zwei bestätigenden Tonika-Tuttitakten. Solistischer ‚Eingang‘ und solistischer ‚Ausgang‘ sind in ihrer Struktur deutlich aufeinander bezogen. Mozart offenbart durch diesen Bezug die Einheit des Klavierkonzerts qua Konzert über die Satzgrenzen hinweg. Anders gesagt: Das Gedächtnis überbrückt alle Sätze bis hin zur letzten, verabschiedenden Geste des Solisten.

Auch das Einmünden in den Schlußblock zeigt Parallelen: hier ebenfalls ein komprimierter Dialog zwischen fanfarenartigem Dreiklang (T. 295 – 296/299 – 300 ~ T. 53/T. 55 des Eröffnungsritornells) und kadenzierender Antwortsgebärde (T. 297 – 298/301 – 302 ~ T. 54/T. 57 – 58), allerdings mit anderer Rollenverteilung; im ersten Ritornell stehen sich prämissenhaft Bläser und Streicher gegenüber, am Konzertschluß übernehmen in echt mozartischem Komplementärklang Klavier und Bläser diese Parte.

Das den ersten Soloteil auffangende Dominantritorneil stellt beide Fanfaren-Abschnitte des Eröffnungstuttis unvermittelt nebeneinander (T. 137 – 148 = T. 14 – 17/T. 45 – 52). Die erste Fanfare ist von ihrer zur V-Zäsur zielenden Fortsetzung abgetrennt, der zweiten fehlt das vorausgehende *crescendo*. Es sind allein diese kompakten, die Kadenzstufen in regelmäßiger Geradtaktigkeit angehenden Blöcke, die hier wie Bausteine aneinandergesetzt sind, um die Dominante zu festigen. Losgelöst aus ihrer ursprünglichen Umgebung als Schlußsteine von Haupt- und Seitenabschnitt, erhalten sie hier ei-

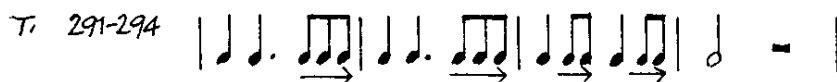
ne neue Funktion als gliedernde Ritornelle (vgl. S. 133 ff.). Diese Bauweise ist ein entscheidendes Merkmal der Gattung ‚Konzert‘, wie sie sich bei Mozart darstellt. Es wird im allgemeinen als Neuerung Mozarts angesehen, das Orchester durch größere Tutti stärker an der „Entwicklung“ des Satzes beteiligt zu haben als die sog. Vorklassiker. Im Gegenteil: das Ritornellprinzip, wie es Mozart ausbildet, stellt sich gerade gegen jede „Entwicklung“ im symphonischen Sinne. Die Tutti-Abschnitte entstehen nicht aus dem Satzverlauf, sie sind vielmehr als festes Material ohne Bindung an eine bestimmte Stelle (vgl. dazu auch S. 67 ff.) vorgegeben, sind ‚Ritornelle‘, nicht kurze Schlußgruppen des jeweiligen Solo¹⁶⁹. Unter diesem Aspekt steht Mozart dem Konzert Vivaldis näher als dem eines Joh. Chr. Bach.

Die Bläserparte des ersten Fanfaren-Abschnitts sind gegenüber dem Eröffnungsritornell verwandelt. Alle gemeinsam geben nur noch den Rhythmus der Hörner an (T. 137 f.); die Unterteilung des 1. und 3. Takts in Oboe und Fagott fehlt. Sie wählen andere Elemente des Tonika- und Dominantseptklanges, die bereits dem Partiturbild ein neues Aussehen geben. Herrschte in den Takten 14–17 Quint und Terz, im Horn die Sext des Grundklangs, so fallen hier im 2. und 3. Takt (T. 138–139) die Sekunden von Fagotti und Hörnern ins Auge. Selbstverständlich hängt diese Änderung mit dem Tonvorrat des Horns zusammen; dem müßten sich aber die übrigen Instrumente nicht anschließen. Mozart nutzt diesen *Mangel* jedoch für eine Umgestaltung aller Parte. Die Fagotti, die vorher die Oboen verdoppelten, folgen jetzt den Hörnern. Aufschlußreich ist die Bewegungsrichtung der Oboen: sie setzen mit der Sext $a'-f''$ ein und markieren in den beiden dominantischen Mitteltakten die Sext $g'-e''$. Als oberster Part erscheint also eine abrundende, gleichsam klauselähnliche Leittonfolge $f''-e''-f''$. In den Takten 14–17 verliefen alle drei Parte in aufsteigender Richtung, die zur Quint f'' der Oboe I führte und als Ziel der Bewegung auch den nächsten Abschnitt einbezog (T. 18). Dieses auch melodische Öffnen – dort notwendig, um den Satz ins Rollen zu bringen – fehlt im Innern. Beide Fanfaren-Abschnitte stehen als eigenständige Blöcke nebeneinander. Die zweite Gruppe setzt frei ein, ohne den vorwärtsdrängenden Rhythmus des 4. Takts (T. 140) aufzufangen. Sie läuft ab wie im ersten Ritornell. Auch hier schließen sich die zwischen Bläsern und Streichern wechselnden *piano*-Takte an. Sie brechen jedoch bereits im 6. Takt (T. 154) mit Erreichen des Tonika-Zielklangs ab, der nicht schließende Funktion hat, sondern Basis für Figurationen des Klaviers ist. Anders als im *B*-dur-Konzert, KV 456, T. 191, sind hier also zweites Ritornell und zweites Solo durch Gerüstbaustruktur verzahnt.

¹⁶⁹ Als solche zeigen sie sich vielfach in Konzerten der „Vorklassik“, als Schlußbestätigung, die aus der jeweiligen Situation neu gestaltet wird, vgl. S. 156 f.

Das nächste große Tutti des Konzerts ist bereits das Schlußritornell ¹⁷⁰. Es greift zurück auf den zweiten Tuttiblock, der hier in seiner Funktion als Schlußkomplex endgültig bestätigt wird. Die Fanfaregruppe (T. 288 ff.) steht wieder in ihrem ursprünglichen Kontext, ihr gehen die vier *crescendo*-Takte voraus; der Schlußtriller des Soloinstruments zielt zu ihnen hin. Durch diese Geschlossenheit kommt dem letzten Ritornell eine andere Bedeutung zu als dem wie aus Zellen zusammengesetzten Binnenritornell. Funktion und Stellung fallen zusammen; es ist ‚Ritornell‘ und gleichzeitig Schlußgruppe, die es auch im ersten Tutti war, und schafft so eine Parallelität zwischen erstem und letztem Tutti ¹⁷¹.

Um die Solokadenz vorzubereiten, erfolgt ein Eingriff bereits im 3. Takt der Fanfare (T. 290): die Dominante, vorher dem 4. Takt (= T. 48) vorbehalten, ist in die 4. Taktzeit vorgezogen, der 4. Takt geht erneut von der I. Stufe aus. In vier Takten öffnet sich der Satz zum Quartsextakkord. Viola, Streichbaß und Fagott übernehmen den Terzabstieg der Violinen und Oboen, das Horn schließt sich ihrem Rhythmus an und verdichtet die Fanfare zu einem vorwärtsdrängenden Achtelimpuls:



Nach der Solokadenz setzt erneut der Fanfarenblock an. Als sei er nur kurz unterbrochen worden, bringt er die Wiederholung des Viertakters und läßt, wie in den beiden übrigen Ritornellen, den Dialog Bläser-Streicher folgen.

Der Schluß des Satzes, vier Takte, der zunächst die getupften Streicher-Achtel des Solo-Eingangs anklingen läßt (T. 59 ff.), nimmt in seiner metrischen Struktur Bezug auf den *Schluß* des Eingangs (T. 67–70) und stellt den Satz als Zusammenhang her. Was dort wie ein Doppelpunkt den eigentlichen Beginn des ersten Solo anzeigte, den Solisten gleichsam ins Rampenlicht rückte, erscheint hier in deutlicher Anknüpfung als wirklicher, aktiv herbeigeführter Schlußstein. Auch dieser Aspekt offenbart die zentrale Stellung des Solo-Eingangs für das *B*-Dur-Konzert.

Die den *B*-Klang ausbreitenden Sechzehntel-Läufe (T. 67–68) und Dreiklangsbrechungen (T. 69) setzen den bis dahin herrschenden Zweitaktimpuls (schwer – leicht) außer Kraft; drei Takte gehören statt dessen zusammen, der dritte ebenfalls mit öffnender Funktion (Terz *d*'' in linker Hand); in ihn

¹⁷⁰ Ein weiteres kurzes Tutti von 6 Takten fängt im 3. Solo das Hauptthema auf (T. 210–215). Es ist jener Fanfarenblock des Dominantritorneils (T. 137–139), aber in seiner Stellung identisch mit dem Eröffnungstutti, T. 14–17; vgl. dazu Kap. *Das ‚Devisen‘-Ritornell*, S. 150 ff.

¹⁷¹ Im *B*-dur-Konzert, KV 456, ist auch das letzte Tutti nach dem Prinzip gebaut, auseinanderliegende ‚Blöcke‘ des Eröffnungsritorneils zu verbinden, vgl. S. 33 f.

greifen plötzlich die Streicher ein, mit einem Auftakt zur zweiten Takthälfte. *Unisono* mit dem Klavierpart, dessen linke Hand in das Baßregister abspringt, und *forte* zielt der absteigende *B*-Dreiklang (Achtel) zur nächsten ‚1‘ und verleiht dem Takt das Gewicht eines schweren ‚ersten‘ Takts, mit Nachdruck versehen durch eine Fermate.

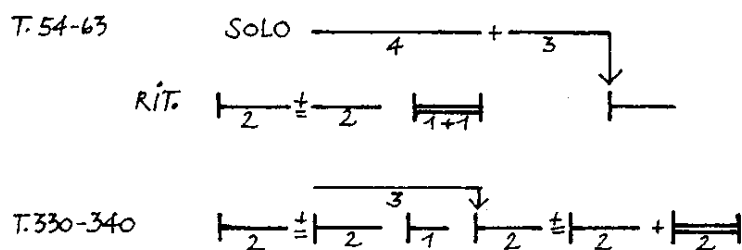
Eine analoge Situation am Schluß des Satzes: Nach dem Bläser-Streicher-Dialog pendelt der Tonika-Klang sich in *piano*-Achteln (♩-Abstand) aus bis in die 1. Taktzeit des 3. Takts (T. 307). Wieder sind, nach gleichmäßigem Zweitakt-Rhythmus, drei Takte (T. 305–307: schwer–leicht–leicht) zusammengefaßt, und wieder bricht ein *forte* in den dritten Takt ein (2. Taktzeit), hier als Viertel und mit kompakten Viertel-Akkorden, die auf schwacher Taktzeit die V. Stufe einbeziehen. Mit einem gewichtigen Dreiviertel-Auftakt wird die ‚1‘ des nächsten Takts herausgestellt, der Schlußakkord des Satzes (Baßabstieg wie in T. 69/70). Ein kurzer Viertelschlag steht als Schlußpfeiler in diesem durch den Dreitakter zum Ziel des Satzes erhobenen *schweren* letzten Takt ¹⁷².

3. Verhältnis Solo-, ‚Eingang‘ und Satzschluß

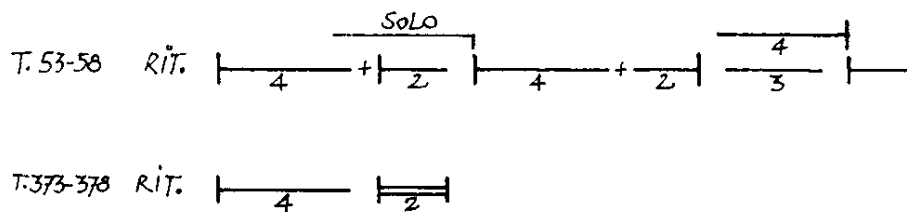
Eine Parallelität zwischen dem ‚Eingang‘ des Solisten und einem Tonika-Schlußblock begegnet in drei weiteren Konzerten (*Es*-dur, KV 271, *F*-dur, KV 413, *d*-moll, KV 466). Jedesmal nimmt vom Zielklang des Eröffnungsritornells das Solo seinen Ausgang; im letzten Tutti breitet sich an dieser Stelle der Tonika-Schlußblock aus.

¹⁷² Auch der 2. Satz wird von einem Dreitakter zum Schluß geführt, vgl. S. 200.

Im *Es*-dur-Konzert, KV 271, ist auf die analoge Stellung dieser Schnittpunkte ausdrücklich hingewiesen: Wie zu Beginn des Konzerts (T. 56) setzt das Klavier seinen Triller frei in die *piano*-Schlußgruppe des Ritornells (T. 299). Nach drei Takten, als besänne es sich, daß es zum Schluß kommen muß, greift es aktiv ein: der Triller bricht ab; wie ein Signal platzt der in Sechzehnteln absteigende *Es*-Dreiklang in den eigentlichen Schlußtakt (T. 302) und bestimmt ihn als ersten Takt eines sechstaktigen Schlußblocks. Im 2. Takt bremst das Orchester durch Kadenzschläge; sie bleiben zum dritten Takt offen, von dem aus sich der Zweitaktrhythmus wiederholt. Endgültig fangen dann zwei Tonika-Takte, in denen sich Klavier und Orchester als Tutti vereinen, den treibenden Impuls auf. Um diesen metrischen Umschlag in seiner Bedeutung als Schlußpunkt zu erfassen, möchte ich kurz auf die entsprechende Stelle des ersten Ritornells aufmerksam machen. Hier sind die gesamten sechs *piano*-Takte (T. 54–59) als Schlußgruppe zu erkennen. Im 6. Takt löst sich ein aufsteigender Sechzehntellauf aus dem Triller. Er bringt keinen eigentlich neuen Impuls. Vielmehr wird erst im 7. Takt (T. 60) die Bewegung gefaßt in einem offen auf der Dominante einsetzenden nachsatzartigen Gebilde, in dem Melodie und Begleitung sich liedhaft trennen (T. 60–62). Im Tonika-Zieltakt fällt das Orchester mit dem Dreiklangssignal des Anfangs ein:



Im *F*-dur-Konzert, KV 413, stellt das erste Ritornell nach dem *forte*-Schluß in einem sukzessiven Einsatz der Streicher (*piano*) den *F*-Dreiklang heraus (T. 53–56). Jeder Part geht aber von der Quint *c* aus, die schließlich zum Baßeinsatz (T. 55) dominante Funktion erhält und zur Tonika des 5. Takts sich öffnet. Hier könnte das Ritornell schließen. Im 4. Takt (T. 56) wurden jedoch die absteigenden Streicher-Einsätze durch den Beginn des Solo (*c*''') überhöht; es scheint sich einreihen zu wollen in das kanonartige Aufschlüsseln des Dreiklangs, zeigt dann aber sein eigenes Gesicht: In einer absteigenden Achtelbewegung umschreibt es den C_7 -Klang, der hinzielt zum *F*-Klang des 7. Takts (T. 59), in dem als ‚Eingang‘ ein periodischer Zehntakter einsetzt. Am Schluß des Satzes klingen diese vier zum Solo hinleitenden *piano*-Takte noch einmal an. Hier nun erhalten sie die Funktion, den Schluß herbeizuführen: drei Tonika-Tuttischläge erweitern sie auf sechs Takte und machen die schwebende Quartsextakkordfolge schlußkräftig.

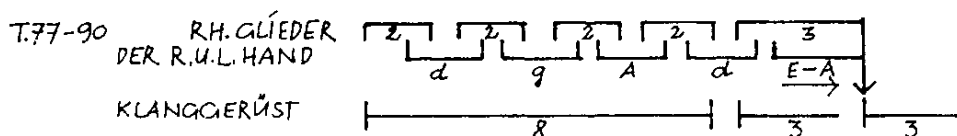


Auch im Anfangstutti des *d*-moll-Konzerts, KV 466, fehlt ein Tonika-Schlußblock nach der letzten *piano*-Gruppe (T. 71–76). Eine elementare Satzstruktur versinnbildlicht dieses nicht-zu-Ende-Kommen: der Ostinato. Ein in Halben ‚gehender‘ Baß öffnet sich dreimal in je zwei Takten über die IV. zur V. Stufe, beim ersten Mal von *d* ausgehend, dann trugschlußartig von der Sext *b*, die Quarte *f–b* umschreibend. Der Zielton *d* im 7. Takt (T. 77) gibt den Anstoß für eine weiche melodische Geste, die sich als ‚Eingang‘ in einer von Grund auf anderen Haltung dem symphonischen Konzertbeginn entgegenstellt. Sie ist durch den Klangplan mit dem Ostinato verbunden, breitet jede Stufe der Kadenz über zwei Takte aus (T. 77–82), so daß sechs Takte einem einzigen Ostinato-Glied zu entsprechen scheinen (T. 77–82: *d–g–A*), kehrt aber schließend im 8. Takt (T. 84) zum *d*-Klang zurück. Noch einmal scheint der stereotype Zweitaktimpuls der linken Hand ansetzen zu wollen; der Klangwechsel erfolgt jedoch taktweise, bereits im 3. Takt (T. 87) ist die V. Stufe erreicht. Dieser Takt wirkt als Wendepunkt im metrischen Ablauf. Er ist seiner Fortsetzung, seines ‚zweiten‘ Taktes beraubt. Statt dessen zielt er hin zu einem Dreitakter, in dem die Haltung gänzlich umschlägt: der gesamte Bläserchor mit Pauken und Trompeten fällt ein; von Sechzehntel-Figuren der rechten Hand umspielt, pendelt der Satz zwischen I. und V. Stufe, bis er im 3. Takt (T. 90) von Kadenzschritten gefaßt und zum Einsatz des Hauptthemas in den Streichern gelenkt wird¹⁷³. Ich möchte noch auf einige Momente der melodischen Ausführung in den ersten elf Takten dieses ‚Eingangs‘ hinweisen, um die entsprechende Stelle am Schluß des Satzes besser erfassen zu können. Die rechte Hand setzt frei ein, ohne akkordische Stütze, gleichsam einstimmig, in kleinen, *sprechenden* Zweitaktgesten, die nach einem weiten Oktavsprung mit einer seufzerähnlichen Vorhaltsbildung im 2. Takt (T. 78/80) zur Prim des zugrundeliegenden Klanges zurücksinken¹⁷⁴. In jedem zweiten Takt wiederholt sich dieses Anhalten der Bewegung, das immer wieder nach einem neuen Impuls verlangt (T. 78/80/82/84/86). Er wird ausgelöst durch die linke Hand: im Taktabstand nimmt

¹⁷³ Diese ‚Wendepunkt‘-Funktion eines einzelnen Takts fiel auch im *B*-dur-Konzert, KV 456 (T. 32), auf.

¹⁷⁴ Der Beginn des Solo beleuchtet Mozarts Klaviersatz. Wenn man diese Takte im Ohr hat, scheint einem die Diskussion über die Ausführung „dünn“, „einstimmiger“ Stellen durch Akkorde nahezu unverständlich (vgl. S. 222 ff.).

sie die rhythmische Gebärde der rechten auf und erreicht, sich in einem Klang drehend, die erste Taktzeit des nächsten Zweitakters, die der rechten Hand zur Basis wird. Nach vier Takten ändert sich die Melodieführung und bewirkt eine zunehmende Aktivierung des Zweitakters. So wird die Halbe im 6. Takt (T. 82) übergebunden; als Vorhaltssekunde zum A-Klang muß sie aufgelöst werden, stößt wie von selbst eine neue Bewegung an und läßt vier Takte (T. 81–84) zusammenhängend erscheinen. Ähnlich ist das Übergehen vom 10. zum 11. Takt (86/87); durch gleichzeitig klangliches Intensivieren wird hier ein stauender Dreitakter aufgebaut. Die rechte Hand nimmt wieder den Rhythmus der ersten beiden Zweitakter auf, überhöht den Oktavsprung zu einer Dezim ($d''-f'''$), die dreimal nachdrücklich repetiert wird, fällt mit der Punktierung eine Sekunde abwärts zum e''' . Dieses e''' wird zur Prim des Wechseldominantklangs, dann (T. 87), durch den sich aus der Geschlossenheit eines einzigen Klangraums lösenden Baß, zur Quint der V. Stufe A; sie zeigt an, daß kein neuer Zweitakt-Impuls zu erwarten ist, deutet vielmehr den 11. Takt als einen klanglich und melodisch sich öffnenden ‚dritten‘ Takt. Durch dieses Umschlagen wird die 1. Taktzeit des nächsten Takts (T. 88) scharf fixiert; erstmal setzen rechte und linke Hand gemeinsam abtaktig ein:



Die Haltung des Solo-Eingangs wirft ein Licht auf die Konzeption, mit der Mozart das Gegenüber von Tutti und Solo beinhaltet. Man müßte das d -moll-Konzert, eines der bekanntesten Konzerte Mozarts, unvoreingenommen, gleichsam neu hören können, um das geradezu Unglaubliche dieses Auftritts eines Solisten zu erfassen. Nach einem großen, sich symphonisch entfaltenden Orchester-Tutti – hier versagt die Bezeichnung ‚Ritornell‘ – plötzlich in sich kreisende, abgeschlossene kleine Gesten. Das Klavier nutzt nicht seine Möglichkeiten als ‚Akkordinstrument‘, versucht nicht, mit dem Orchester zu wetteifern, sondern zeigt sich in anderer Haltung. Es hat seine eigenen Bauelemente, schafft seine eigene Struktur, die es dem Orchester gegenüberstellt. Anders als in den bisher besprochenen Konzerten ist der Wechsel Tutti-Solo nicht im ersten Ritornell expliziert, sondern offenbart sich erst mit der Präsenz des Solisten¹⁷⁵.

Aufschlußreich ist der Schluß des Satzes. Gerade die Stelle, die am Ende des ersten Tutti einen Eintritt des Solisten mit dem Hauptthema erwarten

¹⁷⁵ Ähnlich verhalten sich die Solo-‚Eingänge‘ in den Konzerten KV 467, 482, 491, 503. Diese Konzerte sprengen das Ritornell-Prinzip; vgl. S. 67 ff.

läßt, weist hier wirklich auf den Anfang des Konzerts zurück (T. 390–397). Das ‚symphonische‘ Gefüge hat sich endgültig durchgesetzt und faßt den Satz zu einer Einheit zusammen. Die aufwärtsführenden Sechzehntel-Schleifer, am Anfang nur stockend in Gang kommend, sind hier in den ersten vier Takten auf jede schwere Taktzeit gerichtet. Sie nehmen gleichzeitig Bezug auf die vorausgehenden zweitaktigen Ostinato-Glieder (T. 384–389: $d-f/g-a$), wenn sie zweimal die Tonfolge $d-fis/g-a$ fixieren (T. 390–393). Die nervösen Synkopen der Violinen werden im 2. und 4. Takt von gleichförmig messenden Achteln aufgefangen, bis sie ganz wegfallen, nur noch die Achtel fort dauern (T. 394–395). Der Klangablauf bleibt auf d stehen, die Sechzehntel-Triolen zielen allein zur 1. Taktzeit, sind identisch mit den ersten beiden Takten des Konzerts. Diese sechs Takte vor dem zweitaktigen Tonika-Schlußblock versinnbildlichen das Ausklingen des Satzes durch einen zum Konzertbeginn sich nahezu spiegelbildlich verhaltenden Einsatz des ‚Schleifers‘. Dort beschleunigte sich nach sieben Takten, in denen nur die 1. Taktzeit angestrebt wurde, der Bewegungsimpuls durch das Herausstellen jeder schweren Taktzeit, hier sind die rhythmischen Akzente zurückgenommen von halbtaktigem zu ganztaktigem Abstand.

4. Das ‚Devisen‘-Ritornell

Bei der Behandlung der Ritornelle des B -dur-Konzerts, KV 450, habe ich einen größeren Tutti-Abschnitt ausgelassen. Es ist die erste Fanfarengruppe (T. 14–17), die noch einmal innerhalb des letzten Solo eingesetzt wird (T. 210–215). Sie steht dort an derselben Stelle wie im Eröffnungsritornell: nach dem Anfangsthema. Hier schließen sich zwei weitere Fanfarentakte an, die metrisch umschlagen: die punktierten Repetitionen sind in den ersten Takt vorgezogen; sie öffnen den B -Klang durch die Sept as und zielen zum G_7 -Klang hin, der im 2. Takt (T. 215) mit zwei Viertelschlägen abreißt; er hat dominantische Funktion zur II. Stufe c , mit der das Soloinstrument nach einer Zäsur frei einsetzt. Es bringt den Seitenabschnitt des ersten Solo, leicht variiert nach Art eines *Dacapo* (vgl. T. 87–94).

In zahlreichen weiteren Konzerten Mozarts findet sich an diesem Punkt der Reprise ein kurzes Tutti ¹⁷⁶. Es behält die Stellung bei, die es im Eröffnungsritornell innehatte, führt aber zum Seitenabschnitt des Solo ¹⁷⁷. Diese Tutti begründen in Mozarts Konzerten eine eigene Tradition; sie erfüllen die Funktion eines Ritornells. Ihre Herkunft ist in den übrigen Konzerten Mozarts (vgl. Anm. 176) besser zu erkennen als in KV 450. Dort erscheinen sie bereits im ersten Solo im Anschluß an das ‚Hauptthema‘. Sie setzen gewissermaßen einen Schlußstrich unter die Tonika; von hier aus führen Figurationen zu einem neuen Seitenabschnitt auf der V. Stufe. Ich möchte dieses Tutti ‚Devisen‘-Ritornell bezeichnen, da es durch seine Stellung sehr stark an jenes zweite Tonika-Ritornell der Arie erinnert, das nach dem devisenartigen Aufstellen des Melodiebeginns das Fundament bereitet für endgültiges Sich-Entfalten des Gesangs. Ich habe darauf hingewiesen, daß im Konzert Vivaldis mit dem Einsatz eines zweiten Tonika-Ritornells sich ein analoger Vorgang zeigt (vgl. S. 60). Die ‚Vorklassik‘ kennt offenbar diesen dichten konzertanten Dialog von Tutti und Solo nicht (übrigens nicht gleichzusetzen mit einem Gegenüber von Orchester und Soloinstrument in ‚thematischen‘ Abschnitten, z. B. als Vorder- und Nachsatz). Er ist nicht zu vereinbaren mit einer Satzkonzeption, die die Soloteile als eigenen, sonatenähnlichen Zusammenhang sieht, da er das thematische und auch tonale Vorwärtsdrängen hemmt. Zudem könnte er bei der Wiedergabe der Soloteile nach Art einer Sonate weder fortgelassen noch adäquat auf das Klavier übertragen werden. Zwar findet sich auch bei Joh. Chr. Bach bisweilen nach dem Anfangsthema ein kurzer Tutti-Abschnitt, meist als *unisono* des ganzen Orchesters. Er hat jedoch nicht die Funktion eines Ritornells, tritt vielmehr auf als Schlußbestätigung, so daß er ohne Einbuße dem Klavier allein anvertraut werden könnte.

z. B. op. VII, 3, T. 50 – 53 ¹⁷⁸:

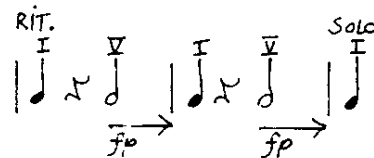


¹⁷⁶ B-dur, KV 238, C-dur, KV 246, A-dur, KV 414, G-dur, KV 453, B-dur, KV 456 (vgl. die Ausführungen S. 25), A-dur, KV 488, B-dur, KV 595.

¹⁷⁷ Im A-dur-Konzert, KV 488, haben Eröffnungsritornell und erstes Solo denselben Seitenabschnitt.

¹⁷⁸ Nach ED Welcker, hier S. 134, Anm. 161.

Ein wenig spiegelt sich diese Haltung noch in dem frühen *B*-dur-Konzert, KV 238. Mozart setzt im ersten Solo nach dem 11-taktigen periodischen Hauptabschnitt einen zweitaktigen Block ein (T. 45/46), der im ersten Ritornell vor dem dreitaktigen Tonika-Schluß stand (T. 29/30). Da er aber gerade dieses Schlusses beraubt ist, wird hier der vorwärtsgerichtete Impuls des I-V-Wechsel wirksam; das *fp* der jeweils zweiten Takthälfte löst sich nicht in einem Tonika-Block, sondern stößt eine neue Bewegung des Soloinstruments an:



Die übrigen Konzerte weisen dieses Tutti durch seine Faktur und seine weiteren Aufgaben im Satzverlauf als Ritornell aus. Als Ziel des vorausgehenden Hauptabschnitts ist die Stellung des Devisen-Ritornells im ersten und letzten Solo gleich, dagegen variiert sein Verhältnis zum folgenden Seitenabschnitt.

Ähnlich sind die beiden *B*-dur-Konzerte, KV 456 und KV 595, innerhalb des ersten Solo aufgebaut¹⁷⁹. Von dem Devisen-Ritornell (in beiden Fällen drei Takte) führen Figurationen (neun Takte) abermals zu einem kurzen Ritornell, daß die V. Stufe fixiert. Im jeweils 3. Takt schließt das Orchester mit einer Zäsur auf ‚1‘ (T. 101/T. 99); das Soloinstrument führt einen Sechzehntellauf zum *c*“, von dem ein ‚Seitenthema‘ seinen Ausgang nimmt. Das Verfahren innerhalb des letzten Solo differiert jedoch in beiden Konzerten. Auf den ersten Tuttiblock (hier in der Ausdehnung des Eröffnungsritornells) folgt in KV 456 direkt der Seitenabschnitt (T. 259), während in KV 595 die Figurationen und das kurze V-Ritornell aus dem ersten Solo beibehalten sind (T. 250–261). Hinzu kommt, daß hier der gesamte Hauptabschnitt im Orchester bleibt, der anschließende Tuttiblock (T. 247–249, Fanfare) sich also nicht als Ritornell zu erkennen gibt¹⁸⁰.

Auch im *G*-dur-Konzert, KV 453, zieht ein Devisen-Ritornell Figurationen nach sich; ohne Einschub eines Dominant-Tuttis erreichen sie über die Wechseldominante den Seitenabschnitt (T. 94–110). Das Vorgehen der Reprise entspricht dem *B*-dur-Konzert, KV 456: der Tuttiblock greift auf

¹⁷⁹ KV 456: T. 87 – T. 102 (1. Takt des Seitenthemas); KV 595: T. 92 – 107.

¹⁸⁰ Er setzt in T. 247 ein, in KV 456 in T. 249; dieselbe Zweitaktendifferenz wie im ersten Solo!

Auch im frühen *C*-dur-Konzert, KV 246, ist das ‚Devisen‘-Ritornell gleichsam geteilt durch ein kurzes Solo (4 Takte) in Tonika- und Dominant-Region (T. 48–56).

die Gestalt des Eröffnungsritornells zurück (T. 242 – 256 = T. 16 – 30), ohne Figurationen schließt sich der Seitenabschnitt des ersten *Solo* an (T. 261).

Eine besondere Art, den Hauptabschnitt devisenartig durch einen Tonika-Block gegen das Folgende abzugrenzen, zeigen die Konzerte *A*-dur, KV 414, und *D*-dur, KV 537. Sie wählen andere Ausschnitte des ersten Ritornells, das *A*-dur-Konzert die viertaktige Schlußgruppe (T. 82 – 85), das *D*-dur-Konzert den dort erst den Seitenabschnitt auffangenden Tuttiblock (T. 99 – 102 = T. 50 – 53)¹⁸¹. Beide Gruppen sind aus ihrem Zusammenhang herausgenommen und nur noch unter dem Aspekt ihrer Funktion als Ritornell verwendet – in den übrigen Konzerten behielten sie zudem ihre Stellung bei. Die anschließenden *Soli* führen wie üblich in die *Dominante*. Im *A*-dur-Konzert hat es durch seine periodische Struktur das Aussehen eines Seitenthemas; aus ihm erst lösen sich Figurationen (T. 98); sie leiten direkt zum ersten Seitenabschnitt des Anfangstutti (T. 115). Die Strecke zwischen Tuttiblock und Seitenabschnitt ist im letzten *Solo* um fast die Hälfte verkürzt (29:15), aber in der Anordnung ihrer Elemente unverändert (T. 218 – 232). Nach dem Devisen-Ritornell des *D*-dur-Konzerts erscheinen sechs Takte in ebenfalls periodenähnlicher Symmetrie (T. 103 – 108). Mit dem I-Schluß des 6. Takts setzen Sechzehntel-Passagen an, die nach 20 Takten in einen neuen Seitenabschnitt münden. Das Devisen-Ritornell fällt im letzten *Solo* fort; der Seitenabschnitt grenzt direkt an die figurative Fortsetzung des Hauptthemas (T. 312) – ein umgekehrtes Verfahren als in KV 450, in dem das letzte *Solo* durch ein Ritornell unterbrochen wird, im ersten dagegen Haupt- und Seitenabschnitt unmittelbar nebeneinanderstehen (T. 71 – 86/T. 87 – 93).

Eine tabellarische Übersicht soll die Stellung des Devisen-Ritornells veranschaulichen (jeweils bis zur Fixierung der V. Stufe):

¹⁸¹ Im *A*-dur-Konzert ist ungewöhnlich, daß die ersten beiden Takte der Schlußgruppe im Klavier erscheinen, so daß das Tutti wie eine ‚Schlußbestätigung‘ wirkt. Der gesamte Komplex von sechs Takten ist aber als Zusammenhang zu sehen, als Schlußstein, über den als feste Einheit verfügt wird. Er bildet ebenfalls das Dominantritornell (T. 145 ff.).

ERSTES SOLO		DRITTES SOLO	
KV 238 B-dur	T. 45-50 R S ₂ ₄ ₄	T. 142-147 R S E ₅ ₂ ₄	
KV 246 C-dur	T. 48-57 (R. GETEILT) R S R S ₂ ₄ ₃ ₄	T. 144-153 (R. GETEILT) R S R S ₂ ₄ ₃	
KV 414 A-dur	T. 80-114 S R S fis cis E ₂ ₄ ₄ ₄ ₄ ₄ ₄ ₈	S R S ₂ ₄ ₆ ₆ ₃ (182)	
KV 450 B-dur		T. 210-215 R S ₄ ₂	
KV 453 C-dur	T. 94-110 R S ₃ ₃ ₁₀ _{AD}	T. 242-260 R ₃ ₃ ₃ ₁₀ _S ₄ = 1. R.	
KV 456 B-dur	T. 87-101 (R. GETEILT) R S R S ₃ ₃ ₆ ₂	T. 249-257 R S ₃ ₃ ₃ = 1. R.	
KV 488 A-dur	T. 82-99 R S ₅ ₆ ₆ _E -17	T. 213-229 R S E A ₅ ₅ ₆ _A -16	
KV 537 D-dur	T. 99-127 R S ₄ ₃ ₂ ₂₀ _A		
KV 595 B-dur	T. 92-106 (R. GETEILT) R S R S ₃ ₂ ₇ ₃	T. 267-270 R S ₃ ₆ _R	

R = RITORNELL
S = SOLO

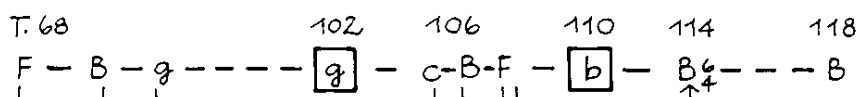
¹⁸² Schließende Taktgruppen hier getilgt; melodische Ausführung und Gerüst fallen zusammen.

5. Struktur und Stellung des Dominant-Ritornells

a) Übersicht über seine Zusammensetzung

Das zwischen erstem und zweitem Solo gelegene Tutti ist als einziges größeres Binnenritornell aus dem älteren Konzert in Mozarts Klavierkonzerte eingegangen. In den frühen Konzertbearbeitungen erscheint bisweilen noch ein zweites Binnenritornell; am Schluß des Mittelteils fixiert es die VI. (KV 39, T. 102–105; KV 107, III, T. 103–106), V. (KV 41, T. 139–146) oder II. Stufe (KV 40, T. 107–110)¹⁸³. Von der Sonatenvorlage ausgehend ist es angebrachter zu sagen: es bildet erst einen Mittelteil heraus, grenzt jene sequenzierenden Takte im Innern der zweiteiligen Sonatenanlage gegen die Wiederkehr der I. Stufe ab.

Besonders deutlich wird das Eindringen des Ritornellprinzips in das zweiteilige Schema der Sonate im Pasticcio-Konzert *B*-dur, KV 39 (der erste Satz aus einer Sonate von Hermann Friedrich Raupach). Auf das erste Binnenritornell folgt hier ein sehr langer, harmonisch weitschweifiger Abschnitt (50 Takte, T. 68–117). Die in Sequenzketten berührten Stufen sind um die VI. Stufe *g* gruppiert; die Rückkehr der Sequenzen zur I. Stufe *B* benötigt nur acht Takte.



An jenem Punkt, von dem aus die Rückführung zur I. Stufe ihren Ausgang nimmt, setzt Mozart ein kurzes Ritornell ein (T. 102–105, aus der Schlußgruppe des ersten Ritornells, ein von Mozart hinzugefügter Abschnitt). Es festigt die VI. Stufe und gebietet den schweifenden Sequenzen Einhalt. Die Rückleitung zur I. Stufe (T. 106–113) und das kurze Tonika-Solo von nur 12 Takten – die Sonate hat eine sog. ‚verkürzte Reprise‘¹⁸⁴ (T. 114–115 = T. 39–40; T. 118–121 = T. 55–58) – sind durch das Ritornell zu einem dritten Solo aufgestiegen¹⁸⁵. Durch beide Binnenritornelle wird die Sonatenvorlage neu gegliedert; zwei Stufen der Skala sind besonders hervorgehoben und trennen wie Pfeiler die Soloteile voneinander.

Der Eliminierungsprozeß dieses Ritornells ist mit Mozarts erstem eigenem Konzert bereits vollzogen¹⁸⁶. Der entscheidende Schnittpunkt des Satzes,

¹⁸³ NMA, Serie X, Wg. 28, Abtl. 2.

¹⁸⁴ E. Simon, *Sonata into Concerto*, Acta mus. XXXI, 1959, S. 170.

¹⁸⁵ Vier Takte nach dem VI-Ritornell wird der Solist abermals von einem kurzen Tutti unterbrochen (T. 110–113). Es hat aber nicht den Charakter eines Ritornells, nimmt vielmehr die Wendung des Klaviers (T. 108–109) mit abgedunkelter Terz bestätigend auf und führt sie zu einer Zäsur auf der V. Stufe.

¹⁸⁶ Es fällt auf, daß dieses Ritornell ungefähr gleichzeitig auch aus dem Konzert Joh.

das Vorbereiten der ‚Reprise‘, wird aus der Gegebenheit des Satzes selbst, ad hoc, geschaffen. Das Ritornellprinzip mit seinen starr vorgegebenen Elementen scheint dieser Struktur entgegenzustehen. – Im *B*-dur-Konzert, KV 456, führt zwar das Orchester die Reprise ein (vgl. S. 31), aber mit einer noch nicht gehörten Bläserwendung, die das Erscheinen des Anfangsthemas zum Ereignis werden läßt. –

Die Fixierung der V. Stufe durch ein Ritornell ist ein Anliegen des Konzerts bereits von Vivaldi; schon früher war es für die Arie verbindlich (vgl. S. 49, S. 60). In der Sonatananlage hat dieses Ritornell keinen Platz, zumindest nicht in der Gestalt, die es bei Mozart annimmt. Jene wie Bausteine aneinandergereihten Abschnitte des Eröffnungsritornells können unmöglich einen Teil der Exposition darstellen, sei es auch nur als die Exposition abschließendes Tutti, wie es allgemein gedeutet wird¹⁸⁷. Daß ein und derselbe Abschnitt bis zu dreimal ‚exponiert‘ wird, etwa der erste Tutti-block in den Konzerten *G*-dur, KV 453, *B*-dur, KV 456 und *A*-dur, KV 488¹⁸⁸, widerspricht jeder Vorstellung von ‚Sonatenform‘, die als „dynamisch“, „prozeßhaft“, „teleologisch“ gedeutet wird.

Als lediglich das Solo auffangende, abrundende Tutti, nicht aber als eigenständige Ritornelle, kann man jedoch die Dominantritornelle einiger Konzerte Joh. Chr. Bachs ansehen. So hat das Konzert *C*-dur, op. VII, 1¹⁸⁹, ein kurzes Tutti auf der V. Stufe von nur sieben Takten. Es nimmt vier Takte aus dem Eröffnungsritornell (T. 41–44), die dort in keiner Weise durch ihre Faktur sich von dem übrigen Satz unterscheiden: Sie beginnen 13 Takte vor Schluß des Ritornells, ziehen also noch einen neuntaktigen Kadenzabschnitt nach sich. (Im zweiten Tutti folgen neue in *G* kadenzierende Takte.)



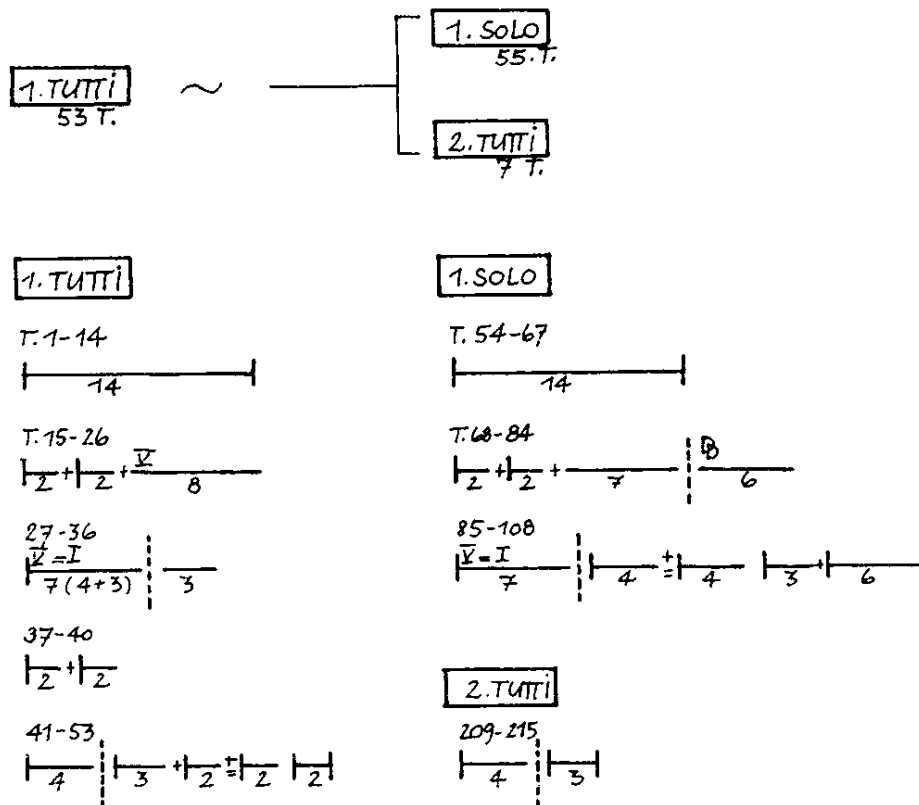
Chr. Bachs verschwindet. In seinem op. I (ED Welcker, London 1763 [?]) ist es noch mehrfach vertreten, dagegen fehlt es in op. VII (ED Welcker, London 1770 [?]). E. Simon, *Double Exposition*, S. 117, sieht als Ersatz den Beginn der ‚Reprise‘ im Orchester.

¹⁸⁷ E. Simon, *Double Exposition*, S. 116, stellt für das klassische Konzert ein Schema auf, das er Joh. Chr. Bachs op. I, 1 entnimmt. Er sagt zu dem 2. Ritornell: „T₂ is reduced to being the ‚closing tutti‘ of the exposition . . .“

¹⁸⁸ KV 488: T. 19 ff. / T. 83 ff. / T. 138 ff.

¹⁸⁹ ED Welcker, hier S. 134, Anm. 161.

Die Auswahl dieser vier Takte für ein ‚Ritornell‘ erfolgt nach anderen Kriterien als bei Mozart: Sie stehen nach dem ersten Solo an der gleichen Stelle wie innerhalb des Eröffnungsritornells; erstes Solo und zweites Tutti *zusammen* sind dem Anfangstutti parallel gebaut; das erste Solo ist nur unwesentlich durch Figurationen erweitert:



Hinzukommt eine harmonische Übereinstimmung beider Teile, die bis zu jenen für das zweite Tutti ausersehenen vier Takten reicht (T. 41 – 44).¹⁹⁰

Andere Konzerte Joh. Chr. Bachs lassen die Möglichkeit zu, das zweite Tutti als Beginn des zweiten Teils, nach der Terminologie der Sonate also der Durchführung anzusehen. Diese Anlage wird besonders deutlich in dem „Concerto o Sinfonia“ betitelten op. I, 6¹⁹¹: Das zweite Tutti beginnt erst nach dem Doppelstrich mit dem Anfangsthema auf der V. Stufe. Der Einsatz des Klaviers nach vier Takten entspricht demjenigen nach dem ersten Tutti, dort auch schon auf der V. Stufe. Sequenzen führen zurück nach G-dur und zur Reprise.

¹⁹⁰ Das Schema stellt die parallelen Abschnitte einander gegenüber, der Längsstrich kennzeichnet jeweils den Beginn von Abweichungen.

¹⁹¹ ED Welcker, hier S. 134, Anm. 161.

Auch in Konzerten ohne den Zusatz „o Sinfonia“ tritt bisweilen Sonatenanlage zutage durch Einbeziehen des Dominanttutti in den ‚Durchführungs‘-Teil; es verliert seine Bedeutung als eigenständiges Ritornell. So bringt im *D*-dur-Konzert, op. XIII, 2¹⁹², das zweite Tutti das Hauptthema auf der V. Stufe (9 Takte, T. 118–126); der Nachsatz führt bereits nach drei Takten zur Parallele *h*; wiederum mit dem Thema setzt hier das Soloinstrument ein und leitet in Sequenzen zur Reprise.

Die ältere Art einer lediglich zweiteiligen Sonatenanlage scheint dem *F*-dur-Konzert, op. VII, 2¹⁹³, zugrundezuliegen, da die Reprise hier, nach einer Fermate, unmittelbar mit dem Seitenthema des ersten Solo anfängt. Das Schlußtutti ist auf fünf Takte beschränkt (drei Kadenzakte des Eröffnungstutti mit vorausgehendem *unisono*-Lauf), bildet also kein selbständiges Ritornell. So stehen sich zwei parallel angelegte Teile gegenüber, die, jeweils vom Hauptthema ausgehend, einen Bogen über die V. Stufe spannen:

1. TUTTI HAUPTTHEMA	I (34 TAKTE)	2. TUTTI HAUPTTHEMA	V (14 TAKTE)
1. SOLO HAUPTTHEMA	I (44 TAKTE)	2. SOLO HAUPTTHEMA	V (76 TAKTE)
SEITENTHEMA	V	SEITENTHEMA	I
+KADENZ		+KADENZ	

Mozart ist durch die Bauweise seiner Tutti dem Ritornellprinzip verpflichtet. Seine Konzerte lassen sich nicht auf Klaviersonaten zurückführen, sind als eigene Gattung greifbar. Er erfüllt das alte Ritornellprinzip, wie es durch Vivaldi für das Konzert verbindlich wurde, mit neuem Sinn durch eine Struktur, die erst in der Wiener Klassik ausdrücklich werden konnte. Bietet im Konzert Vivaldis jeder Abschnitt des Eröffnungsritornells sich an für das Zusammenstellen weiterer Ritornelle, so schafft Mozart kompakte Tutti-Blöcke, die bereits im Eröffnungsritornell durch ihr Umschlagen in Gerüstsatz ausersehen sind, als Ritornelle eingesetzt zu werden, unabhängig von dem Zusammenhang, in dem sie ursprünglich standen¹⁹⁴.

¹⁹² Ausgabe Peters.

¹⁹³ ED Welcker, hier S. 134, Anm. 161.

¹⁹⁴ Die von mir weitgehend ausgesparte Gruppe von Mozarts Konzerten, die ich als ‚symphonisch‘ bezeichnet habe (vgl. S. 67 ff.), zeigt ein anderes Verfahren der Ritornellbildung, das in der Struktur des Anfangstutti schon vorgegeben ist. Es läßt sich besonders deutlich am Dominantritornell nachvollziehen. So geht in acht Konzerten dieses Typus das Binnentutti auf den Anfangsabschnitt, das ‚Hauptthema‘ oder eines seiner wichtigsten ‚Motive‘ zurück (letzteres z. B. in KV 503: das 3/8-Pochmotiv). In vielerlei Hinsicht verwandelt und anders fortgeführt hat es nichts gemein mit den bausteinartig eingesetzten Tutti-Blöcken (s. die Konzerte KV 175,

Nur im *A*-dur-Konzert, KV 414, läßt Mozart als Binnenritornell allein den Schlußblock des Eröffnungsritornells fungieren. Da dieser Komplex aber bereits innerhalb des ersten Solo erschien, das Anfangsthema wie eine Devise isolierte (vgl. S. 153, Anm. 181), wird er auch hier (T. 145 ff.) über seine Funktion als bloße Schlußbestätigung erhoben zu einem eigenständigen Ritornell. Dennoch tritt die Aufgabe, einen Teil des Satzes abzuschließen – ähnlich der Funktion der Tutti in J. Chr. Bachs Konzerten – stark in den Vordergrund: der Abschnitt ist auf acht Takte, durch Verdopplung des Tonika-Schlußblocks, erweitert; das Klavier setzt über dem Schlußklang frei ein mit einem Auftakt der rechten Hand, der einen neuen, periodisch angelegten Gedanken von 8 + 7 Takten (T. 153 – 167) eröffnet¹⁹⁵.

Ich möchte zunächst eine Übersicht geben über die mannigfachen Möglichkeiten, das Dominantritorneil aus dem Anfangstutti zu gewinnen. Welchen jener kompakten Tuttiblöcke Mozart auswählt, untersteht keiner Norm, ebenfalls nicht, wie das anschließende zweite Solo ihm zugeordnet wird. Diese Aspekte gehören in den Bereich des Werkes selbst; d. h. man muß zu erkennen versuchen, wie die Wahl gerade eines bestimmten Abschnitts an der Herstellung des Satzzusammenhangs mitwirkt. In vier Konzerten wird nur ein Tuttiblock des Anfangstutti im Innern des Satzes als Ritornell eingesetzt. Einmal ist es der das Hauptthema auffangende Block (KV 488, T. 137 ff. = T. 18 ff.), in zwei Fällen stehen diese Blöcke nach Seitenthemen (KV 246, T. 91–96 = T. 23–28; KV 595, T. 168–179 = T. 47–58)¹⁹⁶, im *A*-Dur-Konzert, KV 414, ist es, wie oben erwähnt, der Schlußblock des Eröffnungsritornells (T. 145–149 = T. 58–62). Gemäß ihrer Aufgabe innerhalb des ersten Ritornells, die periodisch intimen piano-

415, 451, 459, 466, 467, 491, 503; die beiden *D*-dur-Konzerte, KV 175 und 451, gehen ähnlich vor: sie überspringen die Tonika-Achse des Konzertbeginns –3 bzw. 9 Takte). Das *F*-dur-Konzert, KV 413, und die drei *Es*-dur-Konzerte, KV 271, 449 und 482, lassen als zweites Tutti den Schlußteil des Eröffnungstutti auftreten, so daß erstes Tutti auf der einen – erstes Solo und zweites Tutti auf der anderen Seite als zwei Teile, unabhängig von Tutti- oder Soloausführung, sich gegenüberstehen. So wird im *Es*-dur-Konzert, KV 271, die Schlußgruppe gar auf Orchester und Klavier verteilt (T. 135 – 147 = T. 41 – 53); der Mittelteil beginnt – das einzige Mal bei Mozart – nach Art der älteren Sonate mit dem Hauptabschnitt auf der V. Stufe.

¹⁹⁵ Über die anderen Konzerte, die den Schlußabschnitt des ersten Ritornells als zweites Tutti einsetzen, vgl. die vorausgehende Anmerkung 194. Allerdings ist in den früheren Konzerten eine Aufteilung in zwei Satztypen nicht streng durchzuführen; so zeigen sich bei der Gegenüberstellung Tutti-Solo bisweilen im einzelnen ritornellhafte Züge, während die Anlage als Ganzes dem Ritornellprinzip fern steht. Aus dieser Tatsache ist es zu verstehen, daß unter gewissen Aspekten auch Konzerte des anderen Typus einbezogen werden.

¹⁹⁶ Die von Mozart erst nachträglich, am Schluß des Satzes aufgezeichneten Takte 52 – 58 fehlen in den meisten Ausgaben; die NMA fügt sie in den Notentext ein.

Gruppen durch vorwärtsdrängenden, öffnenden Gerüstsatz abzulösen, wahren sie auch als Binnenritornelle ihren Charakter und sind zum zweiten Solo hin geöffnet.

Die übrigen Konzerte verknüpfen zwei (KV 238: T. 88 ff. = T. 12 ff.; T. 90 ff. = T. 25 ff.; KV 450: T. 137 ff. = T. 14 ff.; T. 141 ff. = T. 45 ff.; KV 456: T. 173 ff. = T. 18 ff.; T. 185 ff. = T. 61 ff.; KV 537: T. 216 ff. = T. 13 ff.; T. 228 ff. = T. 72 ff.) oder auch drei (KV 453: T. 171 ff. = T. 16 ff.; T. 176 f. = T. 55 f.; T. 178 ff. = T. 69 ff.) im Eröffnungsritornell auseinanderliegende Tuttiblöcke zum dominantischen Binnenritornell. Immer steht an erster Stelle die das Hauptthema abfangende *forte*-Gruppe; ihr folgt der jeweils letzte Tuttiblock. In zwei von diesen Konzerten bringt die Aufnahme des Schlußblocks ein Schließen auch des Ritornells mit sich (KV 238, KV 456)¹⁹⁷. Jedesmal beginnt das zweite Solo als eigenständiger Mittelteil mit einem neuen, in Melodie und Begleitung aufgeteilten Gedanken (KV 238, T. 99 – 105; KV 456, T. 192 – 200, vgl. S. 28).

b) Verknüpfung von im Eröffnungsritornell getrennten Tuttiblöcken mit gleichem Klangplan (Konzert D-dur, KV 537)

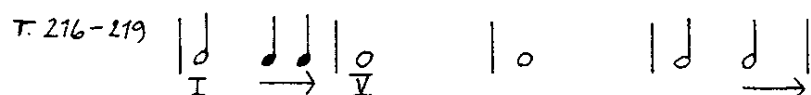
Grundlage für das Verknüpfen der im Eröffnungsritornell getrennten Tuttiblöcke ist der Gerüstsatz mit seiner spezifischen, von der Fanfare geprägten Orchesterhaltung¹⁹⁸. In den meisten Fällen werden diese Abschnitte nicht

¹⁹⁷ Auch im *B*-dur-Konzert, KV 450, ist das Dominant-Ritornell abgeschlossen, jedoch nur im melodischen Vordergrund. Der Schlußklang (T. 154) hat setzende Funktion für den Beginn des zweiten Solo, das sich nicht mit einem neuen melodischen Gedanken vorstellt; vgl. S. 167 ff.

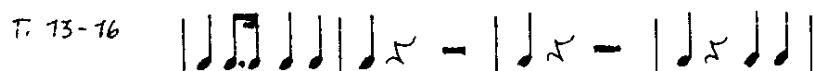
¹⁹⁸ Wie H. Hell herausgearbeitet hat (Italienische Opernsinfonie, S. 365 u. S. 428, Anm. 188), sind die Wiener Komponisten der Vorklassik durch Umwandlung der Periode zur offenen Satzstruktur gekommen, da sie die Herkunft dieser Bauweise aus der Fanfare nicht kannten. Mozart stellt, wie ich zeigte, beide Satzarten ausdrücklich einander gegenüber und teilt jeder ihren Bereich im Satzganzen zu. Es kommt zu jenen typischen Dreierbildungen (vgl. S. 113 ff. u. S. 136 ff.), die für sich genommen Gerüstsatz darstellen, im Zusammenhang aber, eingefügt in einen periodischen Nachsatz, diese von Haus aus offene Satzstruktur erst auslösen.

unverändert für das Binnenritornell übernommen. Ich habe an zwei Beispielen (*B*-dur, KV 456, und *B*-dur, KV 450) gezeigt, wie Mozart durch Eingriffe in das Partiturgefüge neue Zusammenhänge entstehen läßt.

Im *D*-dur-Konzert, KV 537, bieten sich darüber hinaus beide im Dominantritorneil wiederverwendeten Tutti-Blöcke (T. 13–24/T. 74–80) durch eine gleiche Klangfolge, nämlich fallende Terzen, für eine Verbindung geradezu an. Betrachten wir dieses Dominant-Ritornell näher. Der erste Tutti-Block, der sich großflächig in zweimal vier Takten zur V. Stufe öffnet, erscheint besonders im Bläusersatz verwandelt. Auffallend ist das plötzlich klare, in seinen Partien scharf getrennte Partiturbild. Hörner und Trompeten gehen hier zusammen, verzichten auf jede melodische Ausgestaltung der Tonstufen und gliedern die vier Takte in sparsamen rhythmischen Markierungen; im 2. und 3. Takt (T. 217–218) setzt der Grundton der V. Stufe nur jeweils auf ‚1‘ und dehnt sich durch den ganzen Takt; nahezu spiegelbildlich wird im 1. und 4. Takt, um zum Klangwechsel hinzuzielen, auch die zweite Takthälfte einbezogen:



Diese Stützfunktion hat im Eröffnungsritornell allein die Pauke:

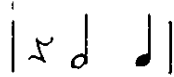


Hörner und Trompeten gehen dort getrennte Wege; die Trompete faßt die Takte 2–4 (T. 14–16), entsprechend 6–8 (T. 18–20), durch eine Quintachse zusammen; eine schmiegsame rhythmische Bewegung im Horn lehnt sich an die Melodie an. Überhaupt ist die Gestaltung der Violin-Melodie ausschlaggebend für die übrigen Teile, die Flöte folgt ihr weitgehend, ansonsten wird ihr charakteristischer Rhythmus mitvollzogen, eine von der 2. Zählzeit ausgehende Halbe-Viertel-Wendung



Mit ihr setzen Oboen und Fagotti im 3. Takt (T. 15) direkt ein; die Sept *g* biegen sie abwärts, umschreiben noch einmal den Dominantseptklang (T. 16, in Halben), bis sie mit Beginn des nächsten Gerüstbaugliedes (T. 17) über einen Seufzer-Vorhalt auslaufen. Hier wiederholt sich der Vorgang. Wesentlich scheint mir das Anlehnen der Bläserparte an die Melodie, deren biegsamen, hinzielenden Rhythmus sie herausstellen (in T. 3/7 gleichzeitig

in allen Holzbläsern und dem Horn). Anders im Binnenritornell; der Rhythmus



erscheint hier bezeichnenderweise nur in dem die nächste Tonika anstrebenden 4. bzw. 8. Takt in den Bläsern (T. 219/223, Flöte und Oboe) – gerade dort fehlte er, in Anlehnung an die Violin-Melodie, im Eröffnungsritornell. Holz- und Blechbläser gliedern für sich, stehen dem Streicherchor als eigenständige Gruppen gegenüber. Die Führung der Holzbläser ist der Melodie geradezu entgegengerichtet. Im 1. Takt bringen die Fagotti die Dreiklangswendung der Hörner (= T. 13), dann aber, statt daß die Sept *d* der V. Stufe erst in der 2. Taktzeit, gleichsam als Überhöhung der Quint erreicht wird, setzt sie auf ,1' frei ein, in Sekundreibung zu Hörnern und Trompeten¹⁹⁹. Der heraufschraubenden, vom Auftakt beherrschten Violin-Melodie korrespondiert eine scharf abtaktig gliedernde, abwärts gerichtete Bewegung. Ihre Eigenständigkeit bewährt sich im nächsten Takt, wenn Flöte und Oboen sie isolieren und, ohne den Dreiklangsaufstieg, direkt von der 1. Taktzeit ausgehen lassen. Als wirklicher Einschnitt erscheint der Taktstrich auch zur Wiederholung des Viertakters: keine Überbindungen (Trompeten T. 16–17), kein weicher Sekundvorhalt in der Melodieführung, sondern trockene Dreiklangssprünge, die den nächsten Melodieauftakt anstoßen:



Blechbläser und Pauke beschweren den Tonika-Takt durch eine Fanfare. Die gesamten acht Takte (T. 216–223) scheinen als Block konsolidiert, in sich verankert durch den abtaktigen Impuls der Bläser. Ich möchte die beiden Achtakter, ausgehend von ihrer unterschiedlichen Ausführung, in ihrem jeweiligen Kontext betrachten. Beiden folgen die gleichen vier Takte, denen als Klangplan absteigende Terzen zugrunde liegen. Ein Dreiachtelauftakt fixiert jede Stufe des Abstiegs, in Streichbaß und Viola als Dreiklang ausgeführt. Die Holzbläser fügen einen eigenen Rhythmus hinzu; wie eine Klammer umschließt die kurze Floskel



¹⁹⁹ Eine analoge Erscheinung habe ich im Binnenritornell des *B*-dur-Konzerts, KV 456, Oboen: T 173–174, aufgezeigt, vgl. S. 35.

den Taktstrich. Ihr freier Einsatz nimmt im Eröffnungsritornell Bezug auf den vorausgehenden Achttakter, auf dessen 3. Takt (T. 15); der 3/8-Rhythmus zeigt sich als Raffung der den Achttakter durchziehenden, sich in den Bläsern isolierenden 3/4-Wendung



Diese enge Bezogenheit beider Abschnitte ist im Dominantritornell abgeschwächt. Die Verfestigung des Achttakters läßt den Terzfall mit seinen umschlagenden rhythmischen Impulsen stärker als eigenständiges Moment hervortreten. Kennzeichnend dafür ist der Baßanschluß (T. 224). Viola und Streichbaß setzen von Anfang an zwei Viertelschläge in die erste Takthälfte (im Baß als Oktavsprung abwärts); sie legen den Tonika-Zielton als Ausgang einer neuen Bewegung fest. Im Eröffnungsritornell leitete erst der 3/8-Auftakt zum 2. Takt (T. 22) den eigentlichen Terzabstieg ein; das *d* des Basses (T. 21, 1. Taktzeit) blieb als alleiniger Zielton primär mit dem Achttakter verbunden. Deutlich ist die viertaktige Terzschichtung im zweiten Ritornell mit dem Folgenden zusammengeschweißt. Der Satz springt in den Schlußblock des Eröffnungsritornells (T. 230 f.); als Verbindungsstück fungiert ein ihm dort bereits vorausgehendes *piano*-Glied auf der V. Stufe (T. 72–73 = T. 228–229). Auch dem Schlußblock liegen als Klangplan fallende Terzen zugrunde; aber mehr als das: in der Ausführung ist er eng mit dem ihm jetzt voranstehenden Viertakter verwandt: kompaktes Festlegen der jeweiligen Stufe als Klangsäule in der 1. Taktzeit, hier in den Baßinstrumenten als halbe Note, – Hinführen zum nächsten Takt mit einem 3/8-Auftakt:



Die gleiche Haltung läßt geradezu an eine modifizierte Wiederholung denken. in der allein eine rhythmische Schicht bestehenbleibt; Violinen und hohe Bläser geben, gleichsam ohne Rhythmus, in langen Notenwerten die wechselnden Klänge an. Auffallend ist das Fehlen der Fanfare im 4. Takt (T. 233, vgl. T. 77). Dieses aktive Hinzielen zum Tonika-Schlußstein ist hier im Binnenritornell, das eben nicht wirklich abschließt (vgl. unten S. 167 f.), zurückgenommen. Durch das Aneinanderkoppeln jener beiden Terzfolgen (T. 224–227/T. 230–233) tritt die zielstrebige Ausrichtung der V. Stufe in den Hintergrund; die gesamten zehn Takte (T. 224–233) fügen sich zu einer großangelegten Kadenz, deren IV. Stufe die Terzschichtung ausführlich umschreibt; ihr Dreiklang wird in zwei Anläufen sukzessive, von der Quint zur Prim absteigend, festgelegt, die Stufen *A – fis – D* als I–VI–IV deutend. Diese bei Mozart nicht seltene Kadenzfolge erscheint im ersten Vierer (T.

224–227) noch erweitert durch die II. Stufe *h* (T. 227). Im Eröffnungsritornell dagegen bleibt hier (T. 24) die IV. Stufe Basis – eine Gestaltungsweise, die auf die Bedeutung des Viertakters für diese Stelle weist. Die Kadenz hat als Ziel nicht die Tonika, vielmehr breitet sich über acht Takte die V. Stufe *A* aus und leitet zur trennenden Dominanzäsur (T. 32). (Erst das anschließende *Violin-unisono* führt den Terzabstieg wirklich zu Ende; ohne harmonische Fundierung, als Kantilene, stellt es noch einmal die Terz *h''–g''* heraus, T. 34–36, um endlich, nach im ganzen 17 Takten, mit dem Seitenthema wieder die Tonika zu setzen, T. 38). *G* als Prim der Subdominante verwandelt sich im letzten Viertel des Viertaktgliedes (T. 24) zur Terz des *e*-Klangs. Im Leittongleiten zur nächsten schweren Taktzeit (letztes Achtel, T. 24) entsteht im vertikalen Geschehen ein Quintsextklang über *gis*, der, dominantisch, das *A* (T. 25) zur Tonika erklärt.

Dieses Umdeuten der IV. Stufe zur Wechseldominante wird häufig genutzt, um der folgenden V. Stufe Tonika-Gewicht zu verleihen (das Verfahren ist zu geläufig, als daß ich eigens Beispiele anführen müßte). Im Eröffnungsritornell des Konzerts bleibt es immer eine Pseudo-Tonika, die Ziel des Leittonaufstiegs ist, da die Haupttonart nicht verlassen wird. Zwei weitere Konzerte verbinden diesen Vorgang mit einem die IV. Stufe umreißenden Terzabstieg. Im *C*-dur-Konzert, KV 415, T. 18 f., sind vier Takte auf die Dominante ausgerichtet: I–VI–IV–V– $\overset{V}{I}$, die über 14 Takte Basis bleibt.

16 Takte (T. 35–50) breiten sich im *Es*-dur-Konzert, KV 482, über der Dominante flüchtig aus nach einem Terzabstieg von *Es* nach *f*: T. 31–34 I–VI–IV–II– $\overset{V}{I}$; allerdings zielt hier, nach Einbeziehen auch der II. Stufe, statt des Quintsextklangs der verminderte Septklang *a–c–es–g* (letztes Viertel, T. 43) zur V. Stufe hin.

Ohne Zwischenschalten eines Leittonklangs führt im *Es*-dur-Doppelkonzert, KV 365, eine Terzschichtung die Dominante ein (T. 18 f.). Von der letzten Stufe *f* des in Zweitaktern sich vollziehenden Abstiegs (*Es–c–as–f*) erreicht ein Quartsprung mit V–I-Bedeutung den (dominantischen) *B*-Klang, der über vier Takte durchgezogen wird. Auch in anderen Gattungen dient die Terzfolge bisweilen der Ausrichtung auf die V. Stufe. Ich möchte nur wenige Beispiele herausgreifen. Bis zur II. Stufe *f* wird der Abstieg im ersten Tutti der Sinfonia Concertante *Es*-dur, KV 297 b, durchgeführt (T. 21–24). Die Umdeutung erfolgt nicht sogleich; vielmehr werden vier Takte eingeschoben, die den Dominantseptklang auf seine Terz *d* stellen, also den Terzabstieg fortsetzen; erst nach weiteren zwei Takten erreicht er sein Ziel, jetzt zusammengerafft über I–IV/V (T. 29–30), in Gestalt des *B*-Grundklangs: T. 21–31 *Es–c–as–f–d₅⁶– – – – [Es–as₅⁶/a₅⁶]*–*B*. Jeweils durch ihre Unterquart werden in der Prager Symphonie, KV 504, die einzelnen Stufen des zur Dominante führenden Terzabstiegs fixiert (Allegro, T. 30–32). Diese Quart schlägt vom 3. zum 4. Takt nach unten und vermit-

telt so zwischen II. und V. Stufe: $A \rightarrow D - fis \rightarrow h - D \rightarrow G D \rightarrow A$.

Als Terz-Sextklänge spulen sich die Terzfolgen abwärts in zwei Klavier-sonaten Mozarts (KV 533, *F*-dur, T. 16–18; KV 576, *D*-dur, T. 24–27); fauxbourdonartig führen sie innerhalb der Exposition jeweils von der I. Stufe zu einer Zäsur auf der Dominante.

Dieser Vorgang des Anvisierens einer neuen Tonika ist im Eröffnungsritornell des *D*-dur-Konzerts, KV 537, durch die eigenständige Haltung von Pauken, Trompeten und Hörnern relativiert; ihr beharrliches *d* im 4. Takt, das zur Unterquart *A* des 5. Takts abspringt, repräsentiert die Folge I–V und läßt die folgenden 17 Takte als Dominantenebene offen. Dieses zweischichtige Gefüge eines einzigen Takts entscheidet über den Ablauf des Eröffnungsritornells. Im zweiten Tutti ist es getilgt; die Tonika-Markierung in Blechbläsern und Pauke fällt fort; bis zur II. Stufe *h* steigen die Terzen abwärts (T. 227), gehen sogar im Streichbaß noch weiter und beziehen auf schwachem Taktteil *gis* mit ein (als Terz der V. Stufe), so daß die beiden *piano*-Überleitungstakte, ohne Anspruch auf Tonika-Funktion, als V. Stufe in die Terzenfolge integriert werden: T. 224–229 $A - fis - D - h/gis - E$.

Wie eine Verkürzung des Vorgangs mutet der anschließende, im Eröffnungsritornell 45 Takte später erklingende Viertaktblock an, der die Terzen bereits im 4. Takt (T. 233) zur Dominante führt und endgültig den Tonika-Schlußstein erreicht.

In der Faktur des Binnenritornells zeigt sich wieder, wie schon in früheren Beispielen, dieses nur scheinbar mechanische, potpourriartige Aneinanderreihen von Abschnitten des Eröffnungsritornells. Mozart legt diese Abschnitte auf ihre Funktion hin fest, gestaltet sie so, daß sie in jedem Augenblick des Satzablaufs der ihnen dort zukommenden Aufgabe gerecht werden.

c) Rhythmische Verdichtung als Bindemittel zwischen Dominant-Ritornell und zweitem Solo

Die Verknüpfung von Ritornell und Solo durch den Einsatz des Soloinstruments bereits im Schlußtakt des Tutti ist in dem Konzert der Generalbaßzeit gang und gäbe. Sie entspringt dem Prinzip des Klangsetzens als notwendiges Fundament für jede solistische Entfaltung, dem Prinzip des Konzertierens schlechthin²⁰⁰. Joh. Ph. Kirnberger steht in der Tradition dieser

²⁰⁰ Vgl. Stefan Kunze, *Die Instrumentalmusik Giovanni Gabrielis*, Tutzing, 1963; ders. *Die Entstehung des Concerto-Prinzips*, *AfMw* XXI, 1964.

älteren Zeit, wenn er fordert, einen kontinuierlichen Verlauf des Satzes ohne Kadenzschnitte zu erlangen²⁰¹ :

„Eine Folge solcher Abschnitte deren keiner, als der letzte in den Hauptton schließt, macht ein einziges Tonstück aus. Würde man aber einen, oder mehr Abschnitte, ehe man am Ende des Tonstücks ist, durch einen Schluß in den Hauptton endigen, so würde man nicht mehr eine einzige Melodie haben, sondern ein Tonstück, das aus zwey, oder mehr ähnlichen Melodien zusammengesetzt ist.

Es sollte demnach eine Hauptregel sein, daß man durch das ganze Stück keinen Abschnitt, als den letzten in der Haupttonica schließe. Denn, wenn dieses geschieht, so wird das ganze Stück geendigt. Aber man übertritt diese natürliche Regel gar ofte. Denn in Concerten und Arien schließen die Tutti und die Ritornelle insgemein in dem Hauptton und sind also schon ganze, für sich bestehende Sätze, weil nach einem solchen Schlusse das Gehör nun schon völlig befriediget ist, und gar nichts empfindet, das die Erwartung einer neuen Folge von Tönen erwecket. Ganz schlecht aber ist die Art einiger Componisten, die gleich anfangs eines Stückes, nach zwey, oder vier Tackten, wieder in der Haupttonica schließen, folglich wieder da stehen, wo sie angefangen haben. Um dieses zu vermeiden, und das Ritornell mit dem folgenden genau zu verbinden, könnte die Solo- oder Singestimme gleich mit dem Schluß des Ritornells anfangen, dadurch würde die genaueste Verbindung der Haupttheile des Stückes erhalten. Folgendes Clavier=Concert von J. S. Bach, kann zum Beyspiel dieser Verbindung dienen“: [es folgt ein Notenbeispiel aus dem d-moll-Cembalo-Konzert.]

Obwohl Kirnberger ausdrücklich nur auf die Verbindung von erstem Ritornell zu erstem Solo eingeht, können seine Ausführungen auch für andere Nahtstellen zwischen Ritornell und Solo gelten, insofern er im Plural von der ‚genauesten Verbindung der Haupttheile‘ des Stückes spricht.

Nur äußerlich entspricht die Verzahnung von Ritornell und Solo in Mozarts Konzerten der Forderung Kirnbergers. Die Satzstruktur des ‚Gerüstbaus‘, jenes Aneinanderreihen von Haus aus öffnender Satzglieder, die sich immer wieder von einem setzenden Tonika-Klang abstoßen, ist prinzipiell anders als die von Kirnberger implicite angesprochene ‚Verschränkung‘.

Den Schluß des Dominantritonells kennzeichnet darüber hinaus in einigen Konzerten eine besondere rhythmische Gestaltung, die wie ein Richtungspfeil auf den Einsatz des Soloinstruments hinweist.

Durch eine ähnliche Faktur ist in den Konzerten KV 450, KV 453, KV 537 das zweite Solo an das Ritornell gebunden. Man muß sich den Schluß des Eröffnungsritornells, dazu aber auch den Schluß des ganzen Satzes gegenwärtigen, um die metrische Kraft, die am Ende des Dominant-Ritonells das 2. Solo geradezu erzwingt, zu erfassen. Immer ist der eigentliche Tonika-Schlußstein abgeschnitten. Die zu ihm hinzielende I–IV–V-Folge bleibt gleichsam in der Luft stehen, entbehrt ihrer Auflösung. Die Bedeu-

²⁰¹ ‚Die Kunst des reinen Satzes‘ Berlin 1771, 2. Teil, 1. Abt., S. 139.

tung dieses Eingriffs wird erhellt durch ein durch das Gerüstbauprinzip ermöglichtes Merkmal von Schlußbildungen: Unmittelbar vor dem endgültig abfangenden Tonika-Pfeiler steigert sich die Dominantenspannung zu schnellem und regelmäßigem I–V-Wechsel, der eine Lösung durch den Schlußklang als meist mehrtaktigen Tonika-Block aktiv herbeiführt. Mozart unterstreicht den drängenden Impuls durch metrisch-rhythmische Momente.

Die Schlußgruppe des *B*-dur-Konzerts, KV 450, jene Dreiklangsfigur der Bläser (vgl. S. 142 f.), setzt zunächst zwei Zweitakter nebeneinander (T. 53–56), die in der zweiten Takthälfte des jeweils zweiten Takts sich zur V. Stufe öffnen. Mit der Isolierung des 2. Takts werden setzende Tonika und öffnende Dominante zweimal in je einem Takt zusammengedrängt (T. 57/58), so daß wiederum ein Zweitaktglied sich bildet. Diese öffnenden Taktpaare erfordern einen mindestens zweitaktigen Tonika-Schlußstein.

Im Binnenritornell wird die Geradtaktigkeit aufgegeben. Das Klavier übernimmt im 6. Takt (T. 154) die halbtaktige V–I-Folge, als Moll getrübt, hängt aber noch einen siebten Takt an, so daß wie als Resultat einer Überdehnung die zu erwartende Schlußbestätigung in einen mit drei Viertelschlägen setzenden Neubeginn verwandelt wird.

♩. 149-157

Das Verfahren, den Beginn des Mittelteils aus der Schlußgruppe hervorgehen zu lassen, hat dieses Konzert mit dem *D*-dur-Konzert, KV 537, gemein (T. 236 f.). Noch ein anderes Moment verbindet beide Stellen, nämlich das Umwandeln der Schlußwendung zu einem Neubeginn: Statt eines einzigen Zielklangs stehen im jeweils dritten Takt des Solo (KV 450, T. 156; KV 537, T. 238) drei Viertelschläge; sie werden im *B*-dur-Konzert auf der Wechseldominante im 4. Takt (T. 157) wiederholt, so daß die öffnende Klangbewegung sich wieder auf zwei Takte erstreckt. Die Elemente dieser vier Takte, allen voran die drei Viertelschläge, sind Grundlage der nun sich ausbreitenden Figurationen (T. 158–169). Im *D*-dur-Konzert, KV 537, ist die eigentliche Schlußgruppe sehr kurz. Nur zwei Takte greifen in der jeweils 4. Taktzeit zur V. Stufe aus (T. 78/79). Sie werden von einem einzigen Tonika-Takt aufgefangen, der in fanfarenartiger Punktierung den *D*-Klang bis zur 3. Taktzeit durchzieht. Dieser Schlußtakt fehlt im Binnenritornell. Der auftaktig öffnende Impuls wird, als ließe er sich nicht abbremsen, vom Soloinstrument übernommen (T. 236–237, ebenfalls in Molltrübung), bis sich nach zwei Takten drei Akkorde als Viertelschläge dagegenstellen. Sie korrespondieren rhythmisch zum Tonika-Schlußtakt des ersten Ritornells, setzen aber gerafft das I–V-Öffnen fort; die 2. Taktzeit markiert

die V. Stufe, die 4. Taktzeit, ihr bisher (T. 234–237) vorbehalten, bleibt leer. Die drei Akkorde drängen nach einer Fortführung; sie erfolgt, als hätte man zu lange den Atem angehalten, plötzlich abtaktig mit einer weit ausholenden dreitaktigen Kadenz (T. 239–241):

T. 234-239

T. 78-80/
T. 420-422

Mit pulsierenden rhythmischen Schlägen drängt der Schluß des Binnenritornells (T. 176–181) im *G*-dur-Konzert, KV 453, zum Solo hin. Als Kadenzakte sind zwei im ersten Ritornell auseinanderliegende Blöcke zusammengefaßt: die Takte 55–56 (unmittelbar vor der dritten *piano*-Gruppe) und der eigentliche Schlußblock (T. 69–72). In ihrer klanglichen und rhythmischen Gestaltung beleuchten sie sich gegenseitig, als seien sie nie anders als für diese Verbindung konzipiert. Anders als die bisher betrachteten Schlußabschnitte beziehen sie II., IV. und VI. Stufe in die Kadenz mit ein. Als scharf konturierte Klangsäulen folgen die Kadenzstufen aufeinander, verteilt auf immer zwei Instrumentengruppen. Die ersten beiden Takte (T. 176–177) setzen grundierende Viertel auf 1. und 3. Taktzeit (tiefe Streicher und Bläser), die Violinen schlagen in Doppelgriffen nach; eine weichere Halbe-Bewegung von Flöten und Oboen überragt die gegeneinandergerichteten Impulse. Mit dem 3. Takt gerät das starre Abstecken der Viertel ins Wanken (T. 178). Ein Sechzehntel-Auftakt stellt plötzlich 2. und 3. Taktzeit heraus. Das Bild hat sich gewandelt: die hohen Instrumente beginnen den Dialog (VII., Fl., Ob.), gefolgt von Viola, Streichbaß und Fagott im Halbe-Abstand. Nicht mehr Akkorde werden gesetzt, sondern zwei Bewegungsrichtungen laufen aufeinander zu, jeweils von der Quint *a* ausgehend (das *a* des Basses in der 3. Taktzeit nicht als Prim der V. Stufe aufzufassen). Bewegungsverlauf und rhythmische Impulse sind auf den 4. Takt ausgerichtet (T. 179); sie gipfeln in zwei Viertelschlägen des vollen Orchesters; VI. und II. Stufe bleiben wie eine Frage stehen. Nach einer Viertelpause erfolgt die Antwort: zwei Viertel sind jetzt um den Taktstrich gruppiert, die V. Stufe zielt auftaktig zur setzenden Tonika des nächsten Satzgliedes hin:

Man muß diese beiden Takte vor dem Hintergrund der vorausgehenden, gleichförmig pulsierenden Viertel hören, um das plötzlich aktive Eingreifen in die Taktausfüllung wahrzunehmen. Der Rhythmus verdichtet sich, drängt vorwärts (die *Lösung* erfolgt erst im Schlußritornell in Gestalt eines sechstaktigen Tonika-Blocks, der mit messenden Achteln die stauenden Viertelimpulse auffängt), steigert sich noch mit der Wiederholung des Zweitakters: die beiden Viertelschläge bleiben jetzt gänzlich in der Luft hängen, die zweite Takthälfte ist leer. Es gibt keine Fortsetzung, aber auch keinen Gegenschlag; mit dem nächsten Takt beginnt, scharf abtaktig, etwas völlig Neues, scheinbar Beziehungsloses. Es wird von den *forte*-Schlägen, die ‚Tutti‘ par excellence verkörpern, wie auf einem Präsentierteller dargeboten²⁰². Die Violinen setzen (*piano*) allein ein; anstelle des Klaviers verkörpern sie die Vorstellung von ‚Solo‘ mit einer weichen melodischen Geste, die im nächsten Takt (T. 183) von den übrigen Streichern begleitend unterbaut wird. Obwohl diese beiden Takte (T. 181–182) nicht zur Substanz des Ritornells gehören, vielmehr den Beginn des Mittelteils anzeigen, sind sie doch durch den Klangplan eng dem Ritornell angeschlossen; zusammen mit dem vorausgehenden Zweitakter bilden sie eine breit angelegte Kadenz; genauer gesagt: die Takte 181–183 bringen gedehnt die Kadenzstufen des Takts 179:

T. 176-183

Die Kadenz bleibt ohne eigentliches Ziel. Die Haltung schlägt abrupt um mit dem freien Einsatz des Klaviers. Wellenartig auf- und absteigende Triolenfiguren gehen von der kleinen Sext *B* aus (T. 184). Der auf einen Trugschluß sich stützende Neubeginn hat seine Parallele im Eröffnungsritornell (T. 49

²⁰² Auf die beiden Viertelschläge als Bauelement der Wiener Klassiker habe ich hingewiesen. Häufig sind sie, wie hier, an die Folge



gebunden. Diese abreißenden Bewegungsimpulse können allein durch das Konzept der Wiener klassischen Partitur an den Satz gebunden werden. Die mit ihnen meist verbundene Vorstellung von ‚Tutti‘ läßt sie als eigenständiges Element in das Kontinuum einbrechen, stellt sie dem sich als ‚Concertino‘ bekundenden übrigen Satz frei gegenüber.

f.). Die Faktur jener Stelle ist dem Beginn des zweiten Solo zugrunde gelegt: eine zweitaktig pendelnde I–IV-Folge (T. 184–187 = T. 49–52), ausgeführt in Klangbrechungen, jedoch von Grund auf verwandelt in großflächig sich entfaltenden Klaviersatz. Erst hier erfolgt die eigentliche Reaktion auf die herrischen Tuttischläge des Takts 181; gedehnte Klangsäulen bilden ihr Gegenstück, tragen die Figurationen der rechten Hand. Die dazwischenliegende *piano*-Geste der Streicher wirkt schemenhaft, wie eine Reminiszenz an schließende Kadenzbildungen.

Mozart nutzt in zwei weiteren Konzerten (*A*-dur, KV 488, *B*-dur, KV 595) die Kraft der beiden Viertelschläge, um das zweite Solo auszulösen – wie ein Signal, das den Auftritt des Protagonisten ankündigt. Im *B*-dur-Konzert, KV 595 (T. 182–190, Eulenburg-Zählung + 7 Takte), wird es viermal gebracht, noch ausdrücklicher für sich gestellt. Auch hier steht es in Verbindung mit der hinzielenden Wendung.



Die scharfe Gegenüberstellung zweier Satzvorstellungen: Tutti-Klangsäulen und Melodie mit Begleitung, im *G*-dur-Konzert, KV 453, mit den beiden Streichertakten (T. 182–183) eigens für diese Stelle geschaffen, ist hier dem Material des Eröffnungsritornells entnommen (T. 54–58). Eine weiche Schlußwendung der 1. Violine, mit Begleitung von Streichern und Fagott (T. 184), scheint nicht Notiz zu nehmen von den sich gegen das Taktgewicht richtenden *sf*-Schlägen des ganzen Orchesters, die sie umgeben (T. 182–185); wie ein Symbol für mögliche Schlußbildungen steht sie auch hier zwischen den Klangsäulen des Tutti; messende Viertel beharren auf der Ordnung des Takts – aber nicht lange: der erneute Gegenschlag des Tutti (T. 185) wirft das Geschehen gänzlich um; allein der stoßartige Rhythmus bleibt übrig, die harmonische Abrundung durch die Kadenz fehlt. Dreimal steht die Wendung



unverbunden nebeneinander. Erst jetzt wird die stauende Kraft der Pause offenbar, hier noch dazu durch die leere 1. Taktzeit auf drei Viertel gedehnt (T. 185–189). Diese letzten vier Takte sind *piano* vorgezeichnet; sie fehlen im Eröffnungsritornell²⁰³. In Aufführungen wird dieses *piano* meist als *decrescendo* gedeutet, verbunden mit einem verklingenden *ritardando*. Al-

²⁰³ Dort die beiden Viertelschläge nie allein im Takt; auch im 5. Takt (T. 58) werden sie durch einen Auftakt in der 4. Taktzeit abgeschwächt.

lein unerbittliches Skandieren, als versuche man, ohne Stimme möglichst eindringlich zu flüstern, ein Zeichen zu geben, läßt den präzisen abtaktigen Einsatz des Klaviers aktiv den rhythmischen Verschiebungen entgegenwirken.

Diese neun Takte weisen auf ein Merkmal der Wiener klassischen Partitur: Nicht nur im gleichzeitigen Geschehen werden mit den einzelnen Partien heterogene Elemente zusammengefügt, auch im Nacheinander haben von Grund auf verschiedene Satzstrukturen die Funktion, sich gegenseitig zu beleuchten. Der Kadenztakt der Streicher ist unvereinbar mit dem vorausgehenden Signal; die beiden Tuttipfeiler korrespondieren miteinander (T. 182 – 183/T. 185 – 186), gewissermaßen über ihn hinweg; trotzdem gelingt es den Streichern, den Ansturm der Viertelschläge vorerst abzufangen, sie einzuordnen. Diese Wirkung wird offenkundig, wenn die Streicher-, ‚Antwort‘ wegfällt. Gleichzeitig verliert der Satz auch seine harmonische Festigkeit. Im Terzabstand stehen die Zweitakter nebeneinander (T. 185 – 190: $d' - b - g$)²⁰⁴. Ihre auseinanderstrebenden äußersten Parte gehen jeweils von der kleinen Sext aus (bzw. Oktav + kl. Sext $d' - b''/b - g''/g - e''$) und führen zur kleinen Terz (bzw. Oktav + kl. Terz $b - des''/g' - b''/e - g'$). Die indifferenten verminderten Septklänge, die beliebig sich im Abstand der kleinen Terz fortsetzen könnten, halten inne und umklammern mit ihren Leittönen den Einsatz des Soloinstruments, das ‚Thema‘ in *h*-moll.

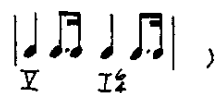
Im *A*-dur-Konzert, KV 488, fallen die beiden Viertelschläge in die zweite Takthälfte; sie brechen mit dem Taktstrich ab (T. 142); die Pause nimmt die erste Hälfte des nächsten Takts ein. Eine ganz andere Haltung kommt hier zum Ausdruck als in den bisher betrachteten Stellen. Ich möchte versuchen, das ungemein Schillernde dieses Abschnitts, die metrischen Verschiebungen, rhythmischen und klanglichen Vieldeutigkeiten von verschiedenen Seiten aus zu begreifen.

Das Ritornell geht auf den ersten Tuttiblock zurück (T. 18 f.). Die Übernahme reicht bis zur 2. Taktzeit des 4. Takts (T. 21). Statt den gewohnten 3/8-Auftakt der punktierten Viertel folgen zu lassen, springen die Violinen in die Sechzehntelfigur des Takts 28, überspringen 6 1/2 Takte. Die im Eröffnungsritornell zum Einschnitt auf der V. Stufe führende Violinbewegung ist um einen halben Takt verschoben, geht von der 3. statt der 1. Taktzeit aus. Die Möglichkeit, 1. und 3. Taktzeit gleichzusetzen, erinnert an die ältere Doppeltaktnotierung²⁰⁵. Mehr als eine Reminiszenz stellt sich jedoch nicht ein. Hier liegt wirklicher 4/4-Takt vor; die Verschiebung gegen den Taktstrich ist als solche ausdrücklich gemacht durch die Umgestaltung des

²⁰⁴ Über Terzschichtungen vgl. S. 161.

²⁰⁵ Vgl. H. Hell, Die italienische Opernsinfonie, Kap. ‚Doppeltaktnotierung, S. 75.

Partiturgefüges. Pulsierende Viertel im ersten Ritornell (T. 28–30); der gesamte Bläserchor schließt sich zur Fanfare zusammen:



die halbtaktig zwischen V. und I. Stufe ($\frac{6}{4}$ -Akkord) wechselt; Viola und Streichbaß markieren in Vierteln 1. und 3. Taktzeit. Als Ziel stehen zwei Viertelschläge auf der V. Stufe (T. 30); sie können, aus der starren Taktgliederung heraus, nicht anders als in die erste Takthälfte fallen. Die Fanfare fehlt gänzlich in der parallelen Stelle. Sie wird von einem nahezu ‚kontrapunktischen‘ Gewebe der Bläser ersetzt, das mit Vorhaltsbildungen auf der Ebene von halben Noten operiert. Der Satz schiebt sich fauxbourdonartig in Sexten aufwärts. Diese gleichsam unharmonische Parallelbewegung nimmt dem Takt seine Festigkeit. Die scharf messenden Viertel weichen einer pendelnden Halbe-Bewegung, die den beiden Vierteln (T. 142) ihre Schroffheit nimmt. Die Gestalt des Takts 142 legt hier noch eine andere Deutung nahe, nämlich die beiden Viertel als Dehnung des Oktavsprungs der 1. Taktzeit zu hören²⁰⁶. So sind sie real nur in den beiden Violinen vorhanden, beschränkt also auf eine melodische Ebene (im Eröffnungsritornell, T. 30, als scharf umrissene Akkorde)²⁰⁷; als Höreindruck kommen Halbe (Fl., Ob. I, Fg. I) und synkopisch nachziehende Viertel (Obb. II, Fg. II, Vla.) hinzu. Daß dennoch der Aspekt eines verschobenen Zäsurtakts eine Rolle spielt, zeigt die anschließende Generalpause. Durch den Einsatz der Streicher in der 3. Taktzeit geht die Orientierung innerhalb des Takts vollends verloren. Der rhythmische Stau, von den beiden Vierteln aus über die Pause hinweggetragen, löst sich nicht. Dies wird bewußt, wenn man sich die plötzlich gleichmäßig pulsierenden Viertel in den analogen Stellen der anderen Konzerte vergegenwärtigt. Mit einem getragenen Klang füllen die Streicher die 2. Takthälfte. Die 1. Violine, in Sexten ergänzt von der Viola, bindet ihren Melodieton gar zur 1. Taktzeit des nächsten Takts über (T. 144). Wenn überhaupt Taktgrenzen diese Melodie gliedern sollten, dann müßten sie eher vom ersten Melodieton, der 3. Taktzeit (T. 143) ausgehen:

²⁰⁶ Auf diesen Aspekt hat mich Helmut Hell aufmerksam gemacht.

²⁰⁷ Die eher ‚melodische‘ Seite der beiden Viertel steht im 3. Solo, der ‚Reprise‘ im Vordergrund (T. 260); sie ergeben sich aus dem parallelen Sextaufstieg von Klavier und Streichern nur in der rechten Hand; zudem deutet nichts in der Ausführung auf eine Taktverschiebung hin; die charakteristische Sechzehntelfigur beginnt mit einer 1. Taktzeit (T. 259), läßt also einen glatten Zweitakter entstehen. Dies ist auch der Fall im letzten Ritornell (T. 288–289); hier jedoch konsolidieren sich die beiden Viertel (T. 289) zu kompakten Schlägen durch abwärtsgerichtete Viertelimpulse der Hörner.



Ein stabiles Moment scheint der Streichbaß mit seinem Quartsprung $e-a$ (T. 143–144) in die Partitur zu fügen. Im Kontext betrachtet, erweist er sich aber als doppeldeutig, verstärkt noch den Eindruck des Unsicheren, Schwebenden. Metrisch stellt die Quart sich als V-I-Folge dar durch ihr auftaktiges Hinzielen zur schweren Taktzeit.

Als solche erscheint sie tatsächlich im Verlauf des zweiten Solo. Mozart verwendet gerade diese Figur, um das Solo zu gliedern. In ihrer Substanz verwandelt erscheint sie dreimal in den Bläsern (T. 156–157/T. 160–161/164–165). Sie fixiert jeweils nur I. und V. Stufe. Die Zweitaktglieder werden zwar in Vierteln abgesteckt, durch den V–I-Sprung zur 3. Taktzeit kommt jedoch immer wieder ein gewisses Unsicherheitsmoment in die Taktgliederung

$$| \overset{\frown}{I \ V \ I \ I} | \ V \quad | \ I \quad | \quad ,$$

das sich in den Klavierfigurationen fortsetzt durch einen jeweils zur 2. Taktzeit hinzielenden 3/16-Auftakt (T. 158–162). Als Klangplan legen die Bläserwürfe einen Terzabstieg fest: T. 156–170: $e-C-a-F-d$.

Am Beginn des Mittelteils, T. 143, ist der E -Klang aber selbst Ziel, nämlich der dominantisch geöffneten Zäsur; er hat Tonika-Funktion. Sein Einsatz in der 3. Taktzeit versinnbildlicht die Ambivalenz der Taktschwerpunkte. Aber auch als I–IV-Folge ist der Quartsprung nicht zu erklären, etwa als Ansatz zu einer harmonischen Kadenz (das a ist vielmehr Terz der II. Stufe fis) – obwohl die I–IV-Folge sicher auch als Vorstellung vorhanden ist. Ich möchte den Versuch wagen, obwohl es überinterpretiert scheinen mag, sie im Zusammenhang mit dem seltsam ‚unharmonischen‘ IV–I-Sprung des 4. Takts zu sehen (vgl. S. 123/129). Tatsache ist aber, daß die Subdominante als gewisser ‚Gegenklang‘ für dieses Konzert eine Rolle spielt. Der I–IV-Sprung (T. 143–144), der sich im Verlauf des zweiten Solo, der sog. ‚Durchführung‘, zur V–I-Folge konsolidiert, läßt die Wiederkehr des Themas zur wirklichen ‚Reprise‘, zum Ziel eines Vorgangs werden: der IV–I-Sprung ist im 12. Takt (T. 209) endgültig eliminiert, Klavier und Bläser ersetzen ihn durch eine V–I-Schlußwendung. Auch der choralhafte Abschnitt der Streicher hat sich gefestigt, wenn er noch einmal (T. 261–266) im Klavier erscheint. Nicht mehr parallele Sextgänge sind vorrangig, sondern ein in Dreiklängen die Stufen I–IV–V festlegender Baß (T. 263–265). Bezeich-

nend ist, daß gerade dieser Baß auch in den Streichertakten des Mittelteilbeginns der ursprüngliche war ²⁰⁸.

Funktional-harmonische Kriterien bedeuten keine Hilfe für das Erfassen dieser sechs Takte (T. 143 – 148), obwohl sie so vertraut choralhaft anmuten. Die Faktur des Basses zeigt ein älteres Satzbaumittel: das Darstellen einer Tonart durch Quart- und Sextraum. Von der Quart *a* führt eine in ihren Hochtönen stufenweise Bewegung zur Sext *cis'* (T. 146), kehrt beschleunigt, ebenso stufenweise, zum *a* zurück (2. Taktzeit, T. 147); über die Quint *h*, in ‚harmonischer‘ Musik der beherrschende Gegenfeiler zur Tonika, wird wie beiläufig hinweggegangen (2. Taktzeit, T. 145). Der Satz vollzieht sich in einem fauxbourdonartigen Gang von Terz-Sextklängen – eine Klangstruktur, die zu der unscharfen Taktgliederung in Wechselbeziehung steht. Mit dem Fehlen von harmonischen Gewichten wird auch der den Takt bestimmende Pulsschlag von leichten und schweren Zählzeiten aufgegeben. Was bleibt, sind gleichmäßig schwingende Halbe, die eine ältere Taktvorstellung in sich tragen ²⁰⁹. Im 6. Takt (T. 148) ist plötzlich die ursprüngliche Taktordnung wieder gegenwärtig; eine in Vierteln messende Kadenz bekommt die schweifenden Sexten in den Griff und zielt zum *E*-Klang (T. 149), der nun Figurationen des Klaviers eine feste Basis bietet.

Von Aufführungen des Konzerts ist man gewohnt, daß nach der Zäsur das Tempo zurückgenommen wird; die Geigen schwelgen in einer unendlichen, ungegliederten Linie; der ‚Ausdruck‘ wird bemüht, um das Besondere dieser Stelle bewußt zu machen. Es zeigt sich, daß dieses Besondere der Struktur selbst immanent ist, nicht eines äußerlichen Zusatzes bedarf.

²⁰⁸ NMA, Kritischer Bericht, Serie V, Wg. 15, S. 23



Mozart hat ihn dort ausgestrichen und durch jene schwebende, die Dreiklänge auf ihre Terz stellende Baßfolge ersetzt.

²⁰⁹ Derartige Reminiszenzen an ältere Taktvorstellungen fallen immer wieder in Werken der Wiener Klassik auf. Es wäre sinnvoll, sie in einer eigenen Studie auf ihre Herkunft zu untersuchen.

6. Das Schlußritornell

a) Funktion und Aufbau in Mozarts Konzerten vor dem Hintergrund früherer und zeitgenössischer Konzerte

Der Konzertsatz, wie ihn Vivaldi herausgebildet hat, stellt Ritornelle in unterschiedlicher Ausdehnung und Gewichtigkeit auf. In der Regel ist das Schlußritornell nach dem ersten das längste, wenn nicht gar identisch mit diesem und nur durch einen *Dacapo*-Hinweis angezeigt. Als stabile Pfeiler rahmen beide Ritornelle den Satz und bilden ein wirksames Gegengewicht zu den sich sequenzierend ausbreitenden *Soli*. Für das Schlußritornell gilt eines als verbindlich: Wenn es auch die Motive des ersten *Tutti* neu anordnet, so bildet doch immer dessen Schlußgruppe auch den Schluß des ganzen Satzes.

Die umfassende Funktion der Eckritornelle verliert schon um die Mitte des Jahrhunderts an Bedeutung, das Schlußritornell wird immer mehr reduziert. Schon Quantz²¹⁰ fordert, daß „man im letzten *Tutti*, mit dem zweyten Theile vom ersten Ritornell, das *Allegro*, so kurz als möglich ist, beschließen“ müsse. Auch Riepel²¹¹ und Koch²¹² vertreten diesen Standpunkt. Riepel sieht nicht einmal die Notwendigkeit, das Schlußritornell aus dem Material des Eröffnungsritornells zu bilden:

„Das erste Mittel=*Tutti* fange ich gemeiniglich so an, als wie das Thema=*Tutti*; nur daß es abgekürzt wird. Das zweyte Mittel=*Tutti* in der Sext oder in der Terz fange ich aber selten so an; sondern ich bediene mich zu solchem Anfange etwa eines Gegensatzes vom Thema; oder es muß mir bisweilen das Solo selbst etliche Tacte dazu leihen, das ist, solche Tacte, die im Solo schon gehöret sind worden. Und das thue ich deswegen, damit der Anfang des Thema nicht gar so oft angehört dörfte werden. Beym Schluß*tutti* gienge es auch so an; jedoch pflege ich meistentheils nur einen tauglichen Gegensatz darzu zu formiren, um endlich in Kürze den Kehraus zu machen.“

Unmittelbar vorher stellt er fest:

„ja das allerletzte *Tutti* bestehet manchmal nur in 2 oder 3 Tacten; gleichsam als wolle es dem Solo zurufen: *Vivat! bravo! schön!*“

Ein solches *Tutti* läßt sich nicht mehr in ein Ritornellprinzip einordnen. Was ich für das einzig verbliebene Binnenritornell ausführte (S. 156 ff.), trifft hier in besonderem Maße zu: Die *Tutti* haben ihre Eigenständigkeit als Ritornelle eingebüßt; sie beschränken sich darauf, die Schlußwirkung der *Soli* zu erhöhen durch eine dynamisch verstärkte Schlußkadenz. Die *Soli* be-

²¹⁰ ‚Versuch, XVII‘, § 33.

²¹¹ ‚Anfangsgründe‘, S. 105.

²¹² ‚Versuch III‘, S. 355; ders. ‚Musikalisches Lexikon, Sp., 355.

stimmen die ‚Anlage‘ des Satzes²¹³ und degradieren das Orchester zu einem entbehrlichen Beiwerk. So kann Muzio Clementi sein C-dur-Klavierkonzert²¹⁴ ohne Eingriffe in den Satzverlauf zu einer Klaviersonate²¹⁵ umarbeiten. Das Eröffnungstutti, das als einziges in diesem Konzertsatz sich nicht dem Schema der Sonate anpaßt, fällt weg. Die übrigen Tutti – hier kommt noch ein viertes hinzu, das vor der ‚Reprise‘ das Hauptthema über einer Quintachse erklingen läßt (11 Takte) – werden vom Klavier übernommen, das Dominantritornell um 12 Takte verkürzt. Sie bringen Kadenzfolgen, die nicht dem Eröffnungstutti entstammen, sich also nicht als Ritornelle bekunden.

Der Einsatz der Schlußtakete des ersten Ritornells als Schlußtutti ist jedoch vorherrschend im Konzertsatz der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Diesem stereotypen Schema folgen u. a. Joh. Chr. und C. Ph. E. Bach, K. Fr. Abel, Kozeluch, Georg Lang, Antonio Rosetti, Dittersdorf, Joseph Haydn. Ihr Anliegen ist, die Tutti einzubauen in die Hauptteile des Satzes, sie der Abfolge der drei Soli anzuschließen. Auf diese Weise wird, wie ich zeigte (vgl. S. 157 ff.), das erste Solo mit dem zweiten Tutti zusammengebunden und dem Eröffnungstutti parallel gestellt. Dasselbe gilt für das letzte Solo und das Schlußtutti: beide gemeinsam bilden einen Teil des Satzes und folgen in ihrem Aufbau dem ersten Tutti bzw. seiner modifizierten Wiederholung, die hier mit gewissem Recht als „doppelte“ oder „wiederholte“ Expositionen bezeichnet werden könnten. Daß eine Parallelität der einzelnen Teile angestrebt ist, die Tutti also nicht für sich als Ritornelle zählen, erhellt z. B. die Anlage des G-dur-Konzerts, op. XIII, 5 von Joh. Chr. Bach²¹⁶: die gleichen acht Kadenztakete bilden das Schlußtutti und den Schluß von erstem Tutti und erstem Solo; ihnen geht in allen drei Teilen die gleiche Motivgruppe voraus.

Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang der Einsatz der Solokadenz: sie steht im allgemeinen vor dem Schlußtutti, das Klavier selbst führt zum Quartsextakkord hin. Übernimmt das Orchester aber die Aufgabe, die Solokadenz einzuleiten, so geschieht dies – wie z. B. in den Konzerten K. Fr. Abels²¹⁷ – mit einem kurzen, zum Quartsextakkord hin anschwellenden Kadenzausschnitt, der nicht dem Eröffnungstutti entstammt²¹⁸. Das letzte

²¹³ Vgl. die zitierten Ausführungen Kochs über die ‚Anlage‘ eines Konzertsatzes, S. 45 f.

²¹⁴ ND Mailand 1967; lt. Vorwort zum ersten Mal 1790 in London aufgeführt.

²¹⁵ In *Tre Sonate per il Cembalo o Forte Piano*, op. 32, Artaria, Wien 1796?

²¹⁶ ED Welcker, London 1777.

²¹⁷ GA, Bd. 2, Klavierkonzerte, Cuxhaven 1960.

²¹⁸ Über den ‚Ort‘ der Solokadenz gibt es keine einschlägigen Untersuchungen.

Heinrich Knödt (Zur Entwicklungsgeschichte der Kadenz im Instrumentalkonzert, SIMG XV, 1914, S. 375) geht es primär darum, wie schon der Titel der Abhandlung nahelegt, vorhandene Solokadenzentwicklungsgeschichtlich einzuordnen aufgrund ihres Motivmaterials, den Weg also von ‚freien‘ bis hin zu ‚thematischen‘ Solokadenz nachzuzeichnen.

Tutti hat keine andere Aufgabe, als die Schlußwirkung des Solo zu intensivieren.

Von Grund auf anders gestaltet sich das Schlußtutti in Mozarts Klavierkonzerten. Schon äußerlich fällt ins Auge, daß es wieder, wie im alten Solokonzert, das nach dem Eröffnungsritornell längste Tutti ist ²¹⁹. Die Solokadenz teilt es in zwei Abschnitte; beide gehören dem Eröffnungsritornell an ²²⁰. Es sind wieder jene Taktgruppen, die sich als Tuttiblöcke den meist periodischen *piano*-Themen entgegenstellten. Durch ihre spezifische Orchesterfaktur sind sie, wie ich zeigte, auf ihren späteren Einsatz als gliedernde Tutti angelegt und weisen diese als Ritornelle aus. Auch das Schlußtutti hat also die Bedeutung eines Ritornells. Bei der Beschreibung des *B*-dur-Konzerts, KV 456, habe ich ausgeführt, wie sämtliche im ersten Ritornell auseinanderliegende Tuttiblöcke im Schlußritornell bausteinartig aneinandergesetzt werden. Sie sind aus ihrem ursprünglichen Kontext genommen und, unter Wahrung der dortigen Reihenfolge einer neuen Funktion zugeführt. Alle drei Tuttiblöcke gemeinsam verbinden sich zu einem Schlußpfeiler, sind nicht Schlußgruppe des dritten Solo, sondern wirken als eigenständiges Ritornell einfassend für den gesamten Satz.

Diese Beobachtungen wiederholen sich an allen nach dem Ritornellprinzip gebauten Konzerten Mozarts. Während das Dominantritorneil noch eine Auswahl trifft unter den Tuttiabschnitten des Eröffnungsritornells und bisweilen nur einen dieser Abschnitte übernimmt, so scheint es ein Anliegen Mozarts zu sein, als Schlußritornell möglichst alle Tuttiblöcke oder Takte daraus zu verbinden. Immer geht der eigentlichen Schlußgruppe noch mindestens ein größerer Tuttiabschnitt voraus. In vier Konzerten (KV 413, 414, 449, 537) ergibt sich eine klare Trennung beider auch im Eröffnungsritornell auseinanderliegender Komplexe durch die Solokadenz. Die den ersten Seitenabschnitt abfangende *crescendo*-Gruppe (T. 41 – 50) fügt sich im *A*-dur-Konzert, KV 414, zusammen mit dem Schlußblock (T. 58 – 63) zum letzten Ritornell. Zwei Konzerte (*B*-dur, KV 238, *B*-dur, KV 450) verzahnen Teile des Schlußblocks miteinander: sie bringen bereits vor der Solokadenz einen seiner Abschnitte ²²¹, um anschließend den gesamten Schlußblock im Zusammenhang ablaufen zu lassen. Noch verschachtelter ist die Zusammensetzung des letzten Ritornells von KV 595: es beginnt mit dem Schlußblock des Eröffnungsritornells (T. 71 f.), führt zur Solokadenz, greift dann zurück auf einen Abschnitt des dem Seitenthema folgenden Tutti-

²¹⁹ Eine Ausnahme bildet das Krönungskonzert *D*-dur, KV 537, dessen Dominantritorneil sechs Takte länger ist (20/14 Takte).

²²⁰ Aus diesem Grunde halte ich es nicht für angebracht, dem Ritornellabschnitt vor der Solokadenz die Bezeichnung ‚Vorkadenz‘ zu geben (Klaus Weising, *Die Sonatenform in den langsamen Konzertsätzen Mozarts*, Hamburg 1970, S. 14).

²²¹ Vgl. zu KV 450, S. 145.

blocks (T. 47–53) und springt nun wieder in den Schlußblock, dorthin, wo es vor der Kadenz abbrach, um mit den gleichen fünf *piano*-Takten den Satz zu beenden (T. 76–80 = Satzschluß).

Auf analoge Weise sind bereits im frühen *C*-dur-Konzert, KV 246, einzelne Taktgruppen des ersten Ritornells zum Schlußritornell gleichsam zusammengewürfelt. Es geht vom Tonika-Schluß aus (T. 35 = T. 187), springt zurück zum ersten Takt des fünftaktigen Tonika-Schlußblocks (T. 191 = T. 32) und öffnet sich nach fünf Takten zur Solokadenz. Noch weiter im ersten Ritornell zurückspulend, schließt sich ihr der zweite Tuttiblock an (T. 196–201 = T. 23–28); der gleiche Tonika-Schlußstein, von dem das Ritornell seinen Ausgang nahm, beendet den Satz.

Dieser Baukasten-Methode gehorcht auch das Schlußritornell des *A*-dur-Konzerts, KV 488, obwohl gerade dieses Konzert als Musterbeispiel der Verwirklichung von Sonatenform gilt²²². Wieder, nämlich zum sechsten Mal, erklingt zu Beginn der erste Tuttiblock (T. 18 f.); entsprechend dem Binnenritornell schließt der choralhafte Abschnitt an (vgl. S. 173 ff.), der hier zur Solokadenz leitet. Unvermittelt setzt das Orchester mit einem Abschnitt der Schlußgruppe ein (T. 299 f. = T. 55 f.), der aufgrund seiner kadenzierenden Struktur nicht jene blockhafte Ritornellgestalt hat und auch im Solopart erschien. Das Eröffnungsritornell wurde durch keinen eigentlichen Schlußblock abgegrenzt; Mozart hängt ihn am Schluß des Satzes in fünf kompakten Tonika-Takten an den Schlußabschnitt des ersten Ritornells (T. 310–314).

b) Das Schlußritornell des G-dur-Konzerts, KV 453

Allein das *G*-dur-Konzert, KV 453, läßt einen großen Abschnitt des Eröffnungsritornells im Zusammenhang als Schlußritornell fungieren. Es ist der gesamte, dem 14-taktigen Seitenthema folgende Komplex (T. 49–74); ihm wird ein sechstaktiger Tonika-Schlußblock hinzugefügt. Die Solokadenz teilt das Ritornell, läßt den seltsam ‚unorganischen‘ *Es*-dur-Teil für sich stehen. Wenn die im ersten Tutti anschließenden Kadenzschläge (T. 55–56) genutzt werden, hier den Quartsextakkord anzustreben, so zeigt sich auch darin das Prinzip, auf einmal Vorgegebenes zurückzugreifen und es, einem neuen Kontext gemäß, umzugestalten, jenes Ritornellprinzip, das den Konzertsatz Mozarts gegen den seiner Zeitgenossen und unmittelbaren Vorgän-

²²² Vgl. Girdlestone, Hutchings, Tovey, zitiert S. 122, Anm. 146.

ger absetzt. In keinem anderen Konzert Mozarts wird die Solokadenz von einem *piano*-Abschnitt des Orchesters aufgefangen. Hier ist einleuchtend dargelegt, daß die Aufgabe des Tutti sich nicht erschöpft in einem Reagieren auf den Solisten, in Beifallsbekundungen und Bejahungen seines Ausdrucks, wie Riepel und Koch ausführen (vgl. S. 43 u. S. 175), oder, von der Anlage des Satzes gesehen, in der Schlußbegründung eines Soloteils. Das Tutti bildet vielmehr einen in sich sinnvollen Zusammenhang, ist ein eigenständiger Komplex, der sich durch seine andersartige Struktur gegen die Soli abhebt. Kein Abschnitt dieses Schlußritornells wurde demzufolge vom Soloinstrument übernommen. Wenn auch hier das Ritornellprinzip sich nicht durch Aneinandersetzen ursprünglich getrennter Tutti-Blöcke bekundet, so trägt es doch jene bausteinartige Fügung in sich. Die Abschnitte erscheinen bruchstückhaft in ihrem ständig wechselnden Partiturbild, den abbrechenden Kadenzfolgen, unvollständigen Melodiewendungen. Sie zwingen den vorwärtstreibenden Gerüstsatz in kleingliedrige Bewegungsimpulse.

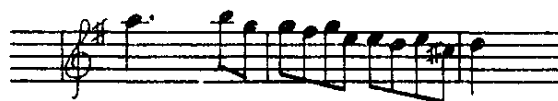
Der ungewöhnliche Einsatz des Tutti (T. 319) auf der großen Unterterz *Es*, dieses seltsame Einmünden eines Solo in einen trugschlußartigen *piano*-Takt, regt an, die Stellung des *Es*-dur-Einschubs im Eröffnungsritornell sich zu vergegenwärtigen (T. 49 – 54). Ein geradezu elementarer Vorgang kennzeichnet den vorausgehenden Seitenabschnitt mit seinen zweimal sieben Takten (T. 35 – 48): über sechs Takte schreitet der Baß von der Prim *G* aus stufenweise im Halbtaktabstand abwärts (durch Registerwechsel ergibt sich aus den jeweiligen Zieltönen des Abstiegs eine Schichtung der Quart *E – A – d*), setzt dann noch, nach Erreichen der Quint *d*, bausteinartig einen einzelnen Kadenztakt an. Obwohl die Violinmelodie im 8. Takt schließt (T. 42), läßt auch sie sich nicht auf ein periodisches Schema zurückführen. Sie gliedert zunächst in abbrechenden Zweitakttern (T. 35 – 38), die, von der Terz des jeweiligen Baßtons ausgehend, nur aus rhythmisierter Tonwiederholung



und Tonumspielung in Gestalt einer weiblichen Endung



bestehen; sie fixieren auf diese Weise die Quart *h' – e''*. Der dritte Melodieinsatz, erneut eine Quart höher (*a''*), führt die Bewegung wieder abwärts; in drehenden Achteln umspielt er bereits im sechsten Takt eine Kadenz (T. 40) – eine Kadenz allerdings, die die Dominante ausführt und auf ,1' des *siebten* Takts enden könnte:



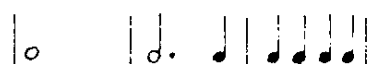
Die Begleitung weiß nichts von diesem Vorgang; sie bleibt im 6. Takt auf der Dominante stehen und bringt erst im siebten die Kadenz, jetzt in der Tonika; die Violinen ziehen nach und wiederholen die Achtelumspielung, nun eine Quint tiefer von *c*'' aus. Man vernimmt einen nicht enden wollenden Abstieg, der offenkundig einen regulären achttaktigen Halbsatz herstellen will. Statt dessen beginnt mit dem Tonika-Zielton eine Wiederholung des Siebentakters, so daß auch die Großgliederung sich von der gewohnten Periode, in der erst der Nachsatz nach sieben Takten abbricht, unterscheidet (vgl. z. B. den Hauptabschnitt dieses Konzertsatzes, T. 1–15). Gleichsam exemplarisch sind hier zwei Nachsätze aneinandergereiht, andererseits aber, durch ihre Binnenstruktur, als Bauschema in Frage gestellt: Der sich der harmonischen Kadenz und ihrer Gliederung in Phrasen und Halbsätze entziehende Baßgang bestimmt die Faktur dieses Seitenabschnitts; er setzt bereits vier Takte vorher ein (T. 31–34) nach einer sechstaktigen Dominantfläche (T. 25–30); anstelle einer Zäsur auf der V. Stufe gleitet der Satz dann stufenweise und im Taktabstand von *d* abwärts, um mit Beginn des Seitenthemas die Zeitabsteckung zu beschleunigen. Über zwei Oktaven erstreckt sich also, einschließlich des viertaktigen Zwischenglieds, der Sekundgang des Basses, die *G*-Skala von ihrer Quint *D* aus umgreifend. Die Dominante rahmt geradezu den *G*-Bereich des Seitenthemas. Und an dieser rahmenden Funktion hat in gewisser Hinsicht auch der anschließende Trugschluß-Block Anteil. Es ist sicher zutreffend, opernhafte Züge in dem plötzlich einbrechenden *Es*-dur zu erkennen²²³, diesen abrupten Wechsel von Melodie und Begleitung zu fanfarenartig aufgefächerten Dreiklangsbrechungen aus dem Umschlagen der Situation, dem Auftritt einer Person zu deuten. Auch das stoßweise Ablösen von *piano* im jeweils ersten Takt (T. 49/51) und *forte* im dominantischen zweiten Takt (T. 50/52) impliziert geradezu außermusikalische Vorstellungen. Darüber hinaus sind aber die dem Ablauf des Satzes selbst innewohnenden musikalischen Bezüge aufzudecken. Die analogen Stellen anderer behandelte Konzerte²²⁴ zeigen immer die gleiche Erscheinung, einen auf der Tonika stehenden Tuttiblock, der das Seitenthema aufhängt. Hier nun ist es die Dominante, die diese Aufgabe übernimmt. Zwar ergibt sich harmonisch ein taktweises Pendeln zwischen I. und V. Stufe *Es* und *B₇*²²⁵; es ist aber eingebaut in einen größeren Kadenzzusammenhang, der sich im Streichbaß mit seinem Halbtonwechsel *es*–*d* bekundet: Die Schlußkadenz des Seitenthemas (T. 48) findet keine Auflösung. Wie festgenagelt bleibt sie auf der Quint *d* stehen, umgreift sie durch die kleine Sext *es*, bis nach sechs Takten eine zweitaktige Kadenz (T. 55–56) endlich das Tonika-

²²³ Hutchings, Companion, S. 106.

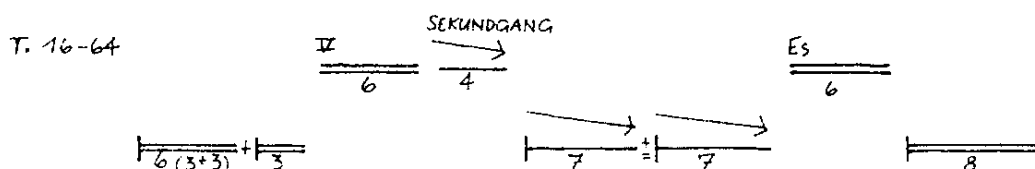
²²⁴ Vgl. die Ausführungen zu KV 456, 450, 537.

²²⁵ Ein ähnlicher Trugschluß-Einschub auf *Es* innerhalb von *G*-dur findet sich im *g*-moll-Klavierquintett, KV 478, unmittelbar vor Schluß des Rondos.

Ziel herbeiführt (T. 57). Dieser Vorgang wird, glaube ich, durch den weiteren Verlauf des Konzerts bestätigt: Im Finale des letzten Satzes nämlich steht, völlig unvorhergesehen und aus dem Zusammenhang der Variationsfolgen nicht ersichtlich, zweimal eine inselhaft eingeschlossene viertaktige Kadenz (T. 222 f./T. 273 f.)²²⁶, die, jetzt ohne harmonische Ausführung, vom blanken *unisono-es* der Streicher ausgeht, die Dominante *d* des dritten Takts durch ihre beiden Sekunden *es* und *c* umspielt. Die gleiche musikalische Vorstellung liegt auch, so scheint mir, dem *Es*-dur-Einschub des ersten Ritornells zugrunde, ein verharrendes, den Schluß herauszögerndes Umspielen der V. Stufe. Die abbrechende Zweitaktbewegung der 1. Violine, bestehend nur aus dem getupften *Es*-Dreiklang (T. 49/51) und dem Fixieren der Sept *as* (T. 50/52) trägt dazu bei, den Abschnitt als gleichsam in der Luft stehend zu empfinden. So hat die anschließende *piano*-Gruppe doppelte Funktion (T. 57–64): Sie holt den gewohnten Tonika-Block nach, vertritt aber gleichzeitig eine Art ‚Schlußthema‘, wie es z. B. im *B*-dur-Konzert, KV 456, eine viertaktige Kadenzfolge ausführte (vgl. dazu S. 21). Eine Beziehung zum ersten Tuttiblock (T. 16–21) ist hier, obwohl es sich um einen *piano*-Abschnitt handelt, offenkundig: der gleichen, sich in beschleunigender Zeitmessung vollziehenden Violinbewegung



(drei Takte) ist hier (T. 58–60) ein grundierender Begleittakt vorangestellt²²⁷, so daß sich jetzt zwei viertaktige Gerüstglieder ergeben. Beide Abschnitte (T. 16–21/T. 57–64) und die dazwischenliegenden offenen Dominantflächen rahmen das Seitenthema und halten Tonika und Dominante gewissermaßen in der Waage.



Der Aufgabe des Tutti als Ritornell entsprechen die tonalen Verhältnisse: die Dominante wird nicht als eigene Tonart realisiert, nicht auskadenziert, tritt vielmehr bevorzugt aus der *G*-Skala hervor. Folgerichtig läßt auch das Seitenthema klangliche Festigkeit durch Tonika-Verankerung vermissen. Auch hier zeigt sich wieder (wie oben häufiger ausgeführt): es ist kein ‚zwei-

²²⁶ Vgl. die ausführliche Besprechung des Finales, S. 237 ff.

²²⁷ Eine ähnliche Faktur mit ‚gespannter‘, erhöhter Oktave über grundierender Tonika-Achse zeigt der Beginn des Allegros der *Don-Giovanni*-Ouverture.

tes Thema' im Sinne der Sonate, das nur aus sog. „formalen“ Gründen noch nicht an dieser Stelle jenen viel zitierten Dominant-Tonika-Dualismus auslösen kann; es ist dazu nicht in der Lage, wie die Einfügung eines neuen Seitenabschnitts im ersten Solo auch dieses Konzerts belegt (vgl. auch das folgende Kap.).

Die für das Eröffnungsritornell sinnvolle Verknüpfung und Zuordnung der Abschnitte hat keine Bedeutung für die übrigen Ritornelle. Trotzdem wird besonders an der Stellung des *Es*-Abschnitts ersichtlich, wie hier die spezifische Faktur auch den späteren Einsatz bestimmt. Der Beginn des letzten Tutti hat noch nicht jene kompakte, blockhafte Haltung eines Schlußritornells. Bis zur Solokadenz bleibt es gleichsam in der Schwebelage; auch in dem neuen Kontext erscheint es als Umschreibung der V. Stufe: Am Schluß des Solo (T. 317–318) wird sie durch einen Stufengang *aufwärts* erreicht und vom Tutti bis zum Quartsextakkord durchgezogen. Die Bläser, im Eröffnungsritornell nur am *forte* des jeweils zweiten Takts beteiligt, umschließen die gesamten sechs Takte durch Haltetöne.

Wie in allen Schlußritornellen ist der Quartsextakkord-Takt gewissermaßen überzählig; er fällt aus der geradzahligen Gliederung heraus, da er als schwerer, *setzender* Takt auf eine Fortsetzung durch das Solo angelegt ist; mit ihm beginnt bereits die Taktordnung der Solokadenz.

Bis hin zum Tonika-Schlußblock läuft das Ritornell nun unverändert ab. Dieser selbst aber ist von zwei auf sechs Takte erweitert und wird damit erst wirklich schlußkräftig. Er fängt die kadenzierenden Zweitaktglieder auf, die sich beinahe ostinatohaft fortzudrehen scheinen (T. 336–339/T. 340–343). – Diese kurzen, abbrechenden Kadenzbildungen und Melodiegesten stehen häufig am Schluß von Konzertsätzen, entsprechend am Schluß von Eröffnungsritornellen. Sie sind einem ebenfalls vertraut aus textvertonender Musik, an Abschnittsenden von Arien etwa, in denen Satzteile, wie Ausrufe, Fragen bekräftigend wiederholt werden²²⁸. Im Konzertsatz kommen sie der kleingliedrigen, puzzlespielartigen Bauweise der Ritornelle entgegen und bilden einen Anhaltspunkt zur Abgrenzung von Konzert- und Symphoniesatz, dessen großflächig öffnende Gerüstbaustruktur breite Tonika-Schlußblöcke als Gegengewicht verlangt. –

Auch die erweiterte Tonika-Schlußgruppe geht auf das Eröffnungsritornell zurück, übernimmt jedoch nur eine bestimmte Wendung, die es neu einfaßt, nicht aber einen ganzen Komplex. Gerade jene Takte vor dem Seitenabschnitt (T. 29–34) sind es, die, gefüllt mit Dreiklangfiguren, nach zweitaktigem Stagnieren (T. 29–30) in fauxbourdonartigem Sextengang von der V. zur I. Stufe herabglitten (ebenso auch im ersten Solo, T. 133–138, und zweimal in der ‚Reprise‘, dort vor Solo- und Tutti-Seitenabschnitt, T.

²²⁸ Vgl. *Zauberflöte*, Nr. 8; Pamina, Papageno: „Nur geschwinde, nur geschwinde,“; *Figaro* I, Nr. 7, Susanna: „che insolenza andate fuor, andate fuor, andate fuor.“

255 – 260/T. 284 – 289). Hier am Schluß des Satzes werden sie plötzlich harmonisch gefestigt und kreisen nur noch im G-Dreiklang, zwei Takte in seiner Quartsextlage (T. 344 – 345 = T. 29 – 30), als taktweises I – V-Öffnen gedeutet, und schließlich fanfarenhaft in Terz-Quint-Zerlegung (T. 346 – 349 zu T. 31 – 34). Die den Seitenabschnitt im ersten Ritornell rahmenden Teile stehen jetzt unverbunden und in umgekehrter Reihenfolge nebeneinander. Die Stabilisierung der bis dahin schwebenden Überleitungstakte zu einem kompakten Schlußblock läßt ein Moment von *Reprise* – als Prinzip, nicht als Teil eines Formzusammenhangs – auch in diesem Schlußritornell wirksam werden.

7. Funktionen der V. Stufe in erstem Ritornell und erstem Solo

Das Prinzip, einen Konzertsatz durch Ritornelle auf verschiedenen Stufen der zugrunde liegenden Haupttonart zu gliedern, behält auch für Mozarts Klavierkonzerte Gültigkeit. Es weist auf einen wesentlichen Unterschied zur Sonate mit ihren drei zusammenhängenden, strukturell aufeinander bezogenen Teilen. Wenn die entwicklungsgeschichtliche These davon ausgeht, daß mit Mozarts Konzerten – bzw. schon unmittelbar vor Mozart, bei Joh. Chr. Bach²²⁹ – die Durchdringung von Konzert- und Sonatenform vollzogen sei, ein Prozeß, der um 1750 begann²³⁰, so steht sie in erster Linie vor dem Problem einer Einordnung von Eröffnungstutti und erstem Solo in das Sonatenschema²³¹. Während die beiden übrigen Ritornelle sich den Teilen der Sonate anpassen lassen, bestehen Divergenzen in der Klassifizierung des ersten Ritornells hauptsächlich aufgrund seiner tonalen Disposition: Dem ‚Dualismus‘ der Sonate widerspricht prinzipiell das Verharren des Tutti in

²²⁹ E. Simon, *The Double Exposition*, S. 116.

²³⁰ Engel, *Klavierkonzert*, S. 9.

²³¹ Als ‚doppelte Exposition‘ (E. Simon, s. o.; Blume, *Formgeschichtliche Stellung*, S. 93), ‚wiederholte Exposition‘ (Engel, *Klavierkonzert*, S. 61), ‚prelude‘ + ‚exposition‘ (Hutchings, S. 6), Exposition + Beginn der Durchführung (Girdlestone, S. 27 ff.).

der Tonika; genauer gesagt: die Sinnwidrigkeit, daß eine einmal erreichte V. Stufe – auch im Eröffnungsritornell öffnet sich der Satz zumeist zu einer Zäsur auf der Dominante, kehrt aber sogleich zurück in die Tonika – nicht genutzt wird zur Auslösung des „dramatischen“, d. h. „finalen Modulationsprozesses“²³², als die ‚Form‘ konstituierender Kontrast. Neben dem harmonischen Aspekt ist selbstverständlich die Frage nach dem zweiten Thema relevant, jene für den „inneren Dualismus“²³³ entscheidende Komponente des Satzes, die Frage nämlich, ob es sich bei Tutti- oder Solo-Seitenthema, wenn zwei verschiedene vorhanden sind, um das wirkliche ‚zweite Thema‘ handelt²³⁴.

An diesen Fragenkomplex möchte ich einige Beobachtungen knüpfen, die den Konzertsatz von einer anderen Seite beleuchten. Im Zusammenhang des *B*-dur-Konzerts, KV 456, habe ich gezeigt, daß der Seitenabschnitt des Eröffnungsritornells im ersten Solo erst *nach* einem neuen Seitenabschnitt erscheint (vgl. S. 26 ff.). Diese Feststellung läßt sich geradezu als Regel formulieren: Wenn überhaupt der Tutti-Seitenabschnitt innerhalb des ersten Solo wiederkehrt (und nicht erst in der ‚Reprise‘), so steht er an einer gegenüber dem Tutti späteren Stelle²³⁵. Es geht ihm ein Abschnitt voraus, in dem sich die V. Stufe bereits als neue Tonika konsolidiert hat, sei es

²³² C. Dahlhaus, *Brahms, Klavierkonzert d-moll*, München 1965, betrachtet die ‚Orchesterexposition‘ allein von der Konzeption der Sonate her, S. 8: „Die Stellung des Seitenthemas in der Orchester-Exposition aber ist sowohl von Beethoven als auch von Brahms als problematisch empfunden worden. Entweder fehlt deshalb das Seitenthema (Beethoven, *B*-dur-Konzert; Brahms, *d*-moll-Konzert), oder es wird in einer anderen als der Dominanttonart exponiert, sei es in der Grundtonart (Beethoven, *Es*-dur-Konzert) oder in einer dritten Tonart (Beethoven, *C*-dur-Konzert). Daß die Dominanttonart in der Orchester-Exposition vermieden wird, leuchtet unmittelbar ein. Soll die Differenz zwischen Grund- und Dominanttonart als Auslösung des Modulationsprozesses in der Durchführung gelten, so bedeutet die abrupte Rückwendung zur Grundtonart bei der Wiederholung der Exposition einen Bruch im Formverlauf. Statt der erwarteten Konsequenz folgt eine Repetition der Prämisse“.

²³³ Engel, *Klavierkonzert*, S. 9; Blume, hier S. 2, Anm. 3, S. 85.

²³⁴ Vgl. Tovey, zitiert S. 86, Anm. 103.

²³⁵ Einzige Ausnahmen bilden die Konzerte *d*-moll, KV 466, und *A*-dur, KV 488. Im Gegensatz dazu stellt Abert fest (II, S. 167, bereits zitiert in Einleitung, S. 2): „Das Hauptproblem des ersten, in Sonatenform gehaltenen Satzes, an dessen Lösung sich schon Chr. Bach abgemüht hatte, war das Verhältnis von Haupt- und Seitenthemen und die damit eng verbundene Frage nach deren Verteilung auf Tutti und Solo . . .“ (S. 168): . . . „Eine weit stärkere Gruppe dagegen bringt jenes Seitenthema an derselben Stelle des Solos, aber in der Dominanttonart, so daß sein gegensätzliches Wesen erst jetzt voll zur Geltung kommt (vgl. KV 453).“ – Gerade in diesem Konzert geht dem Tutti-Seitenabschnitt im ersten Solo ein besonders einprägsamer neuer Seitenabschnitt voraus (T. 110 – 125), der *D*-dur durch Hornquinten konsolidiert!

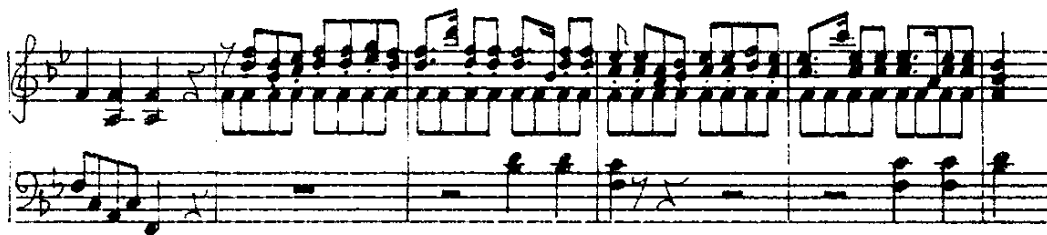
durch Figurationen²³⁶ oder thematische Gebilde in festem Kadenzzusammenhang²³⁷. Der eigentliche, dem Sonatensatz vergleichbare Einschnitt, der Einsatz der V. Stufe als Tonika, wird demnach *nicht* der im Tutti vorgegebenen Situation – Dominant-Zäsur und Seitenabschnitt – entnommen. Eine Erklärung für diesen Sachverhalt kann man nur im Eröffnungstutti selbst suchen, in dem diese Stelle offenkundig nicht so gebaut ist, daß sie, in die Dominante versetzt, diese als neue Tonart einführen könnte.

Das erste Tutti hat nach wie vor die Funktion, dem Konzertsatz als fester Tonika-Bezugspol, als erstes Ritornell zu dienen. Wenn in ihm die V. Stufe als besonders bevorzugt in Erscheinung tritt, so erkennen wir darin auch das Verfahren eines Vivaldischen Konzertsatzes (vgl. S. 50 f.); sie bleibt aber eine Stufe der Haupttonart, wird nicht zur neuen Tonart mit eigener Kadenz. So sagt auch Koch²³⁸:

„Das erste Ritornell wird aber auch dergestalt geformt, daß zwar die Modulation förmlich in die Tonart der Quinte geleitet, und nach dem Quintabsatz derselben ein melodischer Haupttheil in dieser Tonart vorgetragen wird. Unmittelbar hernach aber wird, ohne in dieser Tonart förmlich zu schließen, die Modulation wieder in den Hauptton zurückgeführt und das Ritornell derselben geschlossen. Diese letzte Form ist in den neuern Concerten die gewöhnlichste.“

Die Dominant-Fläche, die häufig in Vivaldis Konzert-Ritornell der Tonika breit gegenübergestellt wird, spaltet sich in dem „neuen Satz“ der sog. Vorklassik auf zu thematischer Festigkeit, Periodizität, läßt motivisch eine Art Seitenabschnitt entstehen. Klanglich bleibt dieser jedoch in einem seltsamen Schwebezustand: weder erhält die Dominante Tonika-Funktion noch wird die Tonika kadenzierend gefestigt. Diese spezifische Faktur wird z. B. bei Joh. Chr. Bach vielfach erreicht durch ein Verharren der V. Stufe als Achse, über die eine periodisch die Tonika umschreibende Wendung gelegt wird, so daß im vertikalen Zusammenhang Quartsextakkorde entstehen.

Konzert *B*-dur, op. XIII, 4 T. 17–22²³⁹



²³⁶ die Konzerte KV 271, 413, 414, 451.

²³⁷ die Konzerte KV 238, 246, 449, 453, 456, 537, 595; in den übrigen Konzerten kehrt der Tutti-Seitenabschnitt erst in der ‚Reprise‘ wieder.

²³⁸ ‚Versuch III‘, S. 335.

²³⁹ Auch in Mozarts frühem *D*-dur-Konzert, KV 175, hat die V. Stufe Achsen-Funktion: nach der Zäsur (T. 15) bleibt sie in 2. Violine und Viola liegen, unter die sich

Von den mannigfachen Möglichkeiten, die Mozart zur Verfügung stehen, jenen gleichsam *im Offenen* bleibenden Abschnitt zu gestalten, möchte ich an dieser Stelle nur eine genauer betrachten.

In anderem Zusammenhang bin ich auf entsprechende Abschnitte in den Konzerten *C*-dur, KV 246 (vgl. S. 120 ff.), *G*-dur, KV 453 (vgl. S. 179 f.) und auch *B*-dur, KV 456 (vgl. S. 18 ff.) eingegangen, deren Faktur ich hier noch einmal kurz beschreiben möchte:

Im *C*-dur-Konzert, KV 246, hat ein viertaktiger *piano*-Abschnitt (T. 19–22) in sich periodische Geschlossenheit. Da sein Tonika-Zielton aber auf eine 4. (leichte) Taktzeit fällt (T. 22), die Tonika sonst nur als Sextklang auftritt (T. 20) und eine Quintachse der Viola den 2. und 4. Takt durchzieht, können die vier Takte sich an keine eigene Tonika-Verankerung halten, bleiben vielmehr gebunden an den vorausgehenden dominantischen Tutti-Block.

Der Tutti-Seitenabschnitt des *G*-dur-Konzerts, KV 453, ist eingebaut in ein stufenweises Abwärtsgleiten, das als Eckpunkte die V. Stufe *D* hat (T. 31–47).

Im *B*-dur-Konzert, KV 456, ist der Seitenabschnitt selbst zwar fest in der Tonika *B* verankert (T. 39–46). Er steht jedoch in Verbindung mit elf Takten (T. 28–38), die indifferent zwischen IV. und V. Stufe pendeln und einen Einsatz des gesamten Abschnitts zur Konsolidierung einer Tonart verhindern. In allen drei Konzerten geht dem Erscheinen dieser Abschnitte im ersten Solo ein neuer Seitenabschnitt voraus, der in festen Kadenzfolgen die V. Stufe als neue Tonika einführt.

Am Tutti-Seitenabschnitt des *F*-dur-Konzerts, KV 413, rühmt Girdlestone²⁴⁰ die harmonische Unregelmäßigkeit („irregularité“), das Überwinden der Tradition, ihn mit der Tonika zu beginnen, vielmehr acht Takte lang in *C*-dur zur verharren.

im 2. Takt ein ostinatohaft pendelnder Baß schiebt; vgl. dazu S. 89.

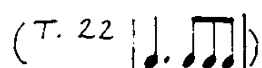
Im *C*-dur-Konzert, KV 415, breitet sich über zwölf Takte eine *G*-Achse aus (T. 24–35 in Fagott, Hörnern, Streichbaß, dazu Trompeten), über der kein geschlossenes melodisches Gebilde entsteht, vielmehr bruchstückhafte Wendungen stufenweise von *a*'' nach *g*' (1. Violine, T. 26–34) führen.

²⁴⁰ Concertos, S. 142 ff.: „Puis viennent deux motifs secondaires, tous deux rythmiques et très semblables l'un à l'autre; le second, plus long, conduit à l'accord de la dominante. Dans tout ceci, rien que de très normal. Mais alors, au lieu de repartir à la tonique, comme cela se fait généralement en pareil endroit, Mozart introduit son second sujet en *ut majeur* et ne revient au ton de *fa* qu'au bout de huit mesures, petite irrégularité qui se répètera dans K.449.“

Der dem Hauptabschnitt des Konzerts²⁴¹ folgende Tuttiblock gliedert sich in zwei Taktgruppen, deren erste sich in zwei Zweitaktern jeweils zur V. Stufe öffnet (T. 12–15). Schließlich beherrscht über sieben Takte ein von der Tonika *F* ausgehender Stufengang des Basses (T. 16–22: *f–G*) den Satz, über dem im Taktabstand Quint- und Sextklang wechseln. Sein zunächst paariger Rhythmus



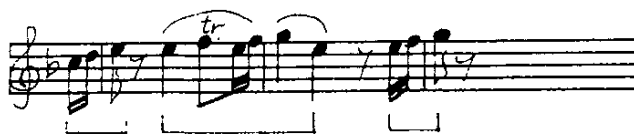
vom Horn unterstützt, intensiviert sich zur Zäsur hin: die vorwärtsdrängende Punktierung des ersten Takts bleibt übrig (T. 20), wird noch beschleunigt



im vorletzten, die Quint *C* über die Wechseldominante G_7 anstrebenden Takt, bis der *C*-Klang mit zwei Viertelschlägen abbricht (T. 23). Wenn dann die 1. Violine mit drei kurz angestoßenen *g''*-Achteln (+Achtelpause) (T. 24) und einer weich abfallenden Terzbewegung (T. 25) den *C*-Dreiklang umschreibt, so glaubt man in der Tat an den Beginn eines dominantischen Seitenabschnitts, auf den diese Violingeste hinweist. (Sie erinnert mit ihren Tonrepetitionen an die *unisono*-Schläge des Konzertbeginns, die eine ähnliche ‚Vorhang‘-Funktion erfüllen.) Betrachtet man aber die nächsten acht Takte bis zum Einsatz des *F* (T. 26–33), so gewahrt man, daß sie nichts anderes als eben diesen *C*-Dreiklang herausstellen, jeder Part auf seine Weise. Streichbaß und Viola stecken ihn zweimal im Aufwärtsgang ab, in gestochebenen Achteln mit Achtelpause eine Oktave ausfüllend (T. 26–29); nur sekundär ergibt sich aus der Bewegung der Melodie in der 3. Taktzeit des 1. und 3. Takts (T. 26/28) über *g* ein Dominantklang. Durchgehende staccato-Achtel brechen den *C*-Dreiklang in der 2. Violine; in langsamer Aufwärtsbewegung markieren sie zudem in ihren Hochtönen den Terzaufstieg *c''–e''–g''* (T. 27/29/31), folgen dabei der Melodie in Terzparallelen. Die Melodie der 1. Violine bildet keinen eigentlichen Zusammenhang, läßt sich nicht in Halbsätze gliedern. Sie setzt sich aus kleinen Partikeln zusammen, die sich im Zweitaktabstand, jeweils eine Terz höher geschichtet, wiederholen (T. 26–31: *c''–e''–g''*): Ein kurzes Achtel mit Pause in der 1. Taktzeit, im ersten Takt (T. 26) noch als Schluß der herabziehenden Violinbewegung zu deuten, verselbständigt sich durch zwei auftaktig zur Terz heraufschleifende Sechzehntel zum eigenständigen Impuls (T. 28/30), von dem sich ein gedehnterer Aufwärtsgang (Viertel), beginnend mit der 2. Taktzeit, aber je-

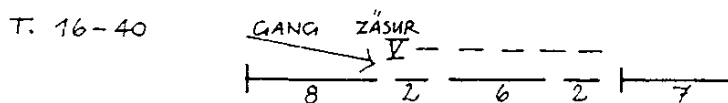
²⁴¹ Auf den Bau des Hauptthemas bin ich an anderer Stelle eingegangen, vgl. S. 87 ff.

weils mit einer weiblichen Endung wieder zum Ausgangston zurücksinkend (T. 27/29), stets von neuem abstoßen muß:



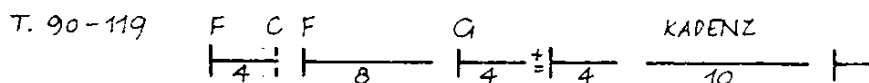
Beim dritten Anlauf schließlich befreit sich die Violine von der zurückbiegenden weiblichen Endung; sie schwingt sich auf zur Sept *b*“, die vollends den *C*-Klang in seiner Funktion als Dominante klärt, steigt in einer Wellenbewegung noch höher zur Oktave *c*“ (T. 32) und läßt von hier aus die gleiche vorhangähnliche Wendung (gestochene Achtelrepetitionen und schmiegsamer Abstieg) ausgehen, mit der der Seitenabschnitt vor acht Takten begann. Jetzt aber zielt sie zur setzenden Tonika *F*. Nun beginnt die gleiche Dreiklangsschichtung, mit einem Unterschied: nach vier Takten wird der Satz in feste Kadenzschritte gefaßt, die mit einem Dreitakter (T. 38–40) in einen Tuttiblock münden.

Der „*C*-dur“-Abschnitt erweist sich also als eine einzige, in sich gegliederte Fläche über der *V*. Stufe. *C*-dur wird nicht als neue Tonart realisiert, nicht durch eine Kadenz gefestigt, bleibt vielmehr Dominante von *F*-dur:



Durch diese spezifische Faktur ist der Abschnitt a priori nicht darauf vorbereitet, innerhalb des Solo die *V*. Stufe als Tonika zu konsolidieren. Es geht ihm dort ein langer Abschnitt voraus (30 Takte, T. 90–119), der den *C*-dur-Bereich umkreist, mit besonderem Gewicht auf seine Wechseldominante *G*. Eine breite Kadenz (10 Takte, T. 110–119) führt hier zum Einsatz des Tutti-Seitenabschnitts.

Ich gebe einen schematischen Überblick über diese Takte (bis zum Beginn des Seitenabschnitts):



Die klanglich labile Fassung der Tutti-Seitenabschnitte, die Mozart auf immer andere Weise bewältigt, wirft ein Licht auf seinen Konzertsatz. Es ist nicht das „Bestreben, den Formalismus der Sonatenform zu beleben“ (Engel, Klavierkonzerte, S. 61), wenn Mozart verschiedene Seitenthemen auf verschiedene Weise zusammenfügt, vielmehr findet er hier seinen Weg, die Gattung ‚Konzert‘ mit neuem Sinn zu erfüllen. Das ‚Seitenthema‘ eines er-

sten Tutti hat aufgrund der tonalen Verhältnisse andere Bedingungen zu erfüllen als das des Solo. Es ordnet sich dem Ritornellprinzip unter, das die I. Stufe als Angelpunkt des Satzes aufstellt. Dieser Gesichtspunkt besonders verbietet es, in Mozarts Konzerten erstes Ritornell und erstes Solo unter dem Begriff der ‚doppelten‘ oder ‚wiederholten Exposition‘ zusammenzufassen.

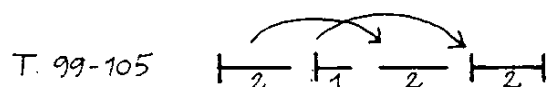
8. Der Beginn des zweiten Solo

Im Zusammenhang mit der Betrachtung des *B*-dur-Konzerts, KV 456, habe ich auf den Beginn des zweiten Solo mit einem neuen melodischen Abschnitt hingewiesen (vgl. S. 28 ff.). Eine analoge Erscheinung zeigt die Arie des Belmonte „Ich baue ganz auf deine Stärke“ (vgl. S. 75 ff.). Ich gebe einen kurzen Überblick über weitere Konzerte, deren zweites Solo mit einem geschlossenen melodischen Gedanken anfängt, es also näher liegt, seine Herkunft in einem eigenständigen Mittelteil zu suchen als in der ‚Durchführung‘ einer ursprünglich zweiteiligen ‚Sonatenform‘²⁴².

²⁴² Den Mittelteil-Beginn des *A*-dur-Konzerts, KV 488, habe ich in anderem Zusammenhang behandelt (vgl. S. 172 ff.). In diesem Konzert besonders wird die Einführung von „neuem Material“ am Anfang der Durchführung als einzigartig angesehen. So sagt Hutchings (Companion, S. 155): „From the moment of the customary shake on the dominant, K. 488, like any other K. worth discussing, becomes as unique in structure as in character. We have had expositions which do not repeat the prelude and recapitulations which do not repeat the exposition; now we have a middle section of entirely new material.“

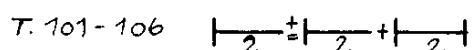
a) *Konzert B-dur, KV 238*

Nach dem Zäsur-Einschnitt des Dominant-Ritornells beginnt das Klavier einen neuen Abschnitt, der kleine, melodische Glieder zu einer Einheit von sieben Takten fügt (T. 99–105). Sein Beginn erinnert an einen Abschnitt des ersten Solo (unmittelbar nach dem Hauptabschnitt, T. 47–50): Klangrepetitionen in der linken Hand, punktiertes Viertel als Ausgang für einen Sechzehntel-Aufstieg in der rechten (hier auf ,1' ansetzend). Auch hier scheinen parallele Zweitakter eine schließende Viertaktgruppe ausführen zu wollen, mit einer Kadenz im 3. Takt (T. 101). Der Schlußtakt wird aber abgeschnitten; wie ein Baustein wird statt dessen zweimal der dominantische 2. Takt angehängt (T. 102/103), bis die Wiederholung der Kadenz des 3. Takts zu einem Ganzschluß im siebten führt:



b) *Konzert C-dur, KV 246*

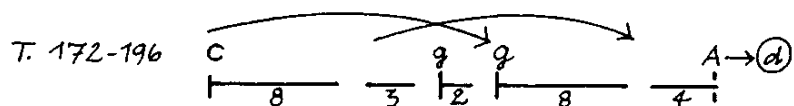
Der Mittelteil ist hier nicht durch eine Zäsur vom Ritornell getrennt. Weich umspielte Kadenzfolgen hängen sich an den Tuttischluß (T. 97) und führen in zwei öffnenden Zweitaktern (der zweite bereits im Klavier) zu einem sechstaktigen, geschlossenen Melodieglied. Es schwingt sich in punktierten Vierteln den *G*-Dreiklang aufwärts (biegsame punktierte Viertel sind Grundlage für beide melodische Seitenabschnitte dieses Konzerts, T. 19 f., T. 57 f.), im 2. Takt (T. 102) den *D*-Dreiklang in Achteln hinab. Dieser Bogen wiederholt sich in den Takten 3–4 (T. 103–104) in verkürzten Notenwerten: punktierte Achtel – Sechzehntel, bis eine Umspielung der Kadenzstufen (T. 105) die zweitaktige I–V-Bewegung einfaßt und im 6. Takt (T. 106) abschließt:



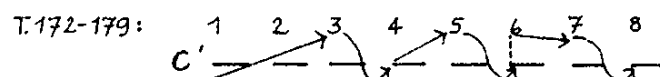
Erst dann folgen Figurationen, die sequenzierend verschiedene Stufen der Tonart berühren.

c) Konzert F-dur, KV 413

Ein breiter Abschnitt von 25 Takten steht am Beginn des Mittelteils (T. 172–196). Er nimmt den Schlußklang des Dominant-Ritornells als Stütze, wendet den Auftakt der rechten Hand aber zur kleinen Terz *es*“. Der gesamte Abschnitt verharrt in Moll: acht Takte *c*-moll als Fläche ausgebreitet mit bordunartig pendelnden Baßakkorden (zweitaktig gliedernd, T. 174–179, vom *c*-Klang sich in der 2. Taktzeit des jeweils ersten Takts zum verminderten Dreiklang über *d* weitend), dann drei Takte, die, mit Begleitung der Streicher, nach *g* kadenzieren. Von dem übergreifenden Schlußton (T. 183) geht ein zweitaktiges Unisono der Streicher aus, dessen Zielton *g* Basis ist für eine Wiederholung des Achttakters, jetzt auf *g* gestellt. Die anschließende Kadenz bleibt nach vier Takten mit einem Halbschluß auf *A* stehen (T. 193–196). Mit dem *A*-Klang hebt schließlich ein ausgedehntes Figurationsspiel an:



Die Melodie besteht aus kleinen, melodischen Gebärden, denen ein wellenartiger Bewegungszug innewohnt. Nach einem zweimal anlaufenden, den *c*-Dreiklang aufwärtsführenden Auftakt (T. 172–173) folgen drei Zweitakter mit identischem erstem Takt (T. 174/176/178): eine seufzerartig nach einer punktierten Achtel die kleine Sext *as*“–*c*“ in die 2. Taktzeit herabsinkende Wendung wird in der 3. Taktzeit von einer Umspielung des Leittons *h*‘ aufgefangen, die zum *c*“ der nächsten, *1*‘ zurückbiegt. Hier nun stehen sich 4. und 6. Takt (T. 175/177) in chromatischem Auf- und Abstieg nahezu spiegelbildlich gegenüber, während im 8. Takt (T. 179) der Zielton *c*“ beharrlich in Achteln repetiert wird:



Nach diesem aus floskelhaften kleinen Gliedern sich zusammensetzenden Melodiebogen bringt der Dreitakter (T. 180–182) nur noch abwärts gerichtete Linien, die sich taktweise, jeweils einen Ton tiefer ansetzend, wiederholen (2 Takte) und mit einer stereotypen Kadenzumspielung (T. 182) den Schluß herbeiführen.

Die melodische Gestaltung dieses Abschnitts: kurze, gleichsam sprechende kleine Wendungen, die nicht als Verarbeitung bisher gehörter Themen anmuten, verbietet eine Bestimmung des Solo als ‚Durchführung‘. Auch der Ausweg einer ‚unthematischen‘ Durchführung ist nicht gegeben, da ja ein geschlossenes ‚thematisches‘ Gebilde vorliegt. Sein Verharren in Moll verstärkt

noch den Eindruck, den Beginn eines selbständigen Mittelteils vor sich zu haben²⁴³.

d) Konzert A-dur, KV 414

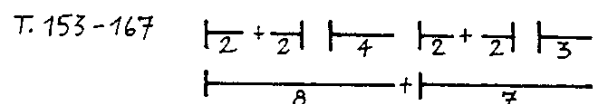
Ein fünfzehntaktiger, als Periode angelegter Abschnitt mit öffnendem Nachsatz beginnt nach dem Dominant-Ritornell das zweite Solo (T. 153–167). Vergleicht man ihn mit den weichen Melodiebögen von Haupt- und Seitenabschnitt (T. 1–16/T. 33–40), so gewahrt man seine neue Haltung: Als Auftakt fixiert die rechte Hand mit zwei gestochenen Vierteln die Quint *h*'' des Tutti-Schlußklangs *E*, sie geradezu anspringend mit einem vorausgehenden Sechzehntel der unteren Oktave *h*'²⁴⁴. Dieser lange Auftakt beherrscht den gesamten Abschnitt; er eröffnet zunächst zwei entsprechend gebaute Zweitaktglieder, die sich von der V. Stufe *H* (T. 154) zur I. Stufe *E* (T. 156) zurückwenden. Die linke Hand setzt erst in der 2. Taktzeit des jeweils ersten Takts ein (T. 153/155) und markiert in Vierteln die Kadenzstufen, gemeinsam auf ,1' des 2. Takts mit der rechten Hand abrechend. Diese vier Takte sind klanglich in sich geschlossen²⁴⁵; die kurzen Melodiewendungen, die zudem im 4. Takt (T. 156) auf der Terz *gis* stehenbleiben, und das gleichmäßige V–I-Pendeln verlangen nach einer Fortsetzung. Ein zweiter Viertakter faßt die Bewegung zusammen und öffnet sich zur V. Stufe; er läuft ohne Einschnitt durch; wie isoliert steht der Zweiviertel-Auftakt vor ihm; die eigentliche Melodiegeste beginnt erst auf ,1' (T. 157), jetzt gleichzeitig mit der linken Hand. Sie verwendet zwar den stufenweisen Abstieg des jeweils ersten Takts, glättet ihn aber durch Wegfall der Punktierung und füllt mit ihm jede Takthälfte (2 1/2 Takte, T. 157–159). Die linke Hand gibt die starren Viertel-Akkorde auf und begleitet in Achtel-Klangbrechungen, die *e* als Ausgangston durchziehen und – nach dem I–V-Wechsel der ersten vier Takte – in der zweiten Takthälfte jeweils die IV. Stufe *A* umschreiben (durch das *e* allerdings relativiert zum

²⁴³ Die Moll-Stellung des Mittelteils ist aus der Arie geläufig, vgl. S. 52.

²⁴⁴ Die gleiche Auftaktwendung steht am Beginn des zweiten Solo im C-dur-Konzert, KV 467 (T. 223–226), fügt sich dort aber nicht zu einem melodisch geschlossenen Gebilde.

²⁴⁵ Eine ähnliche Faktur des Vordersatzes: vier zur Tonika zurückkehrende Takte und anschließendes Öffnen zum Halbschluß im 8. Takt, zeigt auch das Hauptthema dieses Konzerts (vgl. S. 111).

Quartsextakkord). Sie bricht im 3. *Takt* auf ‚1‘ ab (T. 159; in den ersten beiden Zweitaktern jeweils im zweiten). Mit dem Hinwenden zur Dominante ergibt sich jetzt der gleiche Vorgang wie im ersten Takt dieses Vordersatzes (T. 153): die rechte Hand führt ihren Sekundabstieg zum Leitton *dis*“, geht in Vierteln aufwärts zur Terz *fis*“ der Dominante, die sie hier aber als weibliche Endung über einen 6-5-Vorhalt erreicht (T. 160). Als Auftakt zum Halbschluß kommt die linke Hand dazu; heraufgesetzt in die eingestrichene Oktave vollzieht sie die weibliche Endung als 4-3-Vorhalt mit. Die gleichsam keimhafte Aufstellung des Zweitaktters am Anfang der Periode wird hier zum Halbschluß eines Vordersatzes ausgebaut. Durch die weibliche Endung wird der Nachsatz geradezu angebunden; sie nimmt dem Zwei-viertel-Auftakt seine Schärfe. Gemildert durch Streicher- (T. 161–164) und Bläserbegleitung (T. 165–167) wiederholt der Nachsatz, eine Oktave tiefer versetzt, die ersten sieben Takte. Sein Schlußklang dient Figurationen als Basis, die allerdings bald von kleinen, melodischen Wendungen in einem der Periode verwandten Duktus (T. 172–179) unterbrochen werden.



Die Betrachtung einzelner Abschnitte Mozartscher Konzerte hat, immer im Rückblick auf das *B*-dur-Konzert, KV 456, Gesetzmäßigkeiten offenbart, die einen Großteil der Konzerte einem Typus zuordnen, der erst durch Mozart sich herauskristallisiert. Gleichzeitig war erkennbar und machte das lange Verweilen notwendig, daß Mozart diese Charakteristika jeweils neu und unverwechselbar verwirklicht.

Nicht nur die große Zahl der Klavierkonzerte, sondern vielmehr noch diese beiden Komponenten: das Herausbilden eines eigenen Typus und der Vollzug dieses Grundplans als immer lebendiger geistiger Akt, werfen ein Licht auf die zentrale Stellung der Klavierkonzerte in Mozarts Schaffen.

Von Anfang an ist das Klavierkonzert ein Versuchsfeld für Mozart, und sicher in einem weiteren Sinne als zur Schaffung einer optimalen Möglichkeit, sich als Pianist vorzustellen. Das Klavierkonzert bedarf noch grundlegender einer Neuerung, einer Sinnerfüllung in dem neuen musikalischen Satz als andere Gattungen: einmal als Konzert, zum anderen aber als Werk für ein Tasteninstrument im Verbund mit dem Orchester. Es gilt, das Klavier von seiner Continuo-Funktion zu befreien; in gleicher Weise muß der Orchestersatz sich so eindeutig strukturieren, daß keine Zweifel an seiner Unabhängigkeit von jeder Continuo-Grundierung aufkommen können. Mozarts Anliegen ist also, beide Partner des Satzgeschehens in ihnen spezifischer Gestalt auszubilden. Und damit verleiht er dem alten Prinzip des Konzertierens einen neuen Sinn. Auch dort waren zwei Elemente grundlegend: das tragende Fundament des Basses mit seinen implizierten Harmonien, sich rein dar-

stellend hauptsächlich in den Ritornellen, und das freie, weil dieser Basis sichere Entfalten des Soloinstruments. Für Mozart ist dieses Prinzip nicht mehr relevant; er gibt sich auch nicht zufrieden mit dem nivellierenden Konzertsatz seiner Zeitgenossen und unmittelbaren Vorgänger, sondern schafft mit den vorhandenen musikalischen Mitteln eine neue Möglichkeit des Konzertierens, der Gegenüberstellung zweier grundsätzlich unterschiedener Strukturen: zum einen das kompakte Element des Gerüstbaues, der sich im eindeutigen Orchestersatz der Tuttiblöcke manifestiert, zum anderen das melodisch-liedhafte, sich in periodischen Bildungen entfaltende Wirken des Solisten. Es ist ein Wirken im Vordergrund im zweifachen Sinne: im Vordergrund des Satzes qua melodischer Ausführung, im Vordergrund aber auch bildlich als Tätigkeit des Solisten.

Mozart gelingt es durch das Gegenüber zweier Satzarten, den Solisten ins Rampenlicht, gewissermaßen auf die Bühne zu stellen. Die Parallele zur Oper, an deren Hauptgattung, der Arie, er sich in vielem orientiert, wird offenkundig. Auch im Konzert stellt sich ein Protagonist zur Schau, wortlos zwar, doch in der Attitude des Sprechenden, Handelnden; das Publikum allerdings besteht hier aus einem kleinen Kreis Eingeweihter.

Wie sich der Protagonist im einzelnen äußert, als Solist oder im *Ensemble*, soll der dritte Teil der Untersuchung beleuchten.

III. TEIL
DER KLAVIERSATZ

A. DAS AUTOGRAPH DES B-DUR-KONZERTS, KV 450; EIN VERGLEICH BEIDER FASSUNGEN DES ANDANTES

Unter den Klavierkonzert-Autographen einmalig ist der Befund des Andantes aus dem *B*-dur-Konzert, KV 450²⁴⁶. Zwei Fassungen lassen sich hier deutlich unterscheiden. Mozart hatte bereits die letzte Variation bei der Niederschrift der Hauptelemente erreicht – man kann die Stelle genau angeben – als ihm das Unzureichende einzelner Takte aufzugehen schien. In einem Zug ändert er jetzt immer diese Takte in den Variationsfolgen, ein Eingriff, der sich vom harmonisch-metrischen Bau bis zur minutiösen Gestaltung der Figurationen erstreckt.

Dieses Beispiel von Mozarts Arbeitsweise kann nicht den Schluß nahelegen, der Klaviersatz anderer Konzerte sei weniger komprimiert, weniger konstitutiv für das Ganze. Wie in seinen übrigen Werken ist auch dort mit der Niederschrift das Stadium des Korrigierens schon weitgehend überwunden. So muß der Befund des Andantes aufmerken lassen:

Das Moment des Improvisatorischen, das Mozarts Klaviersatz nachgesagt wird, verfestigt sich zur ‚als ob‘-Improvisation. Auch die Figurationen sind eingebaut in das Gefüge des Satzes; sie stehen in Wechselbeziehung zu ihrer Umgebung und beteiligen sich aktiv an der Herstellung des Zusammenhangs²⁴⁷.

²⁴⁶ Das Manuskript befindet sich in den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Ich bedanke mich herzlich für die Übersendung von Fotokopien und die freundliche Erlaubnis, das Autograph auszugsweise zu veröffentlichen.

²⁴⁷ H. J. Moser (Die Erstfassung des Mozartschen Klavierkonzerts, KV 450, Mf IV, 1951, S. 202) bemüht sich nicht um eine Deutung der Mozartschen Änderungen. Pauschal sagt er, daß man sie „wohl durchweg als wesentliche Verbesserungen teils nach der Seite größerer Wirksamkeit, teils strengerer Substanzgemeinschaft, gelegentlich auch reicheren Kontrastes wird deuten dürfen“. Und weiter: „Besagte Änderung des Themas hat nun aber nicht bloß etwaige Abweichungen des Harmonieverlaufs bei sonst gleichbleibender Konzeption der Solopartie nach sich gezogen, sondern es quellen damit gleich eine Menge neuer kleiner Eingebungen im Einzelnen auf, und der Meister hat zugleich die Klavierrolle in wesentlich höhere und glanzendere Lage hinaufgeschoben“. Auch der Arbeitsgang bleibt ungeklärt, wenn

Das Andante-Thema stellt sich in den Streichern als 16-taktiger periodischer Satz dar (T. 1–8/T. 17–24). Vorder- und Nachsatz werden aber, jeder für sich, vom Klavier leicht verändert wiederholt (T. 9–16/T. 25–32), so daß das Thema und seine erste Variation ineinandergreifen, beide zusammen in 32 Takten eingeschlossen sind. Diese Gestaltungsweise bleibt auch für die übrigen Variationen bestimmend. Immer erfolgt die eigentliche *Antwort* auf den Vordersatz erst nach acht Takten, erkennbar durch den gleichen Duktus des Variationssatzes. In dieser Verzahnung von jeweils zwei Variationen erscheint der Komplex von 32 Takten dreimal, seine harmonische Geschlossenheit erst im letzten Variationsglied aufbrechend: Schon nach 6 Takten werden die 64-tel-Figurationen dort abgeschnitten (T. 94); ihnen stellen sich kompakte Achtelschläge entgegen; ursprünglich als weibliche Endung fungierend, erscheinen sie hier in der rechten Hand gegen die Bläser um ein Achtel verschoben, als *fp*-Stöße gegen den Takt gerichtet. Sie umschreiben in einem chromatischen Aufstieg von verminderten Septklängen die Subdominante (4 Takte). Nach diesem Zerschlagen der weiblichen Endung, die als konstitutives Moment jedes Zweitaktglied des Themas abrundete, erfolgen plötzlich zwei Takte (T. 99–100), in denen die weibliche Endung getilgt ist; die rechte Hand springt abwärts in den zusammenfassenden Quinttriller des zweiten Takts (T. 100), zielt hin zur nächsten ‚1‘, von der die Coda nun ohne Unterbrechung sich abspulen kann. Sechs Takte sind so aus einem einzigen Takt des Themas, dem 15. Takt, der Kadenz des Nachsatzes, gewonnen, vor dem die Periode abbrach (T. 94: 6. Takt des Nachsatzes).

In diesem Zusammenhang möchte ich auf eine Korrektur Mozarts hinweisen, die nur mittelbar mit dem Korrektur-Prozeß des Themas, den ich ausführlich behandeln werde, in Beziehung steht ²⁴⁸: Die rechte Hand der Takte 99–100 führte ursprünglich in einer bewegten 64-tel-Drehung vom Hochton *es*“ des ersten Takts über den Taktstrich hinweg zum Quinttriller in der letzten Taktzeit des zweiten Takts. Diese Verzierungen sind in der endgültigen Fassung auf ein Minimum reduziert. Nach einem Quart-Aufstieg *b*“–*es*“ im ersten Takt plötzlich ein Sprung eine Septime abwärts zum *f*“, das durch den ganzen Takt gezogen wird. Mit diesem abfangenden Sprung stellt Mozart den Zusammenhang zum Thema her: dort zielt der einzige auftaktige Absprung zu einem ‚ersten Takt‘ (T. 7 des Vordersatzes); hier,

er behauptet, daß „vom Orchester zunächst nur die Außenstimmen aufgezeichnet seien, worin sich offensichtlich . . . ein Rest alter Generalbaß-Übung erhalten hat“. Seine Musikbeispiele der ersten Fassung sind für einen Vergleich nicht brauchbar, da sie das Thema als vierstimmigen Klaviersatz bringen, im Autograph aber nur 1. Violine und Baß notiert sind.

²⁴⁸ Offenkundig ist sie im Anschluß an die das Thema betreffenden Korrekturen ausgeführt, da sie Bezug nimmt auf eine Stelle der endgültigen Fassung des Themas.

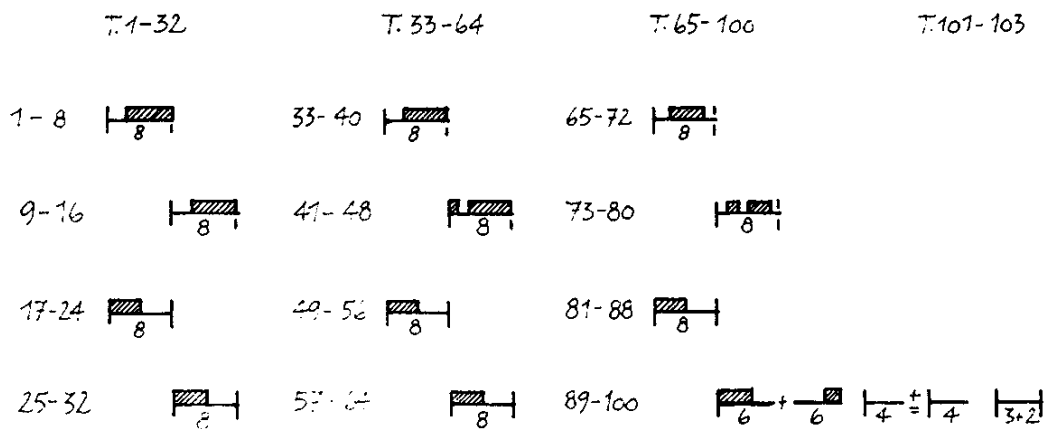
24-
1

Chorus

vor der Coda, bewirkt er, einen ‚zweiten Takt‘ fixierend, daß die Bewegung nicht abbrechen kann, vielmehr durchgezogen werden muß bis zur 1. Taktzeit des dritten Takts.

In zweimal vier Takten klingt jetzt das Thema an. Wie eine Rückerinnerung bringt es die Elemente des Satzes: den Zweitakter mit weiblicher Endung, dem durch Sekundbewegung sämtlicher Parte alle Schärfe genommen ist (T. 101–102/T. 105–106), und jenen erst unmittelbar vorher erreichten, in den dritten Takt durchziehenden Bewegungsimpuls des Klaviers (T. 103–104/T. 107–108), der jeweils in den Orchestersatz hineinragt. Diese erst im 5. Takt zum Ziel gelangende Bewegung wird mit epiloghafter Ausbreitung der Schlußwendung auf drei Takte aufgefangen. Eine grazile Geste der rechten Hand erklingt dreimal (T. 109–111), steigt in höchste Regionen auf; ihrer Durchsichtigkeit entspricht die metrische Gestalt des Dreitakters (schwer–leicht–leicht), der den mit dem höchsten Klavierton *f*“ erreichten Tonika-Zweitakter als wenn auch noch so sphärenhafte Stütze benötigt. – Das Gedächtnis weist zurück zum ersten Satz, dessen Schluß ebenfalls von einem Dreitakter herbeigeführt wurde (vgl. S. 146 ff.).

Das folgende Schema ordnet die zusammenhängenden Halbsätze untereinander an und kennzeichnet die Takte, die in jedem korrigiert wurden:



Ich möchte nun das Autograph beschreiben, dadurch gleichzeitig versuchen, den Arbeitsgang nachzuzeichnen. Mozart streicht die Takte 3–8 des Vordersatzes, entsprechend die Takte 11–16 seiner Wiederholung im Klavier. Vom Nachsatz werden die ersten vier Takte neu gefaßt, sowohl in den Streichern als auch im Klavier (T. 17–20/T. 25–28). Dieser Grundlage folgen die Streichungen auch in den Variationen, mit einigen Abweichungen: am Beginn des Nachsatzes werden im zweiten Variationskomplex (T. 49–51/T. 57–59) nur drei Takte erneuert; die Figurationen des jeweils vierten

Takts können, da sie auf der gleichen Klangfolge wie die erste Fassung basieren (I–V–), angeschlossen werden. Im zweiten Vordersatz dieser Gruppe ist zudem die rechte Hand auch in den ersten beiden Takten gestrichen (T. 41–42); analog dem ihr zugehörigen Nachsatzbeginn (T. 57 f.) fixiert sie die Melodie in Akkorden. Drei weitere Takte werden, da Klangfolge und Art ihrer Figuration es zulassen, in den sonst gestrichenen Abschnitten beibehalten: die beiden Halbschlußtakte der dritten Variationsgruppe (T. 72/T. 80), von derselben Gruppe noch der 12. Takt (T. 76).

Die Frage, welche Parte im einzelnen gestrichen sind, weist den Weg zu Mozarts Arbeitsweise in diesem Andante – einer Arbeitsweise, die hier der Anlage des Satzes, einer Variationsfolge, in seiner Verankerung in einem Klanggerüst entspricht. Nur 1. Violine und Streichbaß und der gesamte Klavierpart sind in den angegebenen Takten der ersten Variationsgruppe (32 Takte) getilgt, in der zweiten nur Klaviersatz und 1. Violine (T. 33–64; der Streichbaß ist hier mit der linken Hand *unisono* geführt; demzufolge braucht er bei der ersten Niederschrift nicht eigens aufgezeichnet zu werden). Dann aber erscheint allein der Klaviersatz in zwei Fassungen, und von diesem ab T. 90 nur noch die rechte Hand (die Takte 77–78 ausgenommen; in ihnen ist auch der Streichbaß gestrichen; darüber s. u.). Mit dem Beginn des dritten Variationsabschnitts also, der den Bläsern die Melodie anvertraut, entfällt die rahmende Funktion der äußeren Orchesterparte. Der Klavierpart wird als erster notiert, zunächst nur die rechte Hand, wenn die linke durch Baßtöne oder Akkorde stützt, also nicht an der Figuration beteiligt ist; dann, offenbar abschnittsweise, durch die linke ergänzt. Von dieser Vervollständigung der linken Hand innerhalb des letzten Variationsglieds (T. 89 f.) nahm nun, so scheint mir, der ‚Revisionsprozeß‘ seinen Ausgang. 2 1/2 Takte bleiben in der ersten Fassung ohne Baß (T. 90–92), der endgültige Klaviersatz ist darüberschrieben. Da die Klavierfigurationen an dieser Stelle sich sehr wenig charakteristisch für die Gestaltung des Nachsatzes zeigen, liegt die Vermutung nahe, die Vergegenwärtigung der gleichzeitigen Melodie in den Bläsern habe die Korrekturen ausgelöst. Offenkundig nimmt Mozart sich jetzt die gesamte letzte Variation vor und verbessert auch den Vordersatz; zunächst nur die Takte 3–4 (T. 67–68/T. 75–76), wie die mit dem Taktstrich abbrechenden Striche (T. 68 / T. 75) zeigen (vgl. Bsp. S. 213, T. 4–5; S. 214, T. 2); dann, im zweiten Achttaktglied (T. 73–80), von der Niederschrift zweier Streichbaßtakte ausgehend (T. 77–78), auch die Takte 5–8 des Vordersatzes, ein einschneidender und für den Satz entscheidender Eingriff. Sechs Takte des Vordersatzes und vier Takte des Nachsatzes werden jetzt, wohl gleichzeitig mit der Ausarbeitung der übrigen Parte, in allen Variationsabschnitten neu geschrieben.

Der Versuch, die Arbeitsweise Mozarts bei der Niederschrift dieses Satzes nachzuzeichnen, hat nicht mehr als hypothetische Bedeutung. Trotzdem glaube ich, daß einige Schlüsse daraus zu ziehen sind, die auf eine Wechselbe-

ziehung hinweisen zwischen dem Vorgang der Aufzeichnung und der Komposition. Fest steht, daß Mozart die Korrekturen am Schluß eines ersten Arbeitsgangs vornimmt in getrennten, allerdings einander bedingenden Erkenntnissen für Vorder- und Nachsatz. Bei dieser ersten Niederschrift ist die Partitur als Vorstellung gegenwärtig, da nicht 64-tel-Läufe in nur harmonischer Abhängigkeit einen so komplexen Änderungsprozeß ausgelöst haben können. Daß Mozart „vom Orchester zunächst nur die Außenstimmen notiert habe, worin sich (man denke an Händels berühmtes Jephtha-Autograph) offensichtlich ein Rest alter Generalbaß-Übung erhalten hat“²⁴⁹, erweist sich aufgrund der vorgenommenen Streichungen als zumindest für dieses Andante nicht zutreffend. Nicht einmal die Violin-Melodie ist von der dritten Variationsgruppe an (T. 69 f.) aufgezeichnet, um die Umspielungen des Klaviers zu fassen. Es entstehen Takte im Klavierpart, die nichts mit ‚Außenstimmensatz‘ gemein haben, vielmehr nur aus der Vorstellung der Partitur zu verstehen sind. Gleich mit dem Einsatz der Streicher in dieser Variation ergibt sich ein solcher Fall (T. 69): allein der Klavierpart ist in der ersten Fassung notiert; die rechte Hand springt frei in einen Triller auf *f*“, zieht ihn bis zum nächsten Takt durch; die linke markiert nur jeweils die 1. Taktzeit mit *f*-*B*. Ohne den Kontext der Partitur sind diese Takte nicht denkbar; sie ist als Konzept gegenwärtig, obwohl sie erst später in Schrift umgesetzt wird. Gleichzeitig erscheint der Triller, durch die ursprünglich offenbar beziehungslose Aufzeichnung im Klavierpart, zu einem eigenständigen Element dieser Partitur erhoben, gelöst von seinem Zweck der Verzierung einer Melodie.

Der Kern des Änderungsprozesses, der dem Satz von Grund auf neue Möglichkeiten eröffnet, ihn in seiner Haltung verwandelt, liegt in den Takten 5–6. Was in der ersten Fassung als Tendenz nur geahnt werden kann, tritt in der zweiten als Struktur offen zutage. Mozart will die beiden Takte zusammenfassen, sie zielstrebig zur Kadenz, zum Schluß des Halbsatzes ausrichten. Diese Absicht ist auch in der ersten Fassung zu spüren, aber wie hilflos, unscharf ist sie dort verwirklicht. Sequenzen in beiden Parten schrauben sich als gleichförmige Terz-Sextfolgen stufenweise aufwärts zur IV. Stufe *Es* (T. 7). Sie haben die Aufgabe, nach *B* zu modulieren und tun es, indem sie ein Element der vorausgehenden beiden Taktgruppen, den Dreiachtel-Abstieg des 1. Takts (1. Violine) über kontinuierlich in Achteln durchlaufenden Baß ‚fortspinnen‘. Im Violinpart ergibt sich eine weich fließende Wellenbewegung, die das harmonische Fundament des Basses in sich trägt.

²⁴⁹ vgl. H. J. Moser, o. Anm. 247.

1. FASSUNG VORDERSATZ T. 1-8

1. VL.

2. FASSUNG

1. VL.

BASS

Unvergleichbar ist die Gestaltung der zweiten Fassung. Bereits die Takte 3–4 zeigen ein verwandeltes Bild. Aus einem Dreiklangsaufstieg, der in Quartsext-Lage die Tonika ausführt und in Gegenbewegung auf die ersten beiden Takte antwortet, wird ein enger, abwärtsgerichteter Sekundgang. Eine Stufe tiefer setzt er an als beim ersten Mal und wiederholt, gewissermaßen noch verhaltener, was dort schon gesagt wurde. (Die beiden Takte sind aus der ersten Fassung des Nachsatzes, T. 19–20, heraufgezogen.) Nicht aus dem Vorhergehenden abzuleiten ist hier der 5. Takt. Statt Melodie und Begleitung füllen ihn plötzlich drei starr repetierende Akkorde in Violinen und Viola, die Violinen, vorher als sangliche Terzparallelen, jetzt in schroffen Sekunden. Die Parte sind zum Ambitus einer Sext zusammengerückt, aus der die weibliche Endung der 1. Violine im 6. Takt mit einem Oktavsprung ausbricht, das *c*'' als höchsten Ton dem weiblichen Schluß des 2. Takts parallel stellend. Dieser freie Aufschwung zum 6. Takt gestaltet und beherrscht die Variationen. Erst eine verwandelte Baßstruktur ermöglicht ihn, löst ihn geradezu aus. Zwei Takte sind hier zu einer metrischen Einheit gefügt; einem Großtakt ähnlich scheint die Bewegung in Viertel umzuschlagen, hebt die gleichmäßig absteckende Dreiachtel-Konstante für einen Augenblick auf und ersetzt sie durch den großen Atemzug eines Dreiviertelzusammenhangs. Nicht zuletzt der verharrende Subdominantklang des 5. Takts zeigt die hemiolenartige Dehnung der Taktzeiten an. Ließ in der ersten Fassung das *c* des Streichbasses auch den zweiten Viertakter von einem setzenden Klang ausgehen, der VI. Stufe als Tonika-Ersatz, so hat das *es* hier subdominantisches Funktion; durch das Einbeziehen der Wechseldominante als Leitklang (T. 3) wirkt schon der *B*-Klang des 4. Takts als Tonika-Bezugspol. Über zwei Takte spannt sich nun der Baß im Subdominantbereich von *es* auf-

wärts zur Dominante des 7. Takts. Hier ist folgerichtig die IV. Stufe getilgt, die gesamten vier Takte runden sich zu einer Kadenz. Die Spitze des die Subdominante umschreibenden Baßaufstiegs löst in den übrigen Streichern einen Sechzehntel-Auftakt aus; die 1. Violine fällt aus dem überhörenden, gespannten Oktavbogen eine Sexte abwärts in die tiefe Lage des 7. Takts. Erstmals setzt ein Zweitakter nicht abtaktig ein, die hohen Streicher zielen vielmehr gemeinsam in den 7. Takt. Diese gezielt abfangende Verwendung des Sechzehntel-Auftakts vermißt man in der ersten Fassung; dort stand er erstmals vor dem 3. Takt des Nachsatzes (T. 19); sowohl an jener Stelle als auch bei der Übernahme des Zweitakters (T. 19–20) in den Vordersatz wurde er getilgt, ist jetzt in beiden Halbsätzen nur mehr auf die Schlußgruppen ausgerichtet, hervorgerufen durch den Bewegungsimpuls des Basses.

Die Annahme, daß Mozart zuerst den Beginn des Nachsatzes neu geschrieben hat (vgl. S. 201) und dann gewissermaßen die Bedingungen schuf für diese Änderung durch einen Eingriff in die zweite Hälfte des Vordersatzes, erhellt die enge Bezogenheit beider Abschnitte. Sie erfordert allerdings nicht, den Satz in der Betrachtung zurückzuspulen. Beide Taktgruppen sind vielmehr dank der Neugestaltung in eine strukturelle Wechselbeziehung getreten, die rechtfertigt, den Beginn des Nachsatzes dem zeitlichen Ablauf gemäß als Reaktion auf den Vordersatz zu erfassen.²⁵⁰

1. FASSUNG, NACHSATZ, T. 17-24

²⁵⁰ In diesem Nachsatz liegen offenbar zwei Korrekturschichten vor. Die verbesserte Fassung steht hier ausnahmsweise im untersten System, aber auch sie im 1. und 3. Takt auf einer Rasur. Darüber sind drei Takte der ersten Fassung notiert (T. 17–19), der 3. Takt aber, wie mir scheint, nicht vollständig mit dem Sekundschritt *d* – es. Moser deutet ihn (ebd., Notenbeisp. 2, S. 302) rhythmisch als (auf der mir vorliegenden Kopie ist ein Achtelfähnchen des *d* nicht zu erkennen). Sowohl im Klavier-Nachsatz als auch in den identischen Takten 3–4 der zweiten Fassung des Vordersatzes springt der Baß abwärts in den Leitton *A*, was auch an dieser Stelle für die erste Fassung anzunehmen ist. Es läßt sich folgender Korrekturvorgang nachvollziehen: Nach einer Verschreibung im 1. Takt (T. 17) beginnt Mozart ein System höher; bei der Niederschrift des 3. Takts entschließt er sich, im unteren System fortzufahren. Die endgültige Korrektur nimmt er dann im unteren System vor, wo er die Takte 1 und 3 zu radieren hat.

TVL. 2. FASSUNG

Der treibende Aufschwung des Basses schlägt im zweiten Halbsatz um in stetige Deszendenzbewegung. Zweimal fällt der Baß vom höchsten Ton *c'* abwärts, in seiner melodischen Gestaltung zwei Viertakter einander gegenüberstellend (T. 17–20/T. 21–24). Anders stellt sich der metrische Bau dar. Die Sprengung der autarken Zweitaktglieder, in den Takten 5–8 einmal erreicht, setzt sich konsequent fort. Aus der weiblichen Endung des 2. Takts (T. 18)

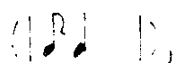
in der ersten Fassung auch im Nachsatz beibehalten, wird die Folge

Sie dreht sich in chromatischen Sekunden abwärts, stellt so die Beziehung zum Aufstieg des 5. Takts her; als rhythmische und metrische Umkehrung steht der Baßabstieg nahezu spiegelbildlich dem Aufwärtsgang des 5. und 6. Takts gegenüber:

T. 5-6 / 13-14 T. 17-18 / T. 25-26

Auch die Schlußbildung des zweiten Zweitaktglieds (T. 19–20) zeigt sich in neuem Licht (obwohl sie bereits in der ersten Fassung vorliegt): Statt einer Pause wie im analogen 4. Takt folgt der männlichen Endung (T. 20) ein Achtelauftakt; er verwandelt die Baßstruktur. Die Symmetrie von 4 + 4 Takten ist nicht mehr eindeutig; eine Gliederung des 8-taktigen Nachsatzes in 3 + 2 + 3 Takten verdeckt sie. Mit dem 4. Takt beginnt im Baß ein neuer Bewegungsimpuls; es ist jener Rhythmus

der auch im Vordersatz den ersten Takt jeder Zweitaktgruppe füllte (T. 3: Vla). Er setzt sich im 5. Takt (T. 21) fort – zwei Takte, die retardierend um die Mittelachse des Achttakters die V. Stufe anordnen²⁵¹. Ihm stellt sich im 6. Takt (T. 22) die rhythmische Wendung des zweiten entgegen



die abbremmend die 2. Taktzeit festnagelt, blank in der Viola, durch Sechzehntel-Auftakt gelockert in den übrigen Parten



Durchgehende Achtel stecken schließlich die Kadenzstufen ab (T. 23) und beenden den 16-taktigen periodischen Satz. Die Violin-Melodie überlagert zunächst in regelmäßigen Zweitaktern diese Gliederung (T. 17–20). Dann setzt sie, gleichsam versuchsweise, neu an, bleibt aber, bruchstückhaft, nach Sechzehntel-Auftakt und weiblicher Endung stecken, um dann, nach erneutem Ansatz, jetzt gemeinsam mit dem Baß, die Schlußkadenz auszuführen. Von der Violin-Melodie ausgehend ergibt sich eine Gliederung in 4 + 1 + 3 Takte. Der unregelmäßige metrische Bau des Nachsatzes schlägt sich nieder in einem verdichteten Partiturgefüge. Eine klare Zweitaktbegrenzung, in der ersten Fassung (T. 17–20) zunächst analog dem Vordersatz beibehalten und durch parallele rhythmische Gestaltung beider Glieder bis hin zu den Zäsurpausen verdeutlicht, ist hier nicht mehr vordergründig; zu sehr zieht der herabstrebende Baßgang alles auf sich. Sind im ersten Halbsatz die einzelnen Instrumente in jeweils zwei rhythmischen Gruppen einander zugeordnet, in jedem Zweitakter sich neu zusammensetzend:

Vll.	Vll. + Baß	Vll. + Vla.	Vll.
Vla. + Baß	Vla.	Baß	Vla. + Baß,

so wechselt hier die rhythmische Bezogenheit der Parte von Takt zu Takt, reicht von einem einzigen rhythmischen Impuls in allen Parten (T. 18) zu drei verschiedenen Gruppierungen (T. 21). Allein der Baß kennt in acht Takten sechs unterschiedliche Möglichkeiten, den Dreiachteltakt rhythmisch zu füllen:



²⁵¹ Der Phrasierungsbogen der Eulenburg-Partitur ist nicht original.

Abstrahiert man den rhythmischen Pulsschlag aus dem Gefüge sämtlicher Parte, so erscheint die Achtelmessung an zwei Stellen unterbrochen. Die Zeit wird gleichsam angehalten durch ein Überdehnen der 2. Taktzeit im 2. und 6. Takt (T. 18/T. 22). Der Unterschied wird plötzlich offenkundig zwischen den vergleichbaren und hier parallel gestellten weiblichen Schlußbildungen des jeweils zweiten Takts von Vorder- und Nachsatz:



Während in der Zäsurpause das 3. Achtel nachschwingt, verursacht die Fixierung der ‚2‘, noch dazu in allen Parten, einen Bewegungsstau, der sich erst mit der nächsten schweren Taktzeit löst.

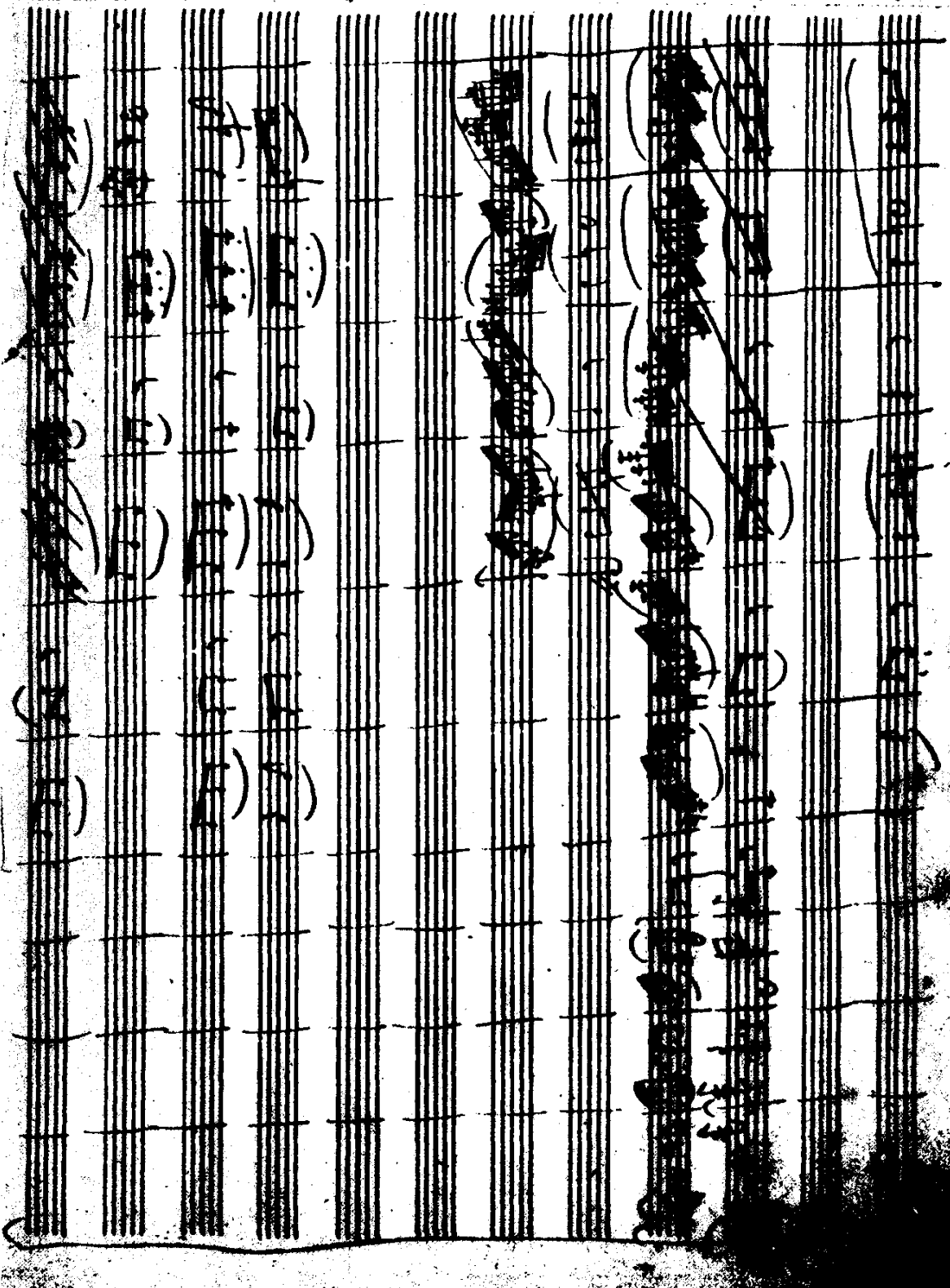
Die Korrektur der Takte 5–8 bewirkt ein in allen Variationen gleichermaßen sich durchsetzendes Bewegungsmoment: eine aus dem metrisch vergrößerten Baßanstieg gewonnene Freiheit des Melodieaufschwungs.

Der Klaviersatz als Ganzes hat breitere Dimensionen angenommen. Dem jeweiligen Variationstypus folgend, realisiert sich dieser Prozeß immer neu. Ich möchte ihn im Ablauf der Variationen verfolgen.

Die erste Variation gestaltet sich in ihrer ersten Fassung (s. S. 208–209) nach einem Prinzip, das auch die übrigen Variationen beherrscht: die Bewegungsrichtung der *Melodie* wird von den Figurationen nachgezeichnet. Aufsteigende Dreiklänge folgen im 3. Takt (T. 35) der Vorlage in ihrer Gegenbewegung zum Baß, der 4. dreht in Dreiklängen abwärts, um wieder den sicheren Boden der Mittellage zu erreichen; stereotyp beginnt jeder Takt mit einer 32-tel-Pause (T. 33–40); die Takte 5–6 schieben sich in Achtelmarkierungen stufenweise abwärts, in ihren Hochtönen sich dem Melodiegang der Violinen anlehnend, beide Takte mit der gleichen drehenden Klangbrechung.

Dagegen die zweite Fassung. Bereits der sparsame Einsatz der 32-tel-Pause läßt aufmerken: sie steht nur am Anfang des 3. und 5. Takts, ein äußerliches Mittel, das doch hier metrische Zusammenhänge erkennbar macht: die Takte 3–4 und 5–8 bilden im Figurationsablauf eine Einheit. Die Figurationen selbst entspringen einer anderen Vorstellung: statt der Melodie sich anzupassen, nutzen sie Impulse des *Basses*, die ihnen die Freiheit eigenständiger Gliederung ermöglichen. Zweimal wird durch das leittönige Hinzielen des *Basses* zur 1. Taktzeit ein großer Aufschwung der rechten Hand ausgelöst (T. 36/T. 38). Seine rhythmische Gestaltung bringt ein neues Element in die Partitur, wirkt mit, die Zwei- und Viertakteinheiten zu umreißen: Kreisende Figuren mit messenden Achtelakzenten durchziehen den 3. Takt (T. 35); dann, nach schleifenartiger Umspielung der Quint *f'* im ersten Achtel, sind plötzlich zwei Achtel zu einem einzigen Aufstieg zusammengefaßt, die, angestoßen vom Grundton *B* des *Basses*, seinen Dreiklang herausschleudern, vermittelt jeweils durch den Leitton *a*. Der 5. Takt hat die Aufgabe,

21





21

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and somewhat obscured by heavy black ink scribbles, particularly in the middle and right sections. The staves are arranged vertically. The first staff on the left contains a series of notes and rests. The second staff has a few notes and rests. The third staff is mostly obscured by scribbles. The fourth staff is also mostly obscured. The fifth staff has some notes and rests. The sixth staff is mostly obscured. The seventh staff has some notes and rests. The eighth staff is mostly obscured. The ninth staff has some notes and rests. The tenth staff is mostly obscured. The overall appearance is that of a heavily edited or obscured musical manuscript.

den Aufstieg des 6. vorzubereiten; er dreht wieder abwärts, diesmal in kleinen Sechzehntel-Akzenten den *c*-Dreiklang von *g''* abwärtsspulend. Mit Umspielung der Violin-Melodie, hier Tonrepetitionen, hat diese Geste nichts gemein (man vergleiche etwa die Umspielungen der *b'*-Repetitionen des Nachsatzes in der ersten Fassung, T. 49, vgl. Faks. S. 210, T. 2; jeder Achtempuls geht dort wirklich von *b'* bzw. *b''* aus); aus ihr bricht der 2/8-Aufschwung des 6. Takts wie ein Blitz hervor (T. 38). Das Andrängen des Basses, die Vergrößerung des Metrums findet in dem 32-tel-Aufstieg der rechten Hand Fortsetzung und Bestätigung. Den mechanischen Achtelakzenten der ersten Fassung stehen in der zweiten rhythmische Taktgliederungen gegenüber, die spontan von Takt zu Takt sich neu gestalten:



Ähnliche Beobachtungen lassen sich an der zweiten Variation machen (s. Faks. S. 209–210). Hier ist es die linke Hand, die sich aus engen Dreiklangsbrechungen (T. 43) und Sekundumkreisungen (T. 45–47) befreien kann. Auffallend ist, daß der Aufschwung des 4. Takts sich bereits in der ersten Fassung findet (T. 44); wieder wurde hier die unterbrechende 32-tel-Pause getilgt, der Baß stößt sich durch einen Oktavsprung ab und, als müßte er weiter ausholen, um größeren Schwung zu haben, geht ihm jetzt ein breiter Abstieg voraus (T. 43). Neu zeigt sich die rechte Hand in dem gesamten Vordersatz: aus einer ‚einstimmigen‘ Melodie, die den Satz als ‚Melodie und Begleitung‘ deutete, werden kompakte Akkorde; rechte und linke Hand stehen als eigene Schichten übereinander, die nichts voneinander zu wissen scheinen. Einen so gearteten Klaviersatz sucht man vergeblich in Mozarts Solo-Klavierstücken, auch in Klaviervariationen, wo man ihn vermuten würde²⁵². Mozart stellt hier erstmals das Klavier in vollständigem Satz als adäquates Gegenüber des Orchesters auf und verdeutlicht sein Anliegen durch diese Faktur (es ist zudem die einzige Variation, die allein am Klavier verbleibt, in beiden Halbsätzen). In der ersten Variation trat nur die rechte Hand solistisch hervor, die linke identifizierte sich mit einem Part des Orchesters; nun plötzlich fungieren beide Hände als eigenständige Parte²⁵³.

²⁵² Ich meine nicht Terz- oder Sextverdopplung einer Melodie, auch nicht ‚kontrapunktische‘ Klangverwebungen, die von der linken Hand umspielt werden, etwa in ‚Ah vous dirais-je, Maman‘ die erste Variation; in der zweiten Variation über ein Menuett von Duport, KV 573, sind die Akkorde dem Thema selbst entnommen.

²⁵³ Die Bedeutung dieses Eingriffs, das Entstehen einer neuen Satzvorstellung durch ‚akkordische‘ Ergänzung, von Mozart bewußt verwirklicht, läßt die vielgestellte

In immer wieder anderen Nuancen wirkt sich der Baßimpuls des 5. Takts auf den Satz aus. Die dritte Variation (s. S. 213) bringt an dieser Stelle (T. 69) bereits in der ersten Fassung einen Triller der rechten Hand; er wird gestützt von Baßschritten, 64-tel-Läufe strömen aus ihm hervor. Die linke Hand fehlt in der zweiten Fassung. Frei setzt der Triller auf *c''* ein, ebenso frei beginnt er dann eine Dezime höher (T. 70). Der Triller steht für sich da, findet keine Fortsetzung, mit dem überhöhten *es'''* beginnt etwas Neues, in 64-teln herunterdrehende Figuren, die den Subdominantklang *es-g-b-d* sukzessive herausstellen. Wie eine Achse zieht der Triller sich in die erste Taktzeit des 6. Takts (T. 70). Er vertitt gewissermaßen die Baßdehnung, die dort gleichmäßigen Achteln gewichen ist; umso überraschender bricht die 64-tel-Bewegung aus dem Hochtönen *es'''* hervor. Dieses Beispiel verdeutlicht sinnfällig, wie hier ein kontinuierlicher ‚organisch‘ fließender Ablauf durch einen gezielten Eingriff in etwas völlig anderes verwandelt wird. Plötzlich stehen Elemente scheinbar beziehungslos nebeneinander: ein Triller auf *c'*, behende 64-tel-Fiorituren, die aus der Höhe sich herabdrehen. Nicht ein instrumentiertes, den harmonischen Gang festlegendes Kontinuum hält sie zusammen. Die Partitur selbst verleiht als präexistenter fester Rahmen die Freiheit, autonome Gebilde zusammenzufügen und impulsgebend aufeinander wirken zu lassen.

Auch in der zweiten Variation der 3. Variationsgruppe ersetzen aufschwingende Triolen (T. 77) gleichförmig drehende, die Melodietöne in immer gleicher Weise umkreisende Figuren (s. S. 213, letzter T. bis S. 215, 1. T.). Hier jedoch erfolgt der Aufstieg bereits im 5. Takt (T. 77); seine Gestaltung steht aber in seltsamem Widerspruch zu dem großartig gliedernden Baßanstieg. Wie stolpernd schrauben sich die Triolen aufwärts; jedes *zweite* 32-tel markiert die Stufen des Aufstiegs, von dort immer eine Terz herunterschlagend – mit Ausnahme des 4. Sechzehntels, das zwischen den Terzsprung *c''-es''* die untere Sekunde *b'* einschaltet. Auf diese Weise scheint sich der Dreiachteltakt in zwei gleiche Teile zu gliedern, die ersten drei Sechzehntel schichten den *Es*-Dreiklang, die zweiten von *c''* aus drei Terzen bis zur Sept *b'''*, eine Gliederung, die auch der 6. Takt (T. 78) nahelegt. Befreiend wirkt nach dem stockenden Aufstieg, jetzt reagierend auf den Baßimpuls, eine wellenartige, gleichsam *ungemessene* Bewegung (T. 78): von einem letzten Aufschwung zum *es'''* biegt sie abwärts; die Umkehr zum erneuten Anstieg erfolgt mit dem *vierten* Sechzehntel.

Diese Variation gibt einen gewichtigen Hinweis auf Mozarts Gestaltung von Figurationen, gewichtig deshalb, weil sie so denkbar simpel erscheint:

Forderung nach ‚Klangausfüllung‘ durch den Ausführenden in einem neuen Licht erscheinen. Mozart kennt grundsätzlich zwei Möglichkeiten, das Klavier im Konzert wirken zu lassen, als vollständigen Satz, der ‚Partitur‘ in sich trägt, oder als Element der Partitur, in deren Kontext es betrachtet werden muß (s. u. S. 230 ff.).

T. 64-73

A page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and somewhat obscured by heavy black ink scribbles, particularly in the middle and right sections. The staves are arranged vertically. The notation includes various symbols, possibly notes, rests, and clefs, though they are difficult to discern due to the ink. The overall appearance is that of a working draft or a heavily revised manuscript.

T. 74-79

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and includes various symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in black ink on a white background. The notation is somewhat abstract and appears to be a form of shorthand or a specific dialect of musical notation. The staves are arranged vertically, and the notation is written across them in a somewhat irregular manner, suggesting a working draft or a sketch. The overall appearance is that of a complex, multi-measure musical composition.

A handwritten musical score consisting of 12 staves. The notation is dense and includes various symbols, including notes, rests, and dynamic markings. The first three staves have the word "Cell" written vertically below them. The fourth and fifth staves are mostly empty. The sixth and seventh staves contain a large, complex diagram with a grid and various markings. The eighth and ninth staves have the word "Cell" written vertically below them. The tenth and eleventh staves have the word "Cell" written vertically below them. The twelfth staff is mostly empty. The score is heavily annotated with scribbles and lines, particularly in the middle and right sections.

über acht Takte nur 32-tel-Triolen in gebrochenen Klängen in der rechten Hand. Kein Takt aber folgt dem Duktus des anderen; unvermittelt schlägt in jedem der Bewegungsverlauf um, durch seine rhythmischen Impulse eine immer neue Taktgliederung hervorbringend.

Unter ähnlichen Gesichtspunkten sind drei Korrekturen des ersten Satzes zu betrachten. Einmal die Takte 112–115 (Reprise, T. 241–244: gleich zweite Fassung). Zwei gleiche Zweitakter lassen in der ersten Fassung mit stereotypen Achtel-Akzenten Dreiklangsbrechungen auf- und absteigen, die linke markiert jede ‚1‘ mit einer Oktave (s. S. 217). Als Akkord wird diese ‚1‘ in der zweiten Fassung festgelegt; in ihr verankert, gelangen die Figurationen zu größerer rhythmischer Freiheit; das erste Sechzehntel ersetzt eine Pause; unmittelbar aus dem Baßakkord wird der *B*-Dreiklang herausgeschleudert; erst von der 2. Taktzeit an mißt er in Achteln; nach diesem wie ein Zahnrad einhakenden Aufstieg ein ungebremstes Laufen abwärts: in Viertelbewegung dreht der *F*-Dreiklang herunter, von einem Aufschwung aus den Klang nachträglich ausfüllend.

Beide Hände geben gleiche Impulse in der ersten Fassung der Takte 126–128, jeweils Achtel als Grundmaß nehmend (s. S. 218). Zwei verschiedene Bewegungsvorgänge werden daraus. Die linke Hand reißt in ihrem Abwärtsgang in der 2. Taktzeit plötzlich ab, rundet sich zu einer eigenständigen kleinen Floskel; die rechte schlägt ins Gegenteil um, überdacht gerade diese 2. Taktzeit durch einen einzigen Dreiklangsabstieg.

Ganz ähnlich verhalten sich die beiden Fassungen einer viertaktigen Sequenzgruppe zueinander, die am Anfang des zweiten Solo steht (T. 166–169, s. S. 219). Durchweg in Terzen bewegen sich beide Hände in der ursprünglichen Fassung, jeweils drei Viertel in der gleichen Sechzehntelumspielung (gekennzeichnet durch Abkürzungszeichen), das vierte als Sekundabstieg. In der zweiten Fassung hat die linke Hand eine kurze, abgerissene Wendung, die die 4. Taktzeit freiläßt. Der durchgehende Sechzehntelfluß gerät ins Stocken: 1., 2. und 3. Taktzeit sind durch ein Achtel fixiert, die vierte schließlich perlt reibungslos in Sechzehnteln, über pausierender linker Hand, abwärts.

Ich habe im langsamen Satz nur die Veränderungen innerhalb des ersten Halbsatzes betrachtet. Die Korrekturen des Nachsatzes zeigen wesentlich die gleichen Merkmale, die ich so zusammenfassen möchte: Nahezu Fingerübungen vergleichbar laufen in der ersten Fassung die Figurationen kontinuierlich durch; einmal angestoßen scheinen sie von selbst sich abzuspulen. Generell folgen sie der Bewegungsrichtung der *Melodie*, verharren demgemäß in einem begrenzten Tonraum. In immer gleicher Zeitmessung bleibt der Figu-

1. Satz, T. 111-116

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a string quartet or similar ensemble. The page is oriented vertically and contains ten staves. The notation is written in black ink on a light-colored background. The first three staves on the left contain clear musical notation, including notes, stems, and beams. The fourth and fifth staves are mostly blank, with some faint markings. The sixth and seventh staves contain dense, somewhat scribbled notation, possibly representing complex rhythmic patterns or specific instrumental techniques. The eighth and ninth staves also contain musical notation, though it is less distinct than the first three. The tenth staff at the bottom is mostly blank, with a few faint markings. The overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch.

1. Satz, T. 124-130

This image shows a handwritten musical score for the first movement, measures 124-130. The score is written on ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first three staves contain the main melodic line, with dynamic markings like *f* and *mf*. The fourth and fifth staves are mostly blank, possibly representing a second instrument part that is not fully written. The sixth and seventh staves contain more complex notation, including what appears to be a figured bass or a specific instrumental part. The eighth and ninth staves continue the melodic line, and the tenth staff concludes the passage with a final note and a fermata. The handwriting is clear but shows signs of being a working draft.

1. Satz, T. 163-167

Handwritten musical score for 1. Satz, T. 163-167. The score consists of 11 staves. The first three staves have some notation, including notes and rests, with dynamic markings like 'p' and 'f'. The middle four staves (4-7) are heavily scribbled out with black ink. The last four staves (8-11) also contain some notation, including notes and rests, with dynamic markings like 'p'. A large 'X' is drawn across the first seven staves.

rationsduktus innerhalb einer Variation konstant. Die Figuration der zweiten Fassung charakterisiert eine von Takt zu Takt spontan sich neu einstellende Haltung. Sie stützen sich auf den Impuls des *Basses*, der ihnen die Freiheit verleiht, einen weiten Ambitus zu durchmessen. Durch eigene Bewegungsrichtung und eigene rhythmische Gliederung werden sie, jetzt unabhängig vom Melodieverlauf, zu einem konstitutiven Faktor der Partitur. Sie beleuchten die Partitur durch Sichtbarmachen der metrischen Zusammenhänge. Der Klaviersatz selbst teilt sich in diesem Partiturgefüge: entgegengerichtete Impulse beider Hände können ihn als zwei getrennte Schichten wirken lassen. Die ständig umschlagende Haltung, der ruckartige Wechsel der Taktgliederung erfordern in jedem Takt den aktiven Einsatz des Spielers, um als Struktur realisiert zu werden. Die Erkenntnis dieser Bauweise führt eine gängige Charakterisierung des Mozartschen Klaviersatzes ad absurdum: die Trennung in sog. ‚thematische‘ und ‚improvisatorische‘ Abschnitte. Wie wenig Figurationen, weil sie schnellere Notenwerte bringen, mit ‚Improvisation‘ zu tun haben, zeigt dieser Korrekturprozeß, der einen kontinuierlich strömenden Ablauf in dichten, gefaßten, gegliederten Satz verwandelt.

B. FUNKTIONEN DES KLAVIERS IM KONZERTSATZ

1. Zur Frage des Generalbaßspiels

Zentrale Bedeutung in der Literatur zu Mozarts Konzerten hat seit der Herausgabe der Eulenburg-Partituren durch Friedrich Blume die Frage nach dem Generalbaßspiel. Sie steht in engem Zusammenhang mit Hypothesen über den Klaviersatz selbst, über Auszierungen und „Ausfüllung dünner Stellen“²⁵⁴. Die Problematik dieses Fragenkomplexes, der dem Bereich der ‚Aufführungspraxis‘ angehört, soll anhand konkreter Beispiele aufgezeigt werden.

Werk und Aufführung als zwei Ebenen der musikalischen Wirklichkeit verschieben sich in ihrer Relevanz in Richtung auf das Werk, je dichter, kunstvoller es gebaut ist. Dies bedeutet nicht eine Selbstgenügsamkeit der geschriebenen Partitur, sie ist im Gegenteil auf das engste mit dem Erklingen, mit der Aufführung verknüpft: die Partitur selbst stellt die Bedingungen für das Erklingen, nicht aber, oder nur sekundär, unsere Kenntnis von Aufführungsgepflogenheiten des 18. Jhs. Ein Loslösen des Aspekts der Aufführung kommt einer Interpretation der Partitur als in sich selbst nicht stimmigem Gebilde gleich. Es führt dazu, Stellen aus ihrem Zusammenhang zu reißen und mit Hilfe von Theoretiker-Hinweisen und Brief-Zitaten zu einer nicht dem Werk selbst immanenten Struktur zu verwandeln. Die Ebenen von Werk und Aufführung vermischen sich, werden gleichgesetzt. In den Vordergrund tritt ein subjektives Deuten von isolierten Stellen nach Anschauungen, die der Interpretierende auf das Werk projiziert. Eine auf Objektivität bedachte Betrachtungsweise zeigt sich als zutiefst befangen in subjektiv-ästhetischen Kategorien.

²⁵⁴ Verfechter der Forderung, den musikalischen Satz Mozarts durch diese drei Momente in der Aufführung zu ‚vervollständigen‘, sind in ihren Schriften Eva und Paul Badura-Skoda. Ich setze mich deshalb mit ihren Thesen auseinander, weil sie, nach meiner Erfahrung, in der jüngsten Pianisten-Generation sich großer Aktualität erfreuen. Die vermeintlich wissenschaftliche Beschäftigung mit der Historie, die als Ziel eine „historisch-kritisch geläuterte Stilauffassung“ hat (NMA, Wg 15, Bd. 5, S. XIV) ist hier Ersatz für einen direkten Zugang zum Werk.

Ziel der Klangausfüllungs- und Auszierungsvorschläge ist – u. a. nach P. Badura-Skoda – der vollstimmige akkordische Satz der Generalbaßzeit, der nur an ‚kontrapunktischen‘ Stellen verlassen werden darf²⁵⁵. Er dient als Maßstab für Mozarts Orchester- und Klaviersatz.

Ein typisches Beispiel einer „dünnen Stelle“ sieht P. Badura-Skoda in dem Tutti-Seitenabschnitt des *B*-dur-Konzerts, KV 450, 1. Satz, T. 26 ff. Die Begründung (S. 101): „Eine zweistimmige Stelle dieser Art dürfte in einer Symphonie Mozarts wohl kaum vorkommen“. Nun handelt es sich in der Tat um keine Symphonie²⁵⁶. Badura-Skoda vervollständigt die Stelle durch Akkorde der rechten Hand, weil es so „schöner klingt“. Hier greift die Ausführung in den musikalischen Satz, in das Werk selbst ein; die Bedeutung dieses Abschnitts für den Zusammenhang wird nicht berücksichtigt, sonst würde zumindest die Frage gestellt werden, wie die Parallelstelle in der Reprise „zu klingen“ habe. Dort (T. 249–252) werden die gleichen Streicher-Takte von einem Triller der rechten Hand überdacht; die Quint *f*“ durchzieht sie wie ein Faden (ist der Satz jetzt „vollstimmig“? oder wer übernimmt die „akkordische“ Ergänzung?). Dann aber reißt das Klavier alles an sich; die linke Hand legt in Terzen, noch dazu in herrischen Halben, die Kadenzstufen fest (T. 253–255). Sie verwandelt die zögernd nachschlagenden, durchsichtigen Streicherimpulse zu einer siegessicheren, einfassenden Gebärde. Auf diesem Fundament steht nun der Nachsatz (T. 257–263): Nicht einmal Oktaven begrenzen mehr das Baßregister; der weite Abstand des Streichbasses zu Fagott und Oboe bleibt völlig leer; über allem spannt die rechte Hand einen Bogen mit leichten Sechzehnteln, die nun aber halbtaktig, also gemeinsam mit dem Streichbaß, Akzente setzen und ihn in Sexten und Terzen ergänzen. Diese Faktur entsteht aus dem Zusammenhang des Satzes. Wie sinnlos wäre sie, wollte man bereits im Eröffnungsritornell durch Klavierakkorde die verwobene Streicherbewegung füllen.

Ich habe dieses Beispiel angeführt, um auf das Versagen ‚aufführungspraktischer‘ Bemühungen vor Mozarts Klavierkonzerten hinzuweisen. Es entlarvt die Fragen an den musikalischen Satz Mozarts als falsch gestellt. Wenn P. Badura-Skoda eingesteht (S. 104), daß es an einigen Tuttistellen „schlechthin unmöglich“ sei, Baßtöne zu „harmonisieren“, so den Ton *d* im 4. Takt des *A*-dur-Konzerts, KV 488, so müßten Zweifel aufkommen an dem System der „Harmonisierung“ im Sinne des Generalbaßsatzes, Zweifel,

²⁵⁵ P. Badura-Skoda, Über das Generalbaßspiel in den Klavierkonzerten Mozarts, Mozart-Jb. 1957, S. 96.

²⁵⁶ Die vielzitierte ‚kammermusikalische‘ Haltung wird für diese Stelle nicht bemüht. Dann wären nämlich die ganz ähnlich gebauten Takte 9–15 des *Es*-dur-Klavierquartetts, KV 493, aufgefallen. Dazu ließen sich noch einige Seitenabschnitte von frühen Sinfonien anführen (z.B. KV 182; KV 199), aber auch der Seitenabschnitt des Eröffnungsritornells vom *B*-dur-Violinkonzert, KV 207, T. 15–18.

ob eine Baßfolge, die den *Oberbau*, den Satz in seiner vertikalen Ausführung, nicht mehr impliziert, noch mit Kriterien des Generalbasses zu erfassen sei.

Auch das *col-basso*-Spiel hat erstmals Friedrich Blume wieder gefordert. Es wird als Generalbaß ohne Klangausfüllung aufgefaßt, also gleichsam *tasto solo* (für Badura-Skoda bedeutet auch *senza Cembalo* = *tasto solo*; vgl. die Eulenburg-Ausgabe von KV 238, T. 12). Wenn Generalbaß-Ausfüllung nicht angebracht scheint, bleibt als Alternative das Mitspielen des Streichbasses. *Col-Basso*-Hinweise und auch Bezifferungen in autographen Partituren gehören nicht der Komposition selbst an. Sie weisen vielmehr auf die Klavier-Direktion, die sich im Klavierkonzert verständlicherweise am längsten gehalten hat ²⁵⁷. Das Mitspielen innerhalb der Tutti-Abschnitte kommt auch dem dirigierenden Violinsolisten zu. Niemand würde hier, obwohl der musikalische Satz doch der gleiche ist, heutzutage ein zusätzliches Generalbaßspiel verlangen. Nur sekundär ergeben sich, über den Umweg des gleichzeitigen Dirigierens, Berührungspunkte zwischen dem Klavier als Soloinstrument und seiner unsolistischen Funktion innerhalb des – vergangenen – Generalbaßsatzes. *Col Basso* und *col Violino primo* weisen gleichermaßen auf die Aufgabe des Dirigierens. Sie entfällt mit dem Hinzutreten eines Dirigenten ²⁵⁸.

Die Auseinandersetzung mit den Generalbaß-Thesen soll helfen, den Klaviersatz Mozarts und seine Bedeutung innerhalb des Konzerts zu begreifen. Unerläßlich ist aber die Einsicht in die Partiturvorstellung der Wiener Klassiker, wie ich sie in den Beschreibungen nachzuzeichnen versuchte. Diese Struktur hat sich das Tasteninstrument angeeignet und zu einem ihm adäquaten Satz verwandelt. Die Aufgabe der Einheit, der gegenseitigen Bedingtheit von Baß und Oberbau, ermöglicht im Klavier eine Trennung der Funktionen von rechter und linker Hand. Beide können in heterogener Gestaltung zusammenwirken, jede für sich kann aber auch ein eigenständiges Element des Partiturgefüges darstellen, die rechte Hand sich auf Streichbaß oder Fagott stützen, die linke etwa einer Melodie der Oboen Basis sein. Aspekte des Klaviersatzes in Wechselbeziehung zur Partitur sollen in diesem Teil der Untersuchung im Vordergrund stehen.

²⁵⁷ Vgl. Klaus Haller, Partituranordnung und musikalischer Satz, Tutzing 1970, S. 152. Damit zusammen hängt auch das Festhalten an der Bezeichnung ‚Cembalo‘, die sich noch im Solopart der autographen Partitur von Webers erstem Klavierkonzert findet (ebd.). Auch die Bezifferung des Klavierbasses in den Tutti, Hinweis auf Klavierdirektion, hat sich bis zu Beethoven gehalten (ebd.).

²⁵⁸ P. Badura-Skoda (Über das Generalbaßspiel, S. 98) bemängelt, daß die alte GA die Generalbaß-Bezeichnungen weggelassen und dadurch „ein entstelltes Bild der Originalpartituren geschaffen habe“. Selbstverständlich seien die *col-Basso*-Bezeichnungen in der NMA „originalgetreu wiederzugeben“, da sie „Mozarts Willen“ darstellten. Nach diesen Kriterien werden alle Konzerte in der NMA herausgegeben.

2. Auszierung und Ausführung „skizzierter“ Stellen

Zu dem in der Mozartforschung immer wieder in den Vordergrund rückenden Fragenkomplex der ‚Auszierung‘ sind ähnliche Überlegungen angebracht wie im Zusammenhang mit dem Generalbaßspiel (vgl. S. 221). Er behandelt eine äußere, sekundäre Schicht der Komposition, nämlich allein aus historischen Gegebenheiten deutbare Aufführungspraktiken. Das *Wie* der Darbietung eines Mozartschen Konzerts in seiner Zeit läßt keine Schlüsse zu auf das Werk selbst. Das Erkennen des Zusammenhangs, das Wissen um einheitsbildende Momente in jedem Augenblick des Satzgeschehens macht ‚aufführungstechnische‘ Aspekte zu einer bloßen Zutat.²⁵⁹

Zur Frage der musikalischen Interpretation sagt Thr. Georgiades²⁶⁰ :

„Notenschrift und Klangvorstellung sind verschiedene Dinge. So ist selbst die jeweils zeitgenössische Interpretation (etwa auch die Fiktion einer Bandaufnahme Bachscher Musik aus der Bach-Zeit, ja von Bach selbst bespielt) nicht mit der notenschriftlich fixierten gleichzusetzen. Auch dann – selbst wenn sie als authentisch betrachtet werden darf – verhält sie sich zur Komposition wie der Einzelfall, das Beispiel, zum Allgemeinen, hat alle Vorzüge und Nachteile des einseitig Festgelegten. Ein erklingender Ton ist nur meine eigene Gegenwart. Wohl kann er von einer historischen Klangvorstellung angeregt worden sein, ja man muß gewisse, der Vergangenheit entnommene Gegebenheiten, möglichst getreu verwenden. Die Frage der musikalischen Interpretation ist aber nicht allein die nach dem historisch richtigen, sondern gleichzeitig die nach dem jeweils für uns gültigen Klang; besser: die nach dem historisch richtigen Klang, sofern er als etwas für uns Gültiges aufgefaßt werden kann.“

Diese Überlegungen erhalten angesichts des Solokonzerts eine eigene Wendung: Da es einen einzelnen Menschen, den Solisten herausstellt, ist ihm in besonderem Maße eine gesellschaftliche Seite immanent. *Mozart* war der Spieler seiner Konzerte, die Menschen wollten *ihn* hören. Es leuchtet ein, daß er, angeregt von einer Situation, Atmosphäre, einem Publikum, seinen Part bisweilen unterschiedlich ausführt und, wie es der Geschmack der Zeit forderte, „auszierte“. Offenbar stellte er hohe Anforderungen für diese „Auszierungs“-Zusätze, da er es nicht einmal seiner Schwester überließ, einen Satz eigenmächtig „auszuzieren“²⁶¹. Ebenso schrieb er für sie und für seine Schüler auch Kadenzten nieder. Trotzdem bleiben Kadenzten und Aus-

²⁵⁹ Zur Frage der musikalischen Interpretation vgl. Thr. Georgiades, *Musik und Sprache*, Kap. Musik als Geschichte, S. 133 f. ders., *Die musikalische Interpretation*, in *Studium Generale*, 7. Jahrg., Heft 7, 1954.

²⁶⁰ *Musik und Sprache*, S. 136.

²⁶¹ Vgl. Brief vom 9. Juni, 1784, in dem er die verzierte Fassung einer Stelle des *D-dur-Konzerts*, KV 451, zu schicken verspricht (Andante, T. 56 – 62).

zierungen der Ebene der Aufführung verhaftet, haben den Charakter des Einmaligen, des „einseitig Festgelegten“, und stellen eine von vielen Möglichkeiten dar. (Zu einigen Konzerten sind in der Tat mehrere Kadenzüberlieferungen überliefert; keine kann also eine authentische Lösung sein und keine war etwa für eine Drucklegung vorgesehen.) Mozart macht gewissermaßen einen Vorschlag, wie man sie ausführen kann (die Frage ist, ob er sie selbst jemals so spielte, wie er sie für seine Schüler notierte). Auch die „ausgezierte“ Fassung der Andante-Takte von KV 451 schickte er zwar seiner Schwester, ließ sie aber nicht in den Druck aufnehmen²⁶².

Die Tradition der Auszierung ist verlorengegangen, und es wäre anachronistisch, sie künstlich beleben zu wollen. Der sich in ihr widerspiegelnde gesellschaftliche Aspekt des Konzerts erfordert um so mehr, einen für unsere Gegenwart „gültigen Klang“ herzustellen, eine Gegenwart, in der Virtuosität, eben aufgrund von gesellschaftlichen Gegebenheiten, keine Funktion hat. Die geschriebene Partitur allein ist *res facta* und somit Grundlage für jede Interpretation. Aus ihr gilt es, die Maßstäbe für eine Aufführung zu gewinnen; für den Solisten bedeutet dies, die Rolle des Klaviers im Satzgefüge zu erkennen und sinnvoll darzustellen.

In den Konzerten ab 1785 wird häufig die „skizzenhafte“ Niederschrift des Klavierparts erkannt²⁶³, als deren Ursache „der unentwegte Termindruck der letzten Wiener Jahre“ gilt. Diese Feststellung wäre von Interesse, wenn sich der Klaviersatz wesentlich unterscheiden würde von dem der früheren Konzerte. Er zeigt jedoch grundsätzlich das gleiche Bild: Hier wie dort fügt er sich über weite Strecken ein in die Partitur, entspricht also nicht dem Gesichtspunkt eines vollständigen Satzes²⁶⁴.

²⁶² Auf eine Quelle für Mozarts „ausgeziertes“ Spiel hat Adam Gottron aufmerksam gemacht (Wie spielte Mozart die Adagios [nur ein Konzert, KV 488, hat ein Adagio!] seiner Klavierkonzerte? in *Mf* XIII, 1960, S. 334), nämlich eine Biographie der Brüder Heinr. Anton und Ph. Carl Hoffmann (in Schilling, *Enzyklopädie sämmtl. musik. Wissenschaften*, Stuttgart 1840, III, S. 606). Ph. C. Hoffmann, der auch Kadenz zu Mozarts Konzerten verfaßt hat, hörte Mozart in Frankfurt und berichtete seinem Biographen Xaver Schnyder von Wartensee, Mozart habe in den Adagios niemals nur die niedergeschriebenen Noten gespielt.

²⁶³ Hermann Beck in: *NMA*, Kr. Ber., S. V, Wg 15, Bd. 7, S. 35; Badura-Skoda, *Mozart-Interpretation*, S. 185 f; A. Einstein, *Mozart*, S. 417.

²⁶⁴ Eine Ausnahme bildet das sog. Krönungskonzert, KV 537. An vielen Stellen fehlt im Autograph die linke Hand, dort, wo der Klaviersatz sich in Melodie und Begleitung teilt. Zeitmangel ist für diesen Befund wohl auch keine allein ausreichende Erklärung. Es handelt sich um eines der wenigen Konzerte, die, soweit bekannt, nur von Mozart selbst gespielt wurden und auch nicht für Verkauf oder Drucklegung vorgesehen waren. Es war also nicht vordringlich, die linke Hand niederzuschreiben, zumal Mozart aus der Partitur spielte.

An einigen Stellen bleibt dennoch fraglich, ob der Klavierpart, so wie er notiert ist, ausreicht für eine Aufführung. Es sind jene Abschnitte, in denen die rechte Hand in weiten Sprüngen und großen Notenwerten (meist im Taktabstand) die Tastatur umspannt, die linke Hand nur auf ‚1‘ setzt: im ersten Satz des *c*-moll-Konzerts, KV 491, die Takte 261–262 vor dem Binnen-Tutti bzw. 467–470 vor dem Schlußtutti, und im *Es*-dur-Konzert, KV 482, 3. Satz, die Takte 164–172, unmittelbar vor der Wiederkehr des Refrains. Beide Abschnitte haben eine ähnliche Stellung im Satzverlauf: am Schluß von längeren Figurationen unmittelbar vor einem Triller auf der Dominante und festem Tonika-Grund (Refrain oder Ritornell), beide im Zusammenhang mit einem Quartsextakkord. Es entsteht die Frage, wie entsprechende Stellen in anderen Konzerten verwirklicht werden. Häufig findet am Ende eines Solo, nach längeren sequenzierenden Läufen, eine Vergrößerung des Metrums statt; die Kadenzstufen werden, meist vom Tonika-Klang ausgehend, großflächig nebeneinandergestellt. Sie bieten Platz für schweifende Passagen, die zum Triller hinzielen; dieser hat die gleiche Funktion wie am Schluß einer Solokadenz: er macht aufmerksam auf das Ende des Solo. Ebenso bringt auch der vorausgehende Quartsextakkord die Vorstellung von solistisch ausgeführter Kadenz mit sich; versehen mit einer Fermate, bot er gerade an dieser Stelle in früheren Konzerten (z. B. Joh. Chr. Bachs) Gelegenheit für eine Solokadenz. Generell sind die Takte um den Quartsextakkord in Mozarts Konzerten jedoch fest eingefast und alles andere als improvisatorisch. Häufig setzen hier die Bläser ein und bauen, von der Quint ausgehend, majestätisch den Tonika-Dreiklang auf (vgl. KV 450, 1. Satz, T. 133–135; KV 466, 1. Satz, T. 167–172; KV 467, T. 190–192; KV 595, 3. Satz, T. 338–340). Im *c*-moll-Konzert, KV 491, 1. Satz, T. 261–262, bleibt nun gerade diese Stelle, das Aufbauen des Tonika-Dreiklangs (Horn) in Quartsextlage, im Klavier denkbar leer. Nach zwei gleich gebauten Zweitaktern brechen die Sechzehntelläufe der rechten Hand ab und markieren, in einem Sprung von eineinhalb Oktaven, im Taktabstand die Töne *b'*–*es*'' und fallen dann in den Quinttriller; die linke Hand setzt nur die ‚1‘ des ersten Takts. Eine Klangfläche der Streicher zielt in beschleunigenden Achteln mit *crescendo* zum Tutti hin (ein typisches Bild der Streicher an dieser Stelle). Es liegt nahe, in den beiden Quartsextakkordtakten den Figurationsduktus der vorausgehenden Takte fortzusetzen. Das gleiche gilt für die entsprechenden Takte der Reprise (dort auf vier erweitert, T. 467–470, und ohne Horn-Dreiklang). Die beiden Stellen können gleichermaßen als Abbrücker oder Anweisung zur ad-hoc-Ausführung verstanden werden. Zeitmangel reicht jedoch als Begründung für ihre Gestaltung nicht aus; es gäbe genügend Abschnitte in diesem Konzert, die „abgekürzt“ werden könnten. Auffallend ist doch, daß es sich jeweils um die gleiche Stelle handelt. Nur hier also scheint, vom Satzablauf gesehen, ein solches Bild möglich zu sein. Ich möchte diese Erscheinung im Zusammenhang mit dem Quartsextakkord sehen und somit die ad-hoc-Ausführung als wesentlich annehmen.

Ähnlich wie in der Solokadenz können niedergeschriebene Figurationen, mögen sie auch sinnvoll den vorausgehenden Duktus fortsetzen, nicht die Bedeutung einer *res facta* erlangen. Mozart fixiert mit diesen Eckpunkten gewissermaßen seine Vorstellung von der Stelle, die Idee einer ausgreifenden Geste innerhalb abgesteckter Grenzen. Unter diesem Gesichtspunkt ist auch die Möglichkeit offenzulassen, sie „notengetreu“ wiederzugeben. Ich möchte in diesem Zusammenhang auf eine Stelle des C-dur-Konzerts, KV 503, hinweisen (Andante, T. 59–62). Hier sind, ebenfalls vor einem Tutti, vier Takte in der rechten Hand durch Sprünge über zwei Oktaven gefüllt; die linke Hand bringt Achtel-Akkordrepetitionen, die jeweils von einem Impuls auf 1. Taktzeit (Streicher und Hörner) angestoßen werden; der Klavierpart ist hier zwar „voller“, der gesamten Partitur liegt aber die gleiche Vorstellung zugrunde wie in den zitierten „leeren“ Stellen: Impulse auf ‚1‘ (dort im Klavier, hier in Streichern und Hörnern), die Akkordrepetitionen (Achtel) auslösen (dort in den Streichern, hier im Klavier):



Zu bedenken ist darüber hinaus, daß ähnlich weite Sprünge auch in anderen Gattungen vorkommen, immer innerhalb von abschließenden Kadenz. Besonders häufig findet man sie in Arien, unmittelbar vor Ritornellen²⁶⁵. Aber auch in Konzerten für Melodieinstrumente sind ähnlich weite, den Ambitus umspannende Sprünge am Schluß von längeren Soloabschnitten keine Seltenheit²⁶⁶; hier ist die Frage nach einer „Ausfüllung“ nicht gestellt worden. Diese Analogien müssen bedacht werden. Sie rücken die Ausführung jener vermeintlich verkürzt niedergeschriebener Stellen innerhalb der Klavierkonzerte in den Bereich der ‚Auszierung‘, so daß die Frage nach einer *richtigen* Wiedergabe durch die nach einer *adäquaten* ersetzt werden muß.

²⁶⁵ Vgl. etwa die Arien ‚Sol nascente‘ KV 70, T. 59–61; ‚Misero pargoletto‘ KV 77, T. 106–110; ‚Se ardire e speranza‘ KV 82, T. 49–52/T. 95–98/T. 158–162 (NMA, S. 2, Wg. 7, Bd. 1); ‚Ah t’invola‘, KV 272, T. 94–100 (NMA, S. 2, Wg. 7, Bd. 2).

²⁶⁶ Violinkonzert B-dur, KV 207, 1. Satz, T. 64–65: Von *f* Sprung in die Prim *c*’ des Quartsextakkords (T. 64), dann (T. 65) in den Quinttriller auf *g*’, der in das Tutti mündet. Im Klarinettenkonzert A-dur, KV 622, führen weite Sprünge in vier Takt (T. 216–219) zum Quartsextakkord; klanglich liegt ihnen ein chromatischer Aufstieg zugrunde, der von den Streichern in Akkordrepetitionen realisiert wird.

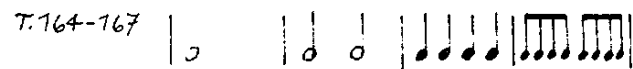
Einen ähnlichen Sachverhalt zeigen die Takte 164–173 des letzten Satzes vom *Es*-dur-Konzert, KV 482. Hier fällt der Aspekt der abgekürzten Niederschrift von zu wiederholenden Figurationen gänzlich weg, da das Bild der Partitur sich völlig wandelt. Nach Sechzehntel-Oktavbrechungen beider Hände, in Achteln mitvollzogen von den Bläsern (auch hier wieder die beharrlichen Akkordrepetitionen der Streicher), und darüber zehn Takte lang Sprünge über mehr als zwei Oktaven in der rechten Hand. E. Badura-Skoda weist auf eine analoge, aber ausgeführte Stelle im *B*-dur-Konzert, KV 595 (3. Satz, T. 334–341), hin²⁶⁷ und nimmt sie als Modell für die Gestaltung des *Es*-dur-Konzerts. Nun ist anzumerken, daß die Übereinstimmung nicht so eindeutig ist. Dort könnten die Figurationen nämlich nicht auf Eckpunkte reduziert werden; der 1. und 3. Takt (T. 334/336), in KV 482 (T. 164/166) durch Achtel der Streicher gebrochen, bliebe hier in der ganzen Partitur als durchgehender Klang ungemessen. Die Ausführung der Streicher steht in enger Beziehung zur Figuration der rechten Hand: Ein Sechzehntel-Dreiklang perlt ohne Einschnitte aus dem gesetzten Klang, um erst im Abstieg des jeweils zweiten Takts, zusammen mit den Repetitionen der Streicher, sich in Achtel-Impulse zu gliedern.

Die Frage nach der Ausführung dieser Stellen kann also zu keiner endgültigen Lösung führen. Auf keinen Fall sollte sie dogmatisch und isoliert behandelt werden, immer vielmehr im Zusammenhang mit Aspekten, die die Spannweite von musikalischem Satz und außermusikalischen, gesellschaftlichen Gegebenheiten berücksichtigen.

In demselben Kontext, jedoch mit anderer Funktion, zeigt sich eine als unvollständig angesehene Stelle des *B*-dur-Konzerts, KV 595, 1. Satz, T. 164–169. Hier ist das Hindrängen zum Tutti zunächst durch eine geradezu unharmonische Dynamik verwirklicht. Zwischen I. und V. Stufe pendelnde Achtel schieben sich in drei Takten (T. 153–155), anfangs allein im Klavier, taktweise in immer höhere Lagen, bis hinauf zum höchsten Ton *f*'''. Eine Kadenz kann diesen durch *crescendo-forte* gesteigerten, metrisch indifferenten Anstieg noch einmal abfangen: zwei Takte erhalten wieder ihre feste Gewichtverteilung (T. 156–157). Nicht so bei der Wiederholung des Dreitakters (T. 158–160), der die Bläser hinzufügt, das registerartige *crescendo* noch verstärkt. Er wird abgelöst von einem fauxbourdonartigen Sextenaufstieg, den Klavier und Streicher gemeinsam, in wiederum drei Takten (T. 161–163), vollziehen. Mit Erreichen des Sextklangs der I. Stufe bricht er in der 3. Taktzeit des 6. Takts (T. 163) plötzlich ab, bleibt gänzlich in der Luft hängen. Wie aus einer anderen Welt kommend, setzen im nächsten Takt die Bläser ein; die Zeitmessung scheint stillzustehen; im Ganz- und dann Halbtaktabstand bewegen sich Fagott und Flöte innerhalb des subdominantischen *g*-Klangs aufeinander zu (T. 164–165); sie umschließen die

²⁶⁷ Zur Frage der Auszierung, Mozart-Jb 1957, Salzburg 1958.

Oboen mit ihren sich reibenden Haltetönen *f–g*. Diese beiden ‚ungemessenen‘ Takte erscheinen als äußerste Konsequenz des vorausgehenden Sextenanstiegs: War dort die indifferente Klangbewegung innerhalb der Tonika-Grenzen des 1. und 3. Takts (T. 161–163) noch rhythmisch unterteilt, so bleibt mit dem Eintritt der Subdominante nur noch dieser gehaltene Klang, der die Zeit auf der Stelle treten läßt. Mit dem nächsten Zweitakter (T. 166–167) wiederholt sich in geweitetem Ambitus der Vorgang des Darbietens der Subdominante, aber etwas kommt hinzu: Das Klavier beginnt plötzlich, allein die rechte Hand, den Klang rhythmisch zu messen; es hat nur diese eine Aufgabe; es übernimmt die *g'*-Achse der Oboe, die auf einmal fremd erscheint im *B*-Klang der Bläser, ‚bricht‘ sie in Vierteln, dann in Achteln und als Oktavsprung aufgefächert. Diese vier Takte machen vor, wie Zeit abgesteckt werden kann, von noch ungegliedertem Ganztaktrhythmus bis zu pulsierenden Achteln.



Das Klavier hat an dieser Stelle seinen Charakter als Tasteninstrument gänzlich aufgegeben (die Überschriftung der vier Takte als Tutti und Solo zeigt sich, wie häufig, als Konvention, die nichts aussagt über die Faktur eines Abschnitts), unterwirft sich völlig der Aufgabe, Taktgliederung herzustellen. Nach diesem Darbieten der Taktzeiten bleibt der nächste Zweitakter wieder ungegliedert (T. 168–169), aber in einem neuen Sinn: es ist jetzt offenkundig, wie Zeit sich einstellt, man kann nun frei über sie verfügen. Als Eckpunkte sind, zu der wiederholten und in noch höhere Register geführten Bläserwendung, im Klavierpart *g* und *h*'' (als Achtelauftakt zu T. 170) notiert; sie bieten die Grundlage für eine freie Ausführung durch den Spieler, deren Anliegen nicht primär ein rhythmisches Messen sein muß. Der Zweitakter bringt, nach dem Aufstellen der beiden Subdominantblöcke (T. 164–167) und dem vorausgehenden Klangpendeln (T. 158–163), erstmals wieder harmonische Zielstrebigkeit mit sich: Die große Terz *h* deutet den *g*-Klang als Wechseldominante, die vordrängt zum Quartsextakkord des nächsten Takts (T. 170). Dieses Hinzielen, ausdrücklich gemacht im Leitton *h* als oberstem Eckton, hat der nicht schriftlich fixierte Klavierpart zu verwirklichen. Auch hier scheint es nicht angebracht, eine gültige Lösung anbieten zu wollen. Die Aufgabe dieser beiden Takte impliziert geradezu eine spontan sich herausbildende Figurationsgeste. Mit Erreichen des Quartsextakkords pulsiert die Musik plötzlich wieder in Achteln, die den Zeitablauf jetzt nachdrücklich abstecken. Vier Takte lang breitet sich der Quartsextakkord aus, über den Dominant-Septklang im 5. Takt (T. 174) wird endgültig das Tutti erreicht. Der gesamte Komplex von vierzehn Takten (T. 161–174), ausgehend vom Sextenaufstieg, bildet einen einzigen Kadenzzusammenhang. Er stellt die Stufen der Tonart, die unmittelbar vorher (T. 156

– 157) nur zwei Takte füllten, jetzt großflächig nebeneinander. Durch die Selbstbezogenheit der einzelnen Taktgruppen, die einen dynamischen Kadenzablauf außer Kraft setzen, kommt ein retardierendes Moment in den Satz. Es findet besonderen Nachdruck in den die Subdominante umschreibenden Bläsertaktten 164–167.

Anders also als im *c*-moll-Konzert, KV 491, bringt die gerüsthafte Notierung der Klavierstimme hier keine Steigerung des zum Tutti hinzielenden Figurationsablaufs über dem Quartsextakkord mit sich, sondern steht vielmehr innerhalb eines Einhalt gebietenden Bläserereinschubs, aus dem heraus die Quartsextakkord-Umspielungen sich erst lösen ²⁶⁸.

3. Das Klavier im Gefüge der Partitur

Der Klavierpart Mozarts stellt sich nicht als kompakter, sich selbst genügender Satz dar, bildet keinen durchgehenden, in sich sinnvollen Zusammenhang, vergleichbar einer Klaviersonate. Immer wieder erscheinen Stellen, die nur im Kontext der Partitur verständlich sind. Hierin unterscheidet er sich von dem der zeitgenössischen Klavierkonzerte, die sich, wie Heinr. Chr. Koch ausführt ²⁶⁹, auf Klaviersonaten mit rahmenden Orchesterteilen zurückführen lassen. Man muß sich den durchgehenden Klavierpart der *Soli* eines Joh. Chr. Bach ²⁷⁰, Muzio Clementi ²⁷¹, aber auch Joseph Haydn ²⁷²

²⁶⁸ Nur noch in einem weiteren Konzert, dem *C*-dur-Konzert, KV 503, steht ein retardierender Einschub der Bläser unmittelbar vor dem Tutti (T. 196–197/T. 203). Auch dort umschreibt er die Subdominante und führt bei seinem zweiten Einsatz zum Quartsextakkord.

²⁶⁹ ‚Versuch III‘, Leipzig 1793, S. 331, Zitat hier S. 134, Anm. 159.

²⁷⁰ Auch in seinen spätesten Konzerten op. XIII, 1777, hat das Orchester nur rahmende Funktion.

²⁷¹ Auch unter diesem Aspekt ist aufschlußreich, daß Clementi sein einziges Klavierkonzert als Klaviersonate umarbeiten konnte, ohne am Klaviersatz etwas zu ändern (vgl. S. 176).

²⁷² Vgl. z. B. den Klavierpart des bekanntesten und als einziges zu Haydns Lebzeiten veröffentlichten Konzerts *D*-dur von 1787.

vergegenwärtigen, um einen für sich genommenen Klavierpart Mozarts mit seinen bruchstückhaften Taktgruppen, floskelhaften Wendungen, abreißen- den Impulsen als gänzlich neuartig zu begreifen. Das Neue ist jedoch nicht hinreichend erfaßt, wollte man es allein in einer stärkeren Beteiligung des Orchesters innerhalb der Soli sehen – mit dem Effekt einer reicheren Klang- farbe²⁷³. Auch in den Cembalo-Konzerten Joh. Seb. Bachs ist das Orchester ständig gegenwärtig; trotzdem gewährleistet schon der Cembalo-Part einen kontinuierlichen Ablauf. Konsequenter schlägt sich diese Setzweise nieder in den sog. ‚unbegleiteten Klavierkonzerten‘, die in der Nachfolgeschaft des *Italienischen Konzerts* Verbreitung fanden²⁷⁴. Noch Abbé Vogler fordert, ein Klavierkonzert müsse so angelegt sein, daß es auf dem Klavier allein aus- geführt werden könne²⁷⁵. Überspitzt läßt sich das Andersartige des Mozart- schen Klaviersatzes so formulieren: er benötigt geradezu das Orchester, um selbst gerechtfertigt zu sein. Diese Konzeption kommt zutreffend in einem Brief Leopold Mozarts an seine Tochter zum Ausdruck:

„Das neue Concert ist freylich erstaunlich schwer, ich zweifle aber ob etwas gefehlt ist, denn der Copist hat es durchgesehen, manche Passagen mögen nicht recht stimmen, wenn man nicht die ganze Harmonie der Instru- menten hört: – doch ists auch nicht ohnmöglich, daß der Copist etwa ein ♯ für ein ♭ angesehen oder so was dergleichen. Es wird sich schon zeigen, wenn ich es sehe.“²⁷⁶

Dieses Sich-Einordnen des Klaviers in andere Orchesterparte ist generell in Mozarts Kompositionsweise begründet. Es regt an zu einigen Überlegun- gen über den Begriff des Konzertierens. Jacques Handschin hat die um 1600 einsetzende musikalische Epoche als „Zeit des konzertierenden Stils“ be- zeichnet²⁷⁷, für ihn eine Bezeichnung, die „einigermaßen auch noch auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts angewendet werden kann.“ Er will mit dieser Klassifizierung den Riemannschen Begriff des Generalbaßzeitalters ab- lösen. Ohne Frage stehen beide Bezeichnungen in Wechselbeziehung und be- schreiben nur verschiedene Seiten eines Phänomens: der Generalbaß die Technik des Satzes, das Konzertieren die spezielle Ausführung, das Zusam- menwirken der Stimmen in der Komposition auf der Grundlage dieser Satz- weise. Beide Begriffe beleuchten und bedingen einander. In seinem Aufsatz

²⁷³ Die ‚Emanzipation des Orchesters‘ innerhalb der Klavierkonzerte wird in der gesam- ten Literatur unter dem Gesichtspunkt von Dynamik und Klangfarbe behandelt.

²⁷⁴ Joh. Nic. Tischler, Michael Scheuenstuhl, J. Math. Leffloth u. a.; vgl. dazu Hugo Daffner, *Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart*, BIMG II, Leipzig 1906.

²⁷⁵ Vgl. Vorwort zu *6 leichten Clavierconcerten* in ‚Betrachtungen der Mannheimer Tonschule I‘, 1779/1779.

²⁷⁶ Brief vom 14. Jan. 1786, lt. Kommentar zu Briefe und Aufzeichnungen III/IV, S. 269, ist das *Es-dur-Konzert*, KV 482, gemeint.

²⁷⁷ Musikgeschichte, S. 276.

„Die Entstehung des Concertoprinzips im Spätwerk Giovanni Gabrielis“²⁷⁸ hat Stefan Kunze einleuchtend dargelegt, wie durch den neuen, den motettischen Satz ablösenden ‚Außenstimmensatz‘ (S. 86), der als unmittelbare Vorstufe des Generalbaßsatzes gelten kann, eine solistisch-konzertierende Faktur ermöglicht wird. Durch Übernahme der Mittelstimmen auf das Tasteninstrument erhalten die verbleibenden Stimmen Oberstimmenfunktion und „von dort ist der Weg nicht weit bis zur Lösung der Oberstimmen von der klanglichen Grundlage, zu ihrer Vereinigung in einem eigenen Komplex, ihrer solistisch-konzertierenden Faktur.“ Indem nun aber die Mittelstimmen im Baß implicite vorhanden sind, werden sie kompositorisch unwichtig und können wegfallen. Im Generalbaßsatz schließlich ist allein der Baß Träger der Komposition; er selbst gewährleistet das Kontinuum des Satzes. Die von der Stimmführung befreiten Oberstimmen bilden einen eigenen, den harmonischen Ablauf widerspiegelnden Komplex. Konzertieren erweist sich als abhängig von dem kontinuierlichen, *organischen* Klanggerüst des Generalbasses; es benötigt ihn als Grundlage für solistische Entfaltung.

Die Satzweise hat sich in der Wiener Klassik von Grund auf geändert. Der Baß impliziert nicht mehr die Klangausführung, ist durch seine Beschränkung auf nur wenige Stufen als ‚Harmonieträger‘ zu simpel, um einen Satzablauf zu gewährleisten; metrische Ordnungen werden jetzt relevant. Die Trennung von Baß und Oberbau, durch die der Baß seine Bedeutung als harmonisches Fundament einbüßt, bedingt gleichzeitig, daß der Oberbau wieder konstitutiv wird für den Satz, und zwar nicht als *Stimmen*, so wie der Baß nicht *Fundamentstimme* ist, sondern als eigenständige, gleichrangige Parte einer Partitur (Georgiades)²⁷⁹. Da der Bewegungsablauf nicht in einer Stimmfortschreitung vorgegeben ist, muß er sich immer neu, gleichsam schubweise, realisieren, indem die einzelnen Parte impulsgebend aufeinander wirken. Diese Faktur steht, besonders in Mozarts Klavierkonzert, in Wechselbeziehung zu einem exponierten Einsatz der Bläser. Die Streicher sind wesentlich auf ihre Funktion festgelegt, begleitende Klangflächen zu bilden, während es den Bläsern zukommt, sich mit dem Klavier zusammen zu einem Oberbau zu fügen. Es entstehen Stellen, die nicht durch die Unterscheidung Tutti-Solo zu fassen sind, in denen das Klavier sich wie jedes andere Instrument dem Gefüge der Partitur zuordnet und jeder Part in gleicher Weise konstituierend wirkt²⁸⁰. So etwa jene serenadenhaften Abschnitte, in denen

²⁷⁸ AfMw 21, 1964, S. 81.

²⁷⁹ Über die Funktion der Partitur in der Wiener Klassik und ihre konstitutiven Elemente vgl. Georgiades, Schubert, Kap. Die Struktur der Instrumentalmusik, S. 149 f.

²⁸⁰ Louis Spohr (‚Selbstbiographie II‘, Kassel 1861, S. 20) hat diese Satzkonzeption erkannt, wenn er schreibt, angeregt von einem Konzert Dusseks: „ . . . denn wiewohl ich das Piano sehr liebe, wenn ein ideenreicher Componist phantasirt, so läßt es mich als Concert=Instrument doch auch völlig kalt und ein Pianoforte=Concert kann meiner Meinung nur dann Effekt machen, wenn es wie die Mozart’schen ge-

das Klavier kurze, floskelhafte Wendungen in den Bläusersatz einwirft. Im *F*-dur-Konzert, KV 459, zum Beispiel drehen sich Achteltriolen in Flöte, Oboe und Fagott (T. 168–170) über einem ostinatohaft sich taktweise öffnenden Baß (linke Hand + Streichbaß); die rechte Hand setzt ein Gebilde aus Tonrepetitionen in jeden Takt, drei Achtel, die auftaktig zur 3. Taktzeit hinzielen ²⁸¹ :



Der gleiche Vorgang wiederholt sich acht Takte später in vertauschter Anordnung (T. 178–180): die Triolen kreisen in der rechten Hand, die drei Oktaven der Bläserparte im Nacheinander als taktweisen Aufstieg verwirklichend; dazu bringen jetzt die Bläser den repetierenden Einwurf. Einen ganz ähnlichen Duktus zeigen die Takte 122–123 des *G*-dur-Konzerts, KV 453. Die gleiche Floskel der rechten Hand wird hier in eine Hornquintenfolge von Oboe und Fagott eingefügt:



Auf diese Weise sind immer wieder Klavier und Bläser miteinander verknüpft: floskelhafte Einwürfe, echoartige Dialoge (KV 453, T. 147 u. a.), rhythmisch ‚gebrochene‘ Melodieumspielungen (KV 488, T. 108 z. B.) machen es unmöglich, den Klavierpart durchgehend als Solo für ein Tasteninstrument zu sehen, zu sehr hat er an vielen Stellen als Teil von einem Ganzen seine be-

schrieben, wo das Piano nicht viel mehr bedacht ist, wie jedes andere Orchester-Instrument“. Allerdings ist seine Mißfallsäußerung in Vorstellungen des 19. Jhs. verhaftet, die dem Klavier zu wenig Ausdrucksfähigkeit zutrauen. So sagt er unmittelbar vorher über den Spieler des Dussek-Konzerts: „Obgleich sein Spiel rein, deutlich und selbst ausdrucksvoll war, so bewährte sich auch hier wie überall die Erfahrung, daß das Pianoforte als Concert-Instrument die Zuhörer ganz kalt läßt, und dies in dem Maße mehr als das Lokal größer ist.“

²⁸¹ Wie sehr diese Floskel in Mozarts Partitur die Bedeutung einer ‚stehenden Wendung‘ hat, also nicht solistisches Konzertieren voraussetzt, zeigt z. B. die Arie der Susanna „Venite, inginochiatevi“ (*Figaro* II, Nr. 12). In der 1. Violine durchzieht sie nahezu die gesamte Arie (als Sechzehntel im 2/4-Takt) und beleuchtet das geschäftige Bemühen Susannas um Cherubins äußere Verwandlung.

stimmte Funktion innerhalb der Partitur und tritt nicht als vollständiger Satz in Erscheinung. So kommt es, daß einzelne Phrasen abwechselnd der rechten Hand und einem Blasinstrument zugeteilt sein können, Mozart gar in einem dichten Satzgefüge (KV 459, Allegretto, T. 103–111) die Parte von rechter Hand und Oboe nachträglich austauscht ²⁸².

Aus dieser Einordnung des Soloinstruments in ein mehrschichtiges Partiturgefüge entspricht auch eine Faktur, die sich vielfach in rondoartigen Schlußsätzen findet: Das Klavier ist im liedhaften Thema wie ein Melodieinstrument behandelt, es bedarf der Begleitschicht der Streicher. Ein typisches Bild bietet der Schlußsatz des *Es*-dur-Konzerts, KV 482, T. 1–8. Für sich genommen wäre der Klaviersatz leer: ein auf ,1' setzendes Viertel der linken Hand, eine ,einstimmige' Sechschachtel-Melodie in der rechten. Die Streicher übernehmen die begleitende Klangfläche, der Baß kongruent mit der linken Hand, Violinen und Viola in nachschlagenden Achtelrepetitionen. Eine analoge Faktur bildet sich z. B. im Schlußsatz des *G*-dur-Konzerts, KV 453, T. 65–72, aus Oboe bzw. Flöte und Streichern. Die Klangfläche der Streicher ist nicht im engen Sinne Begleitung des Soloinstruments; sie ergänzt es vielmehr als eigene Schicht und läßt erst ein vollständiges Satzgefüge entstehen. Im Rondo-Thema des *B*-dur-Konzerts, KV 450, fehlen zudem die auf ,1' setzenden Streichbaßviertel; sie stehen allein in der linken Hand, die hier im doppelten Sinne konstitutiv wird: als Stütze für die Melodie der rechten und gleichzeitig impulsgebend für die gestochenen Achtelrepetitionen in Violinen und Viola:



Melodie und Begleitung, die ohne Mühe dem Klavier allein übertragen werden könnten, sind hier gestaffelt zu drei Schichten innerhalb einer Partitur; als vierte Ebene kommt die Tonika-Achse *b* des Fagotts hinzu, die den Halbsatz bis hin zur Kadenz des 7. Takts durchzieht. Sie macht ausdrücklich, daß ,Melodie und Begleitung' den Satz nicht erfassen können, daß vielmehr die vielfach zusammenwirkenden Faktoren der Partitur bedürfen. Die *b*-Achse steht abseits von der harmonischen Anlage dieses Vordersatzes, die unerwartet genug erscheint: Zu parallelen Zweitaktgliedern der Melodie (T. 1–6), die jeweils eine Terz tiefer ansetzen und, analog den ersten beiden

²⁸² Krit. Ber. Serie V zu Wg. 15, Bd. 15. Ich hatte Gelegenheit, eine Fotokopie des Autographs einzusehen.

Takten (Tonika), einen zweitaktigen Klangwechsel nahelegen (etwa I – VI – II), erfolgt, allein in den Violinen, vom 3. Takt an eintaktige Klangbewegung. Sie kommt jedoch nicht in festen Kadenzstufen zum Tragen, da sie angebunden ist an die *b*-Repetitionen der Viola, die sich der Fagott-Achse anschließt. Auch die linke Hand markiert bis zum 6. Takt nur dieses Tonika-*b*, so daß sich eine andere Zuordnung der Parte ergibt: Zu der Melodie der rechten Hand realisieren Fagott, linke Hand und Viola gemeinsam auf rhythmisch unterschiedliche Weise eine Achse auf dem Grundton der Tonika. Wie ein Bogen spannen sich darüber die Terzen der Violinen, vom Terz-Quintklang (T. 1 – 2) über Quart-Sext (T. 3) zur Quint-Sept (T. 4) und zurück zur Quart-Sext (T. 5). Im 6. Takt schließlich trennt sich die Viola; während linke Hand und Fagott weiter auf *b* beharren, schließt sie sich den Violinen zum Dominantseptklang an; zielstrebig wird hier in allen Streichern durch die Dominante die Kadenz herbeigeführt. In diesem Takt besonders zeigt sich der Unterschied zu einem einschichtigen Begleitsatz, wie er durch das Klavier in Klangbrechungen umgesetzt werden könnte: der plötzliche Sprung der Viola in die Quint *f'*, den Basiston der Harmonie, ist mit der bis zum 7. Takt wirkenden Tonika-Achse von Fagott und linker Hand unvereinbar; er würde seine Bedeutung verlieren in einem klavierauszugmäßigen Begleitsatz.

Wie etwa eine analoge Stelle in einer begleitenden linken Hand aussieht, zeigt das Rondo-Thema der Klaviersonate C-dur, KV 309:



Dreiklangsbrechungen gehen hier jeweils von der Basis *c* aus (T. 1 – 5), die eine Art Achsen-Funktion vertritt. Sie drehen sich zur Quartsextlage, fallen zurück in die Tonika (T. 5), um, ebenfalls im 6. Takt, die V. Stufe in Sextlage zu fixieren, unter Aufgabe der *c'*-Basis; auch hier im 7. Takt, wieder von der Tonika ausgehend, Klangbeschleunigung durch die zum Halbschluß sich öffnende Kadenz.

In dem Konzert-Rondo ist eine andere Faktur vorausgesetzt, die sich mit einem begleitenden Klaviersatz nicht deckt. Jeder Part hat eine eigene Funktion zu erfüllen: die linke Hand gibt Impulse, die von den Streichern aufgenommen werden; sie konsolidiert sich nicht als eigene Begleitschicht, läßt keinen geschlossenen Klavierpart entstehen. Diese Faktur würde entstellt, wollte man im Sinne des Generalbasses das Setzen auf *1'* als Akkord fixieren, wie Friedrich Blume verlangt²⁸³. Aber auch die Ablehnung seiner Forderung für diesen besonderen Fall mit der geschmäckerischen Begründung,

²⁸³ Vorwort zur Eulenburg-Partitur des *Es*-dur-Konzerts, KV 482.

daß durch Akkorde „ganz unmozartische Bierbässe“ entstünden²⁸⁴, läßt die spezifische Bauweise dieser Begleitschicht außer Acht, die sich von Haus aus, unabhängig von sich einstellenden „Bierbässen“, nicht in eine Klavier- und eine Streicherbegleitung aufteilen ließe. Klavierbaß und Streicher gemeinsam verkörpern einen bestimmten Begleittypus, wie er sich immer wieder – in Kammermusik, Serenaden, Arien – zeigt: jenes Abspringen der gestochenen Klangrepetitionen im Streicher- ‚Mittelbau‘ von einem Streichbaßimpuls. Es wäre abwegig, ihn in den beiden Konzert-Rondos, weil ein Tasteninstrument vorliegt, zu verwandeln, seine Elemente zu nivellieren durch das Festlegen der ‚I‘ als kompakten Akkord, der zu unbeweglich wäre, als daß ihn behende Achtel als Sprungbrett nutzen könnten.

Dieses Eingehen des Tasteninstrumentes in die Partitur ist, wie ich erwähnte, zeitgenössischen Konzerten fremd. Das Orchester wird einem vollständigen Klaviersatz beigelegt, den es auf vielfältige Weise, von stützenden Akkorden bis hin zu imitatorischen oder echoartigen Gegenüberstellungen begleiten kann. Die Folgerung läge nahe, daß hier das Klavier adäquater, da vollständiger genutzt werde, Mozart dagegen häufig, der Tradition des Violinkonzerts folgend, ihm die Rolle eines einstimmigen Melodieinstrumentes zukommen läßt. Dieser Schluß trifft allerdings eher zu für den Klaviersatz eines Joh. Chr. Bach oder Muzio Clementi, der sich, obwohl vollständig, durchweg in zwei Stimmen, in Melodie und Begleitung teilt und mit gleichem Recht zwei diese Funktionen vertretenden Instrumenten anvertraut werden könnte. Er steht in der unmittelbaren Nachfolge C. Ph. E. Bachs, der noch ein und dasselbe Konzert gleichermaßen für Violoncello, Flöte und Cembalo setzte²⁸⁵.

Udenkbar wäre eine derartige ad-libitum-Ausführung – die Bearbeitungen C. Ph. E. Bachs beschränken sich auf geringe spieltechnische Anpassungen, so daß de facto ad-libitum-Ausführung vorliegt – für den Klaviersatz Mozarts, dessen Verschiedenartigkeit sich darin äußert, daß er nicht durchgehend den gleichen Duktus zeigt, vielmehr seine Funktion im Zusammenhang der Partitur sich ständig wandelt. Um diesem vielfach wechselnder Erscheinungsbild gerecht zu werden, möchte ich nun noch einen größeren Abschnitt eines Konzertsatzes in seinem Ablauf verfolgen. Durch ihre variable Anlage, die keine festen Ritornelle voraussetzt, haben besonders Schlußsätze Platz für eine mannigfache Verknüpfung von Soloinstrument und Orchester.

²⁸⁴ P. Badura-Skoda, Über das Generalbaßspiel, Mozart-Jb 1957, S. 105.

²⁸⁵ Die Konzerte *a*-moll (Wq Serie I, 26), *B*-dur (Wq I, 28) *A*-dur (Wq I, 29).

4. Das Allegretto-Finale des G-dur-Konzerts, KV 453

Der letzte Satz des G-dur-Konzerts, KV 453, ein Allegretto, ist ein großangelegter Variationsatz. Sein in Halbsätzen wiederholtes 16-taktiges Thema – entstanden aus jener kleinen gemeinhin mit ‚Vogel Stahrl‘ bezeichneten Melodie²⁸⁶ – wird in den Variationsfolgen auseinandergelegt, so daß auch hier (wie schon in KV 450, vgl. S. 198) zwei Vordersätzen mit unterschiedlichem Duktus zwei Nachsätze parallel gestellt sind²⁸⁷. Fünfmal folgen abgeschlossene periodische Sätze von 32 Takten aufeinander. Nun kommt es nicht gerade häufig vor, daß Mozart ein größeres zyklisches Werk mit einem Variationsatz abschließt. Eine Coda erweitert in solchen Fällen die für einen ganzen Satz zu kurzen periodischen Schlußbildungen²⁸⁸. In der Symphonie concertante, KV 297 b, ebenso im c-moll-Konzert, KV 491, erfolgt hier Taktwechsel. Die Coda nimmt die Gestalt eines kleinen Satzes im 6/8-Takt an. Einmalig aber ist der Schluß des G-dur-Konzerts, KV 453. Ein der Taktzahl nach die Variationen noch übertreffendes Finale, Presto, beschließt den Satz (170 : 176 Takte). Als Tempo-Relation ist 1 : 2 anzunehmen, so daß seine Dauer ein Drittel des gesamten Satzes beträgt. Durch Zäsur-Einschnitte läßt es sich in vier Teile gliedern, von denen die beiden letzten sich durch den Einsatz des Variationsthemas nochmals in zwei Abschnitte gruppieren. T. 171 – 346: 23/28/26/25/33/24/17. Es beginnt in einem völlig neuen Habitus, erweckt den Anschein eines selbständigen Satzes. Dennoch ist es schon äußerlich, durch den Halbschluß mit Fermate, an das vorausgehende Allegretto geknüpft. In einem gewaltigen Aufschwung reagiert es auf den gleichsam versandenden Variationsschluß. Im letzten Nachsatztakt (T. 160) wurden die Tonika-Schläge umgebogen zur weichen I–IV–Folge; von der Subdominante C aus vollzog sich eine stetige Deszendenz-Bewegung; abrutschende Triolen im Klavier drehten sich, gemeinsam mit allen Streicherparten, stufenweise abwärts über zwei Oktaven vom Hochtönen *d*''' (T. 161, rechte Hand) bis zum *fis*' des Halbschlußtakts (T. 170)²⁸⁹. Es scheint, als wolle Mozart durch dieses verklingende, fauxbourdonartige Herabgleiten noch ausdrücklicher machen, daß

²⁸⁶ Mozart notiert am 27. Mai 1784 vier Takte der Melodie in sein Ausgabenbuch, darüber „Vogel Stahrl 34 Kr.“, darunter „Das war schön!“ (Dokumente, S. 199). Da das Konzert bereits am 12. April beendet war, kann Mozart kaum von dem Vogel inspiriert worden sein, wie Hutchings durchblicken läßt (Companion, S. 111). Wie nun aber Melodie und Vogel zusammenhängen, sei dahingestellt.

²⁸⁷ Tovey, *Classical Concerto*, S. 36, scheint diese Anlage nicht klar zu sein, wenn er behauptet: „The variations, most of which are double (i. e. with varied or totally contrasted repeats), attain to great remoteness to the external melody“.

²⁸⁸ Vgl. die Schlüsse der Violinsonaten KV 379, KV 481 und KV 547.

²⁸⁹ Dieses stufenweise Abwärtsgleiten ist als Strukturelement auch im ersten Satz von Bedeutung, vgl. S. 179 ff.

ein Schluß aktiv herbeigeführt werden müsse, sich nicht aus dem vorgegebenen Periodenschema, gleichsam von selbst, einstellen könne. Ich möchte das Finale betrachten unter dem Aspekt, wie Mozart durch Auflösung der Periode und ihrer Konfrontation mit einem öffnenden Satzprinzip, dem Gerüstbau, den Schluß des Satzes als Ziel eines Ablaufs wirksam werden läßt. Leitfaden bleibt dabei die Funktion des Klaviers im Satzgefüge.

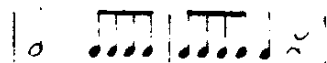
Eine andere Welt eröffnet sich mit dem Beginn des Finales. Den abgerundeten, periodisch kadenzierenden Variationsgruppen stellt sich ein breiter Tonika-Block entgegen: acht Takte lang trommelnde Streichbässe, über denen sich – *piano* – eine Fanfare aufbaut. Immer zweitaktig wechselt das Partiturbild, macht schon äußerlich auf neue metrische Ordnungen aufmerksam. Entsprechend dem verdoppelten Tempo sind zwei Takte zu einer metrischen Einheit verbunden und bilden das Grundmaß, das wie von einem gleichmäßig ausschlagenden Pendel in ‚Setzen‘ und ‚Öffnen‘ unterteilt wird. Gleichsam apodiktisch stellen sie Gerüstbaustruktur vor in rein rhythmischer Ausprägung, als zweitaktig öffnende rhythmische Impulse innerhalb des G-Klangs. Sie unterteilen die in Sextparallelen verlaufende Melodie in einen verharrenden ersten und beschleunigenden zweiten Takt:



genauer aber in zwei unterschiedliche rhythmische Momente: die Fixierung des Ausgangstons g' (1. Violine) durch eine punktierte Halbe und das Umkreisen dieses g' durch fünf gestochene Achtel mit Achtelpausen. Nur vordergründig bilden die Violinen einen geschlossenen melodischen Bogen, die Rückkehr zum Ausgangston im 3. und 7. Takt (T. 173/T. 177) als männlichen Schluß mit zweitaktiger Zäsur deutend. Die Bläserfanfare im jeweils zweiten Zweitakter aber (T. 173–174/T. 177–178) mit ihrer leergelassenen 1. Taktzeit des jeweils 3. und 7. Takts fordert eine andere Gliederung: Sie stellt das letzte Viertel der Violinbewegung (nicht ein Achtel, wie man folgerichtig als Schlußton erwarten würde), die 1. Taktzeit des jeweils zweiten Zweitakters der des jeweils ersten (T. 171/175) parallel. Wie diese verankert sie die Sext $h - g'$ (bzw. Terz $g' - h$) und nutzt sie jetzt als Impuls für die Bläserfanfare:



Da das Signal sich an die Zweitaktbegrenzung hält, ist im 5. und 9. Takt (T. 175/179) ein Neubeginn auch im melodischen Vordergrund eindeutig. Nachdem bis jetzt klare Zweitaktgliederung, als Folge von fanfarenartigem Geräusatz, über grundierendem, durchgehendem Trommelbaß blank aufgestellt wurde, gerät mit dem Einbruch des *forte* der Satz ins Stolpern. Das Signalmotiv, zerlegte Dreiklänge und Tonwiederholungen, stehen auch weiterhin im Vordergrund; sie sind jedoch nun gegeneinander verschoben und folgen in den einzelnen Parten des vollen Orchesters wie Blitze aufeinander. Dieses plötzlich vielschichtige Übereinander entsteht aus dem eigenartig verschachtelten Einsatz der Instrumente: Die Violinen allein beginnen den Forte-Block, erst im zweiten Takt fällt das Orchester als Tutti ein, mit Bläsern und tiefen Streichern, die eine eigene Zweitaktgliederung aufzustellen scheinen und nahezu imitatorisch auf die Violinen antworten. Den rhythmisch öffnenden, vorwärtstreibenden Gliedern des *piano*-Beginns stehen in den nächsten neun Takten (T. 179–187) zweitaktige Gesten gegenüber, die rhythmisch in sich selbst verankert sind: sie zielen nicht zur nächsten, 1' hin, die letzte Taktzeit des jeweils zweiten Takts bleibt vielmehr leer:



Diese Zweitaktformel geht von den Violinen aus. Die tiefen Streicher stellen mit ihrem um einen Takt verspäteten Einsatz die Verbindung zum nächsten Zweitakter her (T. 180–182). Zur öffnenden Dominante *D* beginnen sie die gleiche Wendung auf der Quart *C*. Was harmonisch sich als Sekundakkord bezeichnen ließe, entsteht hier als Gleichzeitigkeit von IV. und V. Stufe in einem zahnradartigen Ineinandergreifen von gleichen Zweitaktern:

T. 179-183	1.VL.	$\frac{\text{I}}{2} \frac{\text{V}}{2} \pm \text{---} \pm \text{---}$
	VCL. STR. BASS	$\frac{\text{IV}}{2} \frac{\text{I}}{2} \pm \text{---} \pm \text{---}$

Die Bläser vollziehen zunächst wie ein einziger Block die verschobene Taktgliederung der tiefen Streicher. Sie sind als Bild deutlich abgesetzt: eine Klangsäule füllt den jeweils dominantischen Takt (T. 180/182), nur durch den Dreiklangsabstieg der Flöte im letzten Viertel gebrochen; der *C*-Ebene der tiefen Streicher stellen sie jedoch den reinen Dominant-Klang entgegen. Die signalhaften Tonrepetitionen in den Hörnern bringen im 2. Takt (T. 181) die Tonika, als schließende Geste mit leerer 4. Taktzeit:



im 4. Takt (T. 183) aber, bei gleicher klanglicher Situation, die V. Stufe. In diesem 4. Takt trennen sich Flöte und Oboen und schließen sich mit Hilfe eines Dreitakters (T. 182–184) der Violin-Führung an. Wenn sechs Takte vor Schluß dieses Tutti (T. 188) alle Parte zusammenkommen, bis dahin aber vom Beginn des *forte* an neun Takte erklingen, so erweist sich der verschobene Einsatz der tiefen Streicher durch gleichmäßig fortgeführte Zweitaktigkeit als überlegen. Nach der zweifachen IV–I-Folge (T. 180–183) steigen floskelhafte Achtelbrechungen im Zweitaktabstand stufenweise aufwärts, wiederum in rhythmisch-melodisch schließender Gebärde:



bis hin zu nachschlagenden Kadenzakkorden des vollen Tutti (T. 188–189), die von der VI. Stufe aus über die Wechseldominante einen viertaktigen Block auf der V. Stufe erreichen. Die Violinen beugen sich dieser Regelmäßigkeit und führen ihre eigene Zweitaktgliederung nicht zu Ende. Sie setzen ein drittes Mal zu dem zweitaktigen Sequenzglied ein (T. 187), lassen aber den abschließenden Zielton *g'* zum Anker für die Kadenzschläge werden; für sie entsteht an dieser Stelle ein gedrängter, die Bewegung raffender Dreitakter (T. 187–189).

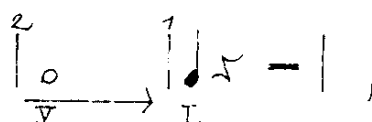
Das gesamte Tutti hat nicht Ritornell-Struktur. Es gleicht einer einzigen, differenziert gebauten Eröffnungsfanfare, die als zusammenhängendes Gerüstglied sich zur Dominante öffnet: als Eckpfeiler Tonika- und Dominant-Blöcke (8 bzw. 4 Takte) mit einem verschachtelten, klanglich pendelnden Mittelabschnitt (9 Takte). Am Ziel dieses öffnenden Satzglieds steht der Einsatz des Klaviers mit der setzenden Tonika der Wiederholung.

Angesichts der genuinen Orchesterfaktur des Tutti, die den Klaviersatz als Vorstellung nicht in sich trägt, strukturell also den Tutti-Blöcken eines Eröffnungsritornells vergleichbar ist, stellt sich die Frage, wie das Klavier in der Wiederholung der 23 Takte an dieser Faktur partizipiert. Es tritt nicht als kompletter Satz auf – wie etwa in jenen thematischen Abschnitten der ersten Sätze, die im Eröffnungsritornell aufgestellt wurden – sondern vertritt jeweils Elemente der vorgegebenen Partitur, so daß erst aus der Verbindung aller Parte der Satz Vollständigkeit erlangt. Ein ständig wechselndes Verhältnis zu der Partitur, das Übernehmen immer anderer Parte, führt zu einem gegenüber dem Tutti gewandelten Bild: Der Satz ist durchsichtiger geworden, hat seine Blockhaftigkeit aufgegeben. Anstelle kompakter Klangsäulen (T. 180–193) stehen einzelne Instrumentalparte, von denen jeder seine eigene, unverwechselbare Rolle zu erfüllen hat; ein kammermusikalisches Satzgefüge, das sich durch die herkömmliche Überschreibung „Solo“ in Gegenüberstellung zu den 23 Tutti-Takten nicht fassen läßt. Es kommt zu einem jener wunderbaren, für Mozarts Klavierkonzerte so typischen Dia-

loge von Bläsern und Tasteninstrument. Das Klavier eignet sich in den ersten acht Takten (T. 194–201) den gesamten Streichersatz an. Aus den grundlegenden Tonrepetitionen von Viola und Streichbaß werden Oktavbrechungen der linken Hand, die nicht nur die rechte stützen, sondern auch gegenüber der Bläserfanfare (T. 196–197/T. 200–201), wenn die rechte Hand schweigt, ihre Achsenfunktion behaupten. Ein ganz neuer Zusammenhang entsteht, wenn das Klavier dem imitatorischen Mittelabschnitt hinzugefügt wird (T. 202–212): Die im Tutti exponierten Elemente sind – verwandelt – auf den Bläusersatz konzentriert, primär das Wechselspiel der Streicher, das Oboen und Fagotti wiedergeben. Aus den chörig zusammengeschlossenen Instrumentenpaaren (T. 180–183: Fl. + Ob. / Fg. + Cor. / Vla. + Str. Baß) werden vier einzelne Parte von Flöte, Oboen (als Sextparallelen), Fagott (a 2) und Horn. Die blank aufgestellte Fanfare von Fagotti und Hörnern (T. 180–181)



weicht einer gleichsam ungemessenen V–I-Bewegung des Horns (T. 203–204):

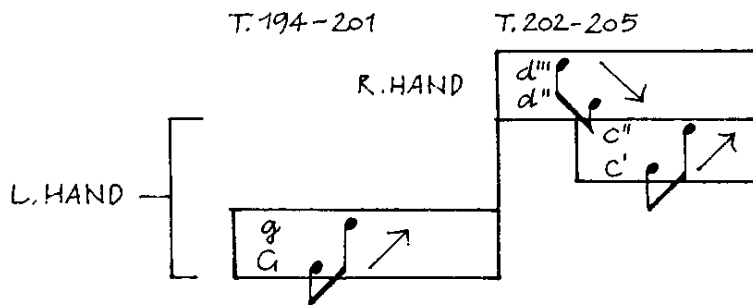


die klärend auf die Gliederung wirkt: Das abbrechende Tonika-g (T. 204/206) ist hier, als Ziel der gedehnten V. Stufe, in seiner Rolle als setzender Baß eines zweitaktigen Gerüstgliedes bestätigt, und das durchgehaltene *piano* trägt das seine dazu bei, einen gleichmäßig absteckenden Zweitakt-Puls durchzuführen. Das Klavier hält sich hier nicht an die vorgegebene Tutti-Partitur, übernimmt weder einen ihrer Parte noch umspielt es sie. Als neues Element treten durchgehende Achtel-Klangbrechungen zu dem Satz und beleuchten ihn durch eine eigene rhythmisch-klangliche Schicht. Wie ein Rahmen begrenzen Oktaven den Bewegungsvorgang in beiden Händen, die $d''-d'''$ -Oktave die rechte und die $c'-c''$ -Oktave die linke Hand (T. 202–205): als Fixpunkte stellen sie einen eigenen Rhythmus her:



der sich taktweise wiederholt. Gleichzeitig entsteht ein klarer Bezug zu den vorausgehenden Oktavbrechungen der linken Hand: Was dort aus Not den Trommelbässen abgewonnen schien, bekommt Gewicht durch den nicht klavierauszugmäßig hergestellten Fortgang; den jeweils von unten nach oben

schlagenden Oktaven (T. 194–201) antwortet als Gegenzug in umgekehrter Richtung die rechte Hand (T. 202), während die linke den Absprung von der unteren Oktave aufnimmt (T. 203–205).



Dieser durchklingende Oktavrahmen, speziell die V. Stufe der rechten Hand, übernimmt in der Partitur die Funktion einer Ton-Achse in eben dem Sinn wie der vorausgehende umgedeutete Trommelbaß; ihm stellen sich hier vier zu einer offenen Dominantebene zusammengefaßte Takte gegenüber. Wenn die linke Hand die $c'-c''$ -Oktave darunterschiebt (T. 203–205), innerhalb dieser Grenze aber einen *fis*-Dreiklang aufbaut, so verliert das C seine subdominante Färbung, die im Streichbaß der Tuttistelle (T. 180/182) noch verstärkt wurde durch das umspielende Ausgreifen zur Terz *e*. Jenes isolierte Einsetzen eines Tonbereichs wird im Klaviersatz durch den Akkord gebunden – ein Phänomen, auf das ich häufiger hingewiesen habe im Vergleich von Ritornell und Solo. Als Sept des Dominantklangs steigert das *c* die Spannung zur Tonika hin, strebt zu einer Auflösung, mit der die Bewegung sogleich abbricht, der Terz *h* zum setzenden *g* des 2. Horns. Nach diesen vier Takten fügt sich das Klavier wieder in die vom Tutti vorgegebene Partitur; wie in den ersten acht Takten (T. 194–201) verteilt es hohe und tiefe Streicher auf rechte und linke Hand. Durch das Fehlen des Horn-Signals im Ausgangstakt (T. 206, vgl. T. 183), überhaupt in den gesamten vier Takten (T. 206–209), wird die Aufmerksamkeit klar auf die neue Bewegung im Klavier gelenkt: sechs Achtel, von den Holzbläsern wie im Tutti in Vierteln mitvollzogen, die sich von einem auf ,1' setzenden Viertel abstoßen. Auch hier wieder schafft der Klaviersatz Bezugspunkte, denen andere Mittel zugrunde liegen als der Tutti-Partitur: Der Viertelimpuls auf ,1', vorher zweitaktig in der linken Hand wiederkehrend, erfolgt jetzt beschleunigt, nämlich taktweise im Wechsel beider Hände; die Achtelbewegung setzt in ihren Hochtönen die rhythmische Fassung der vorausgehenden Oktavbrechungen fort:



Wenn auch die nachfolgenden, zur Dominantebene heraufschraubenden kadenzierenden Viertelschläge (vgl. T. 188–189) im Klavier durch Achtel verknüpft (rechte Hand) und durch Halbe getragen werden (linke Hand), so erscheinen hier die gesamten elf Takte nach dem Tonika-Signal (T. 202–212) von einem durchgehenden Achtelzug des Soloinstruments ausgefüllt und zusammengehalten. Er verbindet die im Tutti blockhaft nebeneinanderstehenden Taktgruppen und läßt ein durchsichtiges Gewebe von einzelnen Instrumentalparten entstehen. Um so gewichtiger tritt jetzt der anschließende Dominantblock hervor (T. 213–221). Das Klavier zeigt sich plötzlich in einem anderen Licht, als vollgriffiges Tasteninstrument, das auch Tutti-Funktion übernehmen, sich zugleich dem Orchester gegenüberstellen kann; allein fängt es die Kadenz auf und beginnt mit dem Ausbau einer Dominant-Fläche, wieder Oktavbrechungen in der linken als Ton-Achse und signalhafter Klangwechsel ($V-I_4^6$) in der rechten Hand. Ihm antwortet im Taktabstand der gesamte Bläserchor mit der gleichen, jeweils über den Quartsextakkord zur nächsten ,1‘ hinzielenden Wendung. Über neun Takte bilden Tasteninstrument und Bläser einen doppelchörigen Satz, machen gleichzeitig aber auf engstem Raum offenkundig, was sie unterscheidet: trotz geschlossener Klangsäule in den Bläsern die einzelnen Parte mit unverwechselbar eigenem Gesicht: das erst auf ,2‘ einsetzende Hornsignal (Viertel), die durchgehenden Oktavrepetitionen der Fagotti (Achtel), gestochene Terzen in den Oboen, auch erst mit ,2‘ beginnend, aber in Achteln statt Vierteln; auf das Klavier projiziert entstehen heruntergeschlagene Dreiklangfolgen der rechten Hand, die den oberen Grenzton durch Viertel hervorheben, und Achtel-Oktavbrechungen der linken, die gemeinsam ansetzen (2. Taktzeit) und schließen (1. Taktzeit). Die Gegenüberstellung beider Chöre bringt eine Änderung gegenüber dem Tutti-Schluß mit sich, eine Verzahnung der Takte durch das Übergreifen zur nächsten schweren Taktzeit. Dieser vorwärtstreibende Zug wirkt sich auf die Länge des Dominantblocks aus; er erfordert eine breitere Auffangfläche als die gleichmäßig halbtaktig pendelnde Klangbewegung des Tutti (T. 190–191) und muß zudem beiden ,Chören‘ gerecht werden, von denen jeder einen eigenen Abschluß anzustreben scheint. Das Klavier wartet nach der dritten Vorgabe des eintaktigen Signals (T. 217) das Echo der Bläser nicht ab und läßt sogleich die beiden Zäsurakte des Tutti folgen (T. 218–219 = T. 192–193). Als wolle es nicht den Anschluß verpassen, fährt das gesamte Orchester dazwischen – die Bläser erstmals mit einem Auftakt zum Zäsur-Viertel des Klaviers (T. 219); es holt den ausgelassenen Dialogtakt nach und breitet über drei Takte die zur Zäsur führende Dominant-Fläche aus:

T. 213–221	BLÄSER:	
	KLAVIER:	

Klavier und Bläser gliedern für sich in zwei getrennten Ebenen von jeweils fünf Takten, die in ihrer Überlagerung einen einzigen neuntaktigen Dominantblock bilden. Das Bestreben des Soloinstruments, als eigene Schicht auf die Gliederung des Satzes einzuwirken – eine den Klavierkonzerten Mozarts eigentümliche Erscheinung – macht hier zwei Betrachtungsweisen notwendig: Vom Bild der Partitur ausgehend teilen sich die neun Takte in ihrer Gegenüberstellung der Instrumentalchöre in 6+3, die Taktstruktur selbst aber läßt 5+4 Takte zusammengehören.

Nach diesen geradezu exemplarisch öffnende Satzstruktur aufstellenden beiden Abschnitten bringt das Folgende ein gänzlich gewandeltes Bild, einem plötzlichen Szenenwechsel vergleichbar. Viertaktige Kadenzgruppen beginnen offen und biegen jeweils schließend in die Tonika zurück. Sie scheinen nur die eine Funktion zu haben: der andrängenden Fanfarenstruktur diese ganz andere, von der Periode herrührende Setzweise der Kadenz entgegenzustellen, eine Struktur, die das Allegretto mit Thema und Variationen beherrschte. In ganzen Notenwerten schreitet ein Orchester-*unisono* die Kadenzstufen ab²⁹⁰, die jedoch harmonisch nicht so eindeutig sind wie die Viertaktigkeit. Statt I. und IV. Stufe (*G–C*) füllt ein kleiner Terzsprung *es–c* die ersten beiden Takte (T. 222–223), der Ausschnitt eines neapolitanischen Sextakkords sein kann, oder der Moll-Subdominante oder des verminderten Septklangs über der VII. Stufe. Primär ist die Aufgabe dieses Terzfalls jedoch eine andere: das Einkreisen der V. Stufe *D* durch zwei Sekunden; erst mit Erreichen des *D* wird der Satz klanglich fixiert durch Kadenzakkorde der Bläser²⁹¹. Sie führen rhythmisch die gleiche bis in die 3. Taktzeit des 2. Takts (T. 225) durchgezogene Wendung aus wie die Zweitakter der Fanfarenblöcke, jedoch als schließende V–I-Folge.

²⁹⁰ Auf dieses plötzliche Anhalten der rhythmischen Taktmessung habe ich schon mehrfach aufmerksam gemacht (vgl. die Ausführungen zu KV 456, S. 18 ff.; KV 488, S. 172 ff.; KV 503, S. 230, Anm. 268; KV 595, S. 228 ff.). Es wird erst im Wiener klassischen Satz möglich, der nicht kontinuierlichen Ablauf benötigt, vielmehr Takt (= Zeit) stets neu zu realisieren vermag.

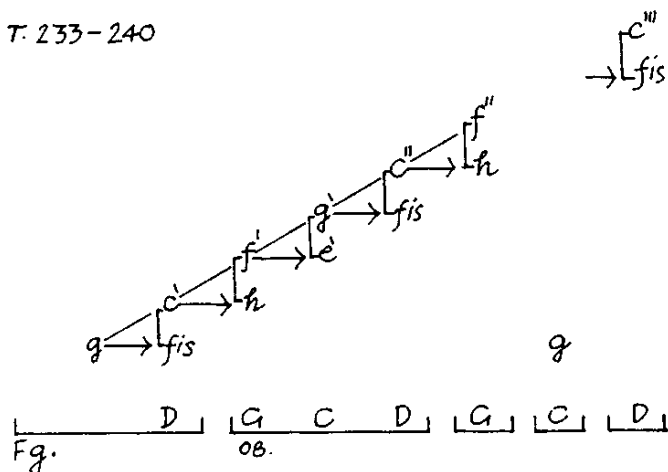
²⁹¹ Der *es*-Bereich als Umspielung der V. Stufe *D* hatte auch im ersten Satz Bedeutung, vgl. S. 179 ff.

Daß es legitim ist, beide Zweitakter im Zusammenhang zu sehen, als analoge Ausführungen innerhalb zweier verschiedener Satzprinzipien, zeigt auch der weitere Verlauf: Wie in den ersten beiden Abschnitten des Finales folgt ein imitationsartiges Aneinandersetzen der Zweierwendungen (T. 233 – 240), das in kadenzierende Tuttischläge mündet (T. 241 – 243). Durch diese Faktur erscheint der dritte Presto-Abschnitt geradezu als Metamorphose einer in den ersten beiden Abschnitten aufgestellten Idee²⁹².

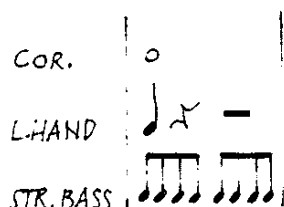
Das Soloinstrument tritt auch in diesem Teil als Komponente der Partitur, nicht als selbständiger Klaviersatz in Erscheinung. Zu der zweitaktigen V – I-Folge der Bläser (T. 224 – 225/T. 228 – 229) setzt die rechte Hand einen Lauf von *fis'* nach *d''*, der mit dem Taktstrich anfängt und aufhört; als eigenständige Figur hat er sein Ziel in zwei federnden Vierteln der zweiten Hälfte des Tonika-Takts (T. 225/229), ohne von der weich abfallenden Vorhaltsbildung der Bläser Notiz zu nehmen. Derselbe Lauf kann in der Parallelstelle (T. 273 – 283) in den Holzbläsern erklingen, die Bläserakkorde dafür im Klavier. Als einzelner Part fungiert auch die linke Hand (T. 222 – 232); sie ist Teil des Orchester-*unisono*, nicht aber im Sinne der Generalbaßpraxis als *col-Basso*-Spiel zu deuten.

Wenn beim Vortrag der dritten Kadenzgruppe der Tonika-Schlußklang zum Ausgang einer neuen Bewegung wird (T. 233), so hat der davorstehende Dreitakter nicht die zwingende Kraft eines Gerüstbaustruktur auslösenden Satzgliedes. Einiges erinnert an Satzverschränkung, so die nun imitatorisch im Taktabstand folgende Zweitaktwendung, die eben bereits mit dem dominantischen Kadenztakt einsetzt (T. 232), oder das Beibehalten des *piano*, das nach vier Takten schließlich langsam zum *forte* crescendiert. Wie in den ersten beiden Presto-Teilen stehen die taktweise verzahnten Einsätze des Zweitakters in Quartbeziehung, hier allerdings um die Quart *f* erweitert, so daß die Folge *g – c – f* dreimal in den Bläsern übereinandergeschichtet wird, (T. 233 – 240, beim dritten Mal nur die Quart *g – c*) und durch Weitung des Tonraums das *crescendo* gewissermaßen auskomponiert. Der abrundende 4-3-Vorhalt des jeweils zweiten Takts, der mit dem gleichzeitigen Neueinsatz im Tritonus-Verhältnis steht, bzw. Terz und Sept einer zugrunde liegenden Septklangkette darstellt, impliziert als Auflösungsklänge die Reihe *D – G – C* (T. 234 f.), die die Tonart konstituierenden Stufen.

²⁹² Girdlestone, S. 263, der das Finale als 6. Variation betrachtet, glaubt in der Bläserwendung einen Ausschnitt des Themas zu erkennen, der hier „durchgeführt“ wird („un développement s'engage sur un motif tiré du thème.“). Einen motivischen Zusammenhang mit dem Thema kann ich nicht feststellen.



Jener komplexe Vorgang wird relativiert durch ein 8-taktiges Gerüstglied, dargestellt durch die Tonika-Achse in Horn, Streichbaß (als einziger Streicherpart) und linker Hand: alle drei Parte zeigen sich in unterschiedlicher rhythmischer Faktur:



Wenn nach drei fauxbourdonartig abgleitenden Takten (T. 241–243) mit einem plötzlichen *piano* die Wechseldominante fixiert wird, so ist hier der entscheidende Punkt des Satzes erreicht. Statt der gewohnten zweitaktigen Dominante-Tonika-Abrundung stehen zwei gedehnte Spannungsklänge nebeneinander, auf Bläser und Klavier verteilt. Die Auflösung *D* des Wechsel-dominantklanges (T. 245) bleibt durch die Sept c' in der Schwebe; sie trägt die Spannung über den zweiten Takt hinweg, steigert sie bis hin zur lösenden Tonika des dritten (T. 246), die nun endlich, von einem schweren ‚ersten‘ Takt ausgehend, Gerüstbaustruktur zum alle Parte beherrschenden Prinzip werden läßt²⁹³.

²⁹³ Auf ganz ähnliche Weise, durch Überwindung von abrundenden weiblichen Schlußbildungen, wurde auch im langsamen Satz des *B*-dur-Konzerts, KV 450, der Schluß herbeigeführt (vgl. S. 198 f.).

T. 224-225

T. 244-246
BLÄSER:
KLAVIER:

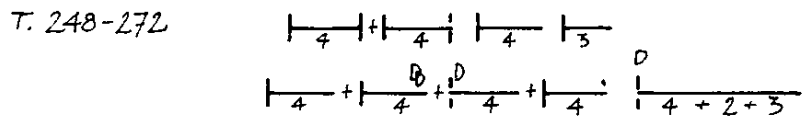
Von hier aus kann der Satz glatt zu Ende laufen. Nach der vorausgehenden Gegenüberstellung von Periode und Gerüstbau kommen beide Bauweisen jetzt zusammen: Die öffnende Faktur bleibt Hintergrund des Geschehens; vor ihm spielen sich, jeweils um einen Takt verschoben, periodisch schließende Melodiefolgen ab. Es ist das Thema des Schlußsatzes, das plötzlich im Klavier auftaucht, wie ein Spuk in verdoppeltem Zeitmaß. Es beginnt in einem ‚zweiten‘ Takt des zugrundeliegenden Gerüstbaus; sein Auftakt ist gebettet in eine Tonika-Dreiklangfläche von Violinen und Viola, die, als Ziel einer zweitaktigen Kadenz, das Gerüstglied eröffnet (T. 248). Zwar bleibt das Streichbaß-System in diesem Takt leer; die linke Hand hat jedoch setzende Funktion mit ihrem keinesfalls abschließenden, durch synkopisch nachschlagende Kadenzakkorde zu abrupt erreichten Tonika-Terzklang, der impulsgebend auf den Auftakt der Melodie wirkt:

T. 246-248

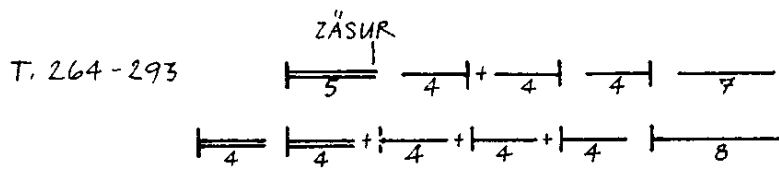
Daß von dem Kadenzschluß, T. 248, ein neues Satzglied ausgeht, wird einleuchtender noch an den Parallelstellen (T. 299/wiederholt T. 306), wenn alle Parte nach der Kadenz gemeinsam beginnen.

In 8+8 Takte gliedert sich nach dem nun vorherrschenden metrischen Prinzip der Ablauf des Themas (T. 248–263), von dem hier zweimal allerdings nur der Vordersatz erscheint. Der melodische Vordergrund, von der rechten Hand dargestellt, umfaßt dagegen aufgrund seines gegenüber dem Gerüstbau verspäteten Einsatzes nur 8+7 Takte. Gerüstbau und Partiturbild stehen in deutlicher Wechselwirkung: Mit dem 8. Takt (T. 255) brechen die Achtelrepetitionen der Streicher ab, im neunten, dem Halbschlußtakt der Melodie, setzt bereits die Flöte ein, gewissermaßen als Vorhut des gesamten Holzbläserchors. Auch die Halbe-Bewegung der Streicher in diesem Takt vertritt den Habitus des neuen Satzgliedes. Daß der dominantische Halbschlußtakt, als Folge der geradtaktig durchziehenden Gerüststruktur, die Rolle eines setzenden ‚ersten‘ Takts übernimmt, also gewichtiger ist als die nachfolgende Tonika, belegt die analoge Stelle des wiederholten Halbsatzes

(T. 264): In gleicher Weise wird der *D*-Klang über die Wechseldominante (T. 263) erreicht, erscheint aber nun, in plötzlicher Kongruenz von Vorder- und Hintergrund, eindeutig als Ansatz eines neuen Satzglieds (*forte*), eines neuntaktigen, zu einer Zäsur führenden Dominantblocks.



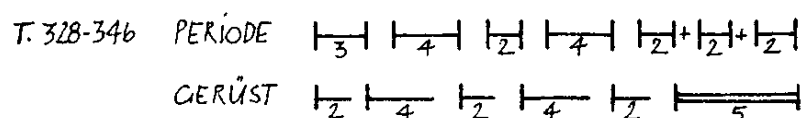
Diese Verzahnung von melodisch schließendem Vordergrund und harmonisch offenem Fundament bleibt nun vorherrschend. Generell ist es das Soloinstrument, das Melodiestructur annimmt. Da jedoch immer wieder in blockhaften Tuttistellen, die aus dem geraden Metrum des harmonischen Fundaments hervorgehen, beide Ebenen zusammenfallen, entstehen im Klaviersatz ungeradzahlige Melodieglieder; sie gehen erst am Schluß des Satzes auf. Wenn nach der Zäsur (T. 272) der gesamte Abschnitt, beginnend mit dem *piano-unisono* der Streicher, wiederholt wird, so erscheinen jetzt die Bezüge geklärt. Zwar ist auch hier durch die kadenzierend schließenden Viertakter der Gerüstsatz für kurze Zeit aufgehoben. Der einmal erreichte Pulsschlag von schweren und leichten Takten läßt jedoch zu, eine bloße Überlagerung durch Periode anzunehmen, hinter der Gerüstsatz, verankert im vorausgehenden dominantischen Tuttiblock, latent vorhanden ist.



Für diese Deutung spräche die hier durchgeführte Überlappung der Tonika im 12. Takt der Kadenzgruppe (T. 284): das Klavier führt seine schließende V–I-Wendung wirklich zu Ende, läßt erst vom 2. Takt des imitationshaften Abschnitts (T. 285) die Klangbrechungen ausgehen, so daß wieder die für das Zusammenwirken von Gerüstsatz und Periode typische Zahnradstruktur entsteht. Sie setzt sich auch weiter fort, wenn nach den hier wiederholten Kadenztakten wieder das Thema im Klavier anklingt (T. 306), diesmal der verwandelte Beginn des Nachsatzes, der seinen Auftakt in die ausgebreitete Tonikafläche zum zweiten Takt hin setzt. Erst dieser Themenauschnitt stellt die Beziehung her zu dem für das Finale so wesentlichen Zweitakter: mit Auftakt und kurzer männlicher Endung



Tonrepetitionen statt Dehnung, wird er dennoch ähnlich behandelt, in imitatorischer Überlagerung von Quarten ($C-F-g$), die als Zielklänge die Kadenzstufen von $G-dur$ haben: G (T. 308) -- C (T. 310) -- D (T. 312). Kadenz und Hornsignal, jene beiden hier konstitutiven Bauweisen, wechseln nun bis zum Schluß des Satzes beständig ab: vier Takte I-V-Pendeln in dreihorgelhafter Mixtur aus Bläsern und Klavier (T. 314–317), zwei Takte kadenzierende Akkorde in den Streichern, vom Klavier umspielt (T. 318–319); das ganze wiederholt mit dreifach aneinandergereihten Kadenzweitakttern (T. 324–329), die immer wieder mit der V. Stufe abbrechen. Wenn sie ihr Tonika-Ziel beim dritten Mal erreichen (T. 330), so ist damit der Satz noch nicht zu Ende. Über eine Zäsurpause hinweg wird der Impuls dieser setzenden ‚1‘ getragen und löst noch einmal den Themenaufakt aus. Durch Pausen umschlossen, erscheint das Thema jetzt inselhaft isoliert; die beiden Hälften des Vordersatzes sind getrennt, aber als selbständiger, jetzt schließender kleiner Satz einander zugeordnet. Dieses periodische Gebilde wird vom Soloinstrument getragen. Es bleibt aber eingelagert in den durchgehenden Hintergrund der Gerüstschicht, die immer wieder hervorbricht, wenn die Bläser die Phrasenschlüsse als Anstoß für signalhafte Einwürfe nutzen. Bis zum Satzschluß ist die Ambivalenz beider Bauprinzipien gewahrt. Während als Ziel der vorwärtstreibenden Gerüstglieder ein fünftaktiger Tonika-Schlußstein fungiert (T. 342–346), läuft die eingelagerte periodische Ebene in schließenden Gesten geradtaktig zu Ende. Die ungeradzahlige Taktgruppe dieser Satzschicht liegt in der dreitaktig schließenden Kadenz unmittelbar vor dem letzten Themeneinsatz. Von dort aus gliedert sich der Schluß des Finales wie folgt:



Das gesamte Finale hat – trotz seiner Länge – die Funktion einer Coda, d. h. es stellt sich die Aufgabe, den Satz zu einem zielstrebig erreichten Abschluß zu bringen. Nach den in sich ruhenden, gleichsam a priori existenten sechzehntaktigen periodischen Sätzen wird das Thema plötzlich in Frage gestellt. Das hier als genuiner Orchestersatz aufgestellte Gerüstbauprinzip zerstört die Geschlossenheit der Periode (bereits die vorletzte Variation lebt von Fanfarenstruktur, sie ist jedoch eingebunden in periodische Halbsätze, T. 129–136/T. 145–152), die ihm noch einmal rein, in Gestalt von viertaktigen Kadenzgliedern, gegenübergestellt wird. Nach dieser Konfrontation mit Gerüstbau (Fanfare des Presto-Beginns) und Periode (Kadenzviertakter, T. 222 ff.) kann das Thema neu erstehen, nicht mehr als vorgegebenes, selbstverständlich vorhandenes Gebilde, sondern eingebaut in einen pulsie-

renden, sich stets neu realisierenden Ablauf. Durch diesen Eingriff wird der Satzschluß als ein Ziel erreicht, nicht als zufällig sich aus einem Schema ergebende Begrenzung ²⁹⁴.

Diese letzten Beobachtungen über Funktionen des Klaviers in Mozarts Konzertsatz legen es nahe, einen Rückblick und Ausblick zu versuchen auf die Rolle des solistischen Tasteninstrumentes in den Konzerten vor und nach Mozart.

Das Cembalo bei Johann Sebastian Bach ist geborgen im Kontinuum des Satzes, ja, es gewährleistet dieses Kontinuum ohne Trennung von Tutti und Solo. Der Generalbaß erlaubt keine Unterbrechung, somit keine ausdrückliche Darstellung des Solisten. Dessen Part teilt sich durchgehend in zwei Funktionen, verkörpert in linker und rechter Hand, den Baß als Klangträger und Repräsentant des Satzgeschehens und die bewegte Klangausführung der als konzertierende Oberstimme geführten rechten. Diese Aufgabenteilung gilt für Tutti und Solo gleichermaßen; letzteres hebt sich allein durch das Zurücktreten der übrigen Instrumente und durch noch bewegtere Figurationen hervor. Der Cembalist ist bereits aufgrund der Gestaltung seines Parts Continuospieler und Solist in einer Person, so daß sein Mitspielen selbst dann legitim wäre, wenn es nicht durch eigenständige Ausführung, wie bei Bach üblich, *eo ipso* gefordert wäre. Durch eben diese Rollenkonzentration ist es Bach auch möglich, den gesamten Konzertsatz auf das Cembalo zu übertragen (Italienisches Konzert).

Im Prinzip ähnlich ist die Rolle des Klaviersolisten in der sog. Vorklassik. Zwar hat sich der musikalische Satz gewandelt. Er kennt Periodenbildungen, Einschnitte, Neueinsätze, ein Gegeneinander-Absetzen der Instrumentalkörper. Doch ein Kontinuum des Ablaufs bleibt hier ebenfalls gewahrt durch die grundsätzlich gleiche Struktur von Tutti und Solo. Nicht mehr Generalbaß und konzertierende Oberstimme sind das Gerüst – zwei *Stimmen* mit unterschiedlicher Funktion – sondern eine *Melodie* setzt sich fort von den Violinen zum Soloinstrument, dem ein *begleitender* Baß sich anschließt, ergänzt durch ein oder zwei füllende Mittelparte. Auch hier ergibt sich die Möglichkeit, den gesamten Satz auf das Klavier zu übertragen, und gleicherweise die Rechtfertigung, den Solisten im Tutti mitspielen zu lassen. Der Solist bleibt im Verband des Orchesters, als Kammermusiker, dessen Herkunft aus dem Continuospiel offenkundig ist.

Durch Mozart erst, durch seinen musikalischen Satz, kann der Solist als wirkliches Gegenüber des Orchesters in Erscheinung treten. Sein Part ist

²⁹⁴ Hutchings, Companion, S. 112, nimmt das Auftreten des ‚Star‘-Themas im Finale zum Anlaß, einen Exkurs über den Humor in der Musik einzuschleusen. Welche Funktion es aber innerhalb des musikalischen Zusammenhangs hat, geht aus dieser Betrachtungsweise nicht hervor.

durch eine eigene Struktur gegen das Tutti abgesetzt, so daß ein Mitspielen in diesen Abschnitten ihm wesensmäßig widerspricht. Die Einheit also gründet sich nicht im Kontinuum des Ablaufs. Sie ist vielmehr durch die Partitur gewährleistet, die als geistige Realität Orchester und Soloinstrument in ihrer unterschiedlichen Ausprägung subsumiert. Genuine Partiturstruktur aber bedarf zu ihrer Realisierung des Dirigenten: der Dirigent stellt den Zusammenhang her als Anwalt der Partitur. Von ihm auch ist das Tasteninstrument abhängig. Wie die übrigen Teile, und zumeist verwoben mit diesen, muß es sich stets neu konstituieren, spontan reagieren und Impulse weiterleiten. Bei größtmöglicher Freiheit ist der Solist doch gebunden. Er bleibt eingefangen in der Disziplin des Satzhintergrunds, der, als Partitur verwirklicht, Ausdruck geistig gebannter Tat ist.

Obwohl Beethoven sich zunächst an dem Typus des Mozartschen Klavierkonzerts orientiert, erfolgt doch bereits mit seinem ersten Konzert *B*-dur, op. 19, ein entschiedener Einschnitt. Das Klavier ist nunmehr imstande, dem Orchester mit vollgriffigen Akkorden Widerpart zu bieten. Weitaus seltener fungiert es als Schicht der Partitur, sondern stellt sich als selbstherrlicher Dialogpartner dem gesamten Orchester entgegen. — Die rasch fortschreitende Entwicklung der Pianoforte-Mechanik mag mitgewirkt haben an dem sicheren, machtbewußten Hervortreten des Soloinstruments. — Ein überzeugendes Beispiel für die neue Rolle des Solisten gibt die herrische Eröffnungsgeste des 5. Klavierkonzerts. Gerade hier aber offenbart sich auch Beethovens Bestreben, Klavier und Orchester in einer jedem Klangkörper adäquaten Struktur zur Geltung zu bringen, nicht nach Art des von Mozart geschaffenen Ritornellverfahrens, sondern im Rahmen des teleologischen und im konkreten Sinne dualistischen Prinzips des Sonatensatzes.

Der eigentliche Bruch im Klavierkonzertschaffen erfolgt mit dem endgültigen Sieg der Romantik, des romantischen Lebensgefühls überhaupt. Er ist bereits mit den Konzerten C. M. von Webers vollzogen und vertieft sich mit Schumann und Brahms. Der Solist ist alleiniger Träger des Ausdrucks und somit Repräsentant des Satzgeschehens. Wenn für Mozart festgestellt wurde, daß das Werk in der Partitur substantiell erfaßt ist, so wird nun der Virtuose integrierender Bestandteil der Musik. Die Relevanz der Komposition verlagert sich in Richtung auf die Aufführung, auf den die subjektive Gemütsbewegung — des Komponisten und des Nachempfindenden — darstellenden Vordergrund des Satzes. Dieser einheitliche Ausdruckswille läßt keine strukturelle Differenzierung zu: das Orchester folgt dem sich exponierenden Hauptdarsteller und intensiviert durch reich abgestufte Klangfarben die pathetische Dynamik der Empfindung. Dieses gleichsam komponierte Gefühl läßt eine neue Art von Kontinuum entstehen. Nach den disparaten, spontan aufeinander reagierenden Dialogpartnern des Mozartschen Konzertsatzes dominiert wieder das Tasteninstrument. Der neue Satz scheint dem Konzert Joh. Seb. Bachs und der sog. Vorklassiker näher als dem des

Wiener Klassikers. Allerdings ist es nun ein Kontinuum des ausdrucksstragenden Vordergrund, nicht aber des fundamentalen Klanggeschehens eines Generalbaßsatzes. Auch diese Entwicklung des Konzertsatzes steht in Wechselwirkung zum Fortschritt im Pianofortebau. Der Konzertflügel mit seinem voluminösen, obertonreichen Klang hat alle Möglichkeiten, es an Fülle und dynamischer Abstufung mit dem Orchester aufzunehmen, das selbst durch zunehmende Mechanisierung seiner Instrumente an eigenständigem Klangcharakter eingebüßt hat. Diese weitgehende Nivellierung spezifischer Instrumentalcharaktere hat die tradierten Gattungen des 18. Jahrhunderts eingeebnet zu einer einzigen *Form*, der Sonatenform mit ihren Varianten.

Verzeichnis der zitierten Literatur

- H. Abert, W. A. Mozart, 2 Bde., Leipzig 1955
- E. und P. Badura-Skoda, Mozart-Interpretation, Wien 1957
- E. Badura-Skoda, Zur Frage der Auszierung, in Mozart-Jb. 1957, Salzburg 1958
- P. Badura-Skoda, Über das Generalbaßspiel in den Klavierkonzerten Mozarts, in Mozart-Jb. 1957, Salzburg 1958
- Fr. Blume, Die formgeschichtliche Stellung der Klavierkonzerte Mozarts, in Mozart-Jb. II, 1924
- M. Brenet, Les Concerts en France sous l'ancien régime, Paris 1900
- W. Burde, Studien zu Mozarts Klaviersonaten, Giebing 1969
- P. Cahn, Die Funktion der Hörner und Trompeten im klassischen Orchester-satz, in Fs. Osthoff, Tutzing 1969
- H. Daffner, Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart, in BIMG II, Leipzig 1906
- C. Dahlhaus, Brahms, Klavierkonzert d-moll, München 1965
- S. Döring, Die Arienform in Mozarts Opern, in Mozart-Jb. 1868/70, Salzburg 1970
- M. Dounias, Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis, Wolfenbüttel 1935
- H. Engel, Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzerts von Mozart bis Liszt, Leipzig 1927
- Das Instrumentalkonzert, Leipzig 1932, ND Wiesbaden 1971
- A. Einstein, Mozart, dt. Stockholm 1947
- W. Fischer, Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils, in StMw III, 1915
- D. Forman, Mozart's Concerto Form, London 1971
- Thr. Georgiades, Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters, in Mjb 1950
- Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, Heidelberg 1954
- Die musikalische Interpretation, in Studium generale, 7. Jahrg., Heft 7, 1954
- Musik und Rhythmus bei den Griechen, Hamburg 1958
- Schubert, Musik und Lyrik, Göttingen 1967
- Kleine Schriften, MVM 26, Tutzing 1977
- F. Giegling, Giuseppe Torelli, Kassel 1949
- C. M. Girdlestone, Mozart et ses Concertos pour Piano, 2 Bde., Paris 1939
- A. Gottron, Wie spielte Mozart die Adagios seiner Klavierkonzerte? in Mf XIII, 1960, S. 334

- K. Haller, Partituranordnung und musikalischer Satz, MVM 18, Tutzing 1970
- J. Handschin, Musikgeschichte, Luzern 1948
- E. Hanslick, Geschichte des Konzertwesens in Wien, 2 Bde., Wien 1869
- H. Hell, Die neapolitanische Opersinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, MVM 19, Tutzing 1971
- A. Hutchings, A Companion to Mozart's Piano Concertos, London 1950
– The Baroque Concerto, 2. Aufl., London 1963
- O. Jahn, Mozart, 4 Bde., Leipzig 1856–1859
- C. L. Junker, Tonkunst, Bern 1777
- J. Ph. Kirnberger, Die Kunst des reinen Satzes, Berlin-Königsberg 1774–1779
- H. Knödt, Die Entwicklungsgeschichte der Kadenz im Instrumentalkonzert, in SIMG XV, 1913/14
- H. Chr. Koch, Versuch einer Anleitung zur Composition, Leipzig 1782–1793
– Journal der Tonkunst, Erfurt 1795
– Musikalisches Lexikon, Frankfurt 1802
- W. Kolneder, Die Solokonzertform bei Vivaldi, Straßburg 1961
– Zur Frühgeschichte des Solokonzerts, Kgr. Ber. Basel 1962
– Vivaldis Aria-Concerto, DJM 1964
– Antonio Vivaldi, Wiesbaden 1965
- St. Kunze, Die Instrumentalmusik Giovanni Gabrielis, MVM 8, Tutzing 1963
– Die Entstehung des Concerto-Prinzips im Spätwerk G. Gabrielis, in AfMw XXI, 1964
- J. Mattheson, Der vollkommene Kapellmeister, Hamburg 1739, ND Kassel 1954
- H. J. Moser, Die Erstfassung des Mozartschen Klavierkonzerts KV 450, Mf IV, 1951, S. 202
- Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe, Kassel 1962–1975
– Die Dokumente seines Lebens, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch, Kassel 1961
- M Pincherle, Vivaldi et la musique instrumentale, Paris 1948, engl. London 1958
- J. J. Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen, Berlin 1752, 3. Aufl., Breslau 1789, Faks. Kassel 1953
- J. J. Rousseau, Dictionnaire de musique, Paris 1786
- J. Riepel, Anfangsgründe der musicalischen Setzkunst, Regensburg 1752
- G. de Saint-Foix, Wolfgang Amadée Mozart IV, Paris 1939
- R. Schäfke, Geschichte der Musikästhetik, Berlin 1934
- J. A. Scheibe, Der critische Musicus, Hamburg 1738
- A. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts, Leipzig 1905

- C. Schrade, *W. A. Mozart*, Bern 1964
- B. Schwarz, *Art, Viotti*, in MGG
- E. Simon, *The Double Exposition in the Classical Concerto*, in JAMS X, 1957
- *Sonata into Concerto, A study of Mozart's first seven concertos*, in AMI XXX, 1959
- L. Spohr, *Selbstbiographie*, Kassel 1860–1861
- R. Stephan, *Die Wandlung der Konzertform bei Bach*, in MF VI, 1953
- J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 2. Aufl. Leipzig 1778
- H. Tischler, *A Structural Analysis of Mozart's Piano Concertos*, New York 1968
- D. Fr. Tovey, *The Classical Concerto*, in *Essays in Musical Analysis III*, 7. Aufl., Oxford 1948
- G. J. Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, Speyer 1778–1780
- K. Weising, *Die Sonatenform in den langsamen Konzertsätzen Mozarts*, Hamburg 1970

Abkürzungen

AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
AMI	Acta musicologica
BIMG	Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft
DJM	Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft
EB	Eulenburg
ED	Erstdruck
Ed	Edition
Fs	Festschrift
GA	Gesamtausgabe
JAMS	Journal of the American Musicological Society
Jb	Jahrbuch
Mf	Musikforschung
MGG	Musik in Geschichte und Gegenwart
MVM	Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Herausgegeben von Thr. Georgiades
ND	Neudruck
NMA	Neue Mozart-Ausgabe
PAM	Publikationen älterer Musik
SIMG	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
StMw	Studien zur Musikwissenschaft

PERSONEN-REGISTER

- K.Fr. Abel 9, 176 f.
T. Albinoni 46, 56, 61
J. André 107, 114
- C.Ph.E. Bach 176, 236
J.Chr. Bach 2, 87, 134, 135, 144, 151 f.,
176, 183, 226, 230, 236
Werke:
op. I,1: 156
op. I,6: 155, 157 f.
op. VII: 155
op. VII,1: 156 ff.
op. VII,2: 158 f.
op. VII,3: 151 f.
op. XIII: 230
op. XIII,2: 158 f.
op. XIII,4: 87, 185 f.
op. XIII,5: 176
- J.S. Bach 56, 58, 59, 60, 62 f., 63 f.,
65, 231, 250
- L. van Beethoven 223, 251
Werke:
Klavierkonzert C-dur, op. 15: 184
Klavierkonzert B-dur, op. 19: 184
Klavierkonzert Es-dur, op. 73: 184
Klaviersonate op. 81 „Les Adieux“:
98
- J.Brahms, Klavierkonzert d-moll, op. 15:
184
- Chr. Cannabich 9
Fr. Cavalli 56
M.A. Cesti 56
M. Clementi 176 f., 230, 236
- C.D. von Dittersdorf 176
F. Dussek 232
- G. Gabrieli 232
B. Galuppi 44
- J.A. Hasse 69
J. Haydn 9, 176, 230
Werke:
Klavierkonzert D-dur: 230
Symphonie Nr. 88: 98
Symphonie Nr. 97: 124
Symphonie Nr. 101: 115
Symphonie Nr. 103: 98
- Ph.C. Hoffmann 225
H.A. Hoffmann 225
I. Holzbauer 9
L. Honauer 135
- C.L. Junker 48
- R. Keiser 47
J.Ph. Kirnberger 47, 53, 57, 165
H.Chr. Koch 43, 131, 134, 175, 176,
185, 230
L. Kozeluch 9, 176
- J.G. Lang 9, 176
J.M. Leffloth 231
- B. Marcello 56
C. Monteverdi 65
L. Mozart 230
Nannerl Mozart 224, 230
W.A. Mozart
Werke (ohne Klavierkonzerte):
KV 70 Arie „Sol nascente“: 227
KV 77 Arie „Misero pargoletto“: 227
KV 82 Arie „Se ardire e speranza“:
227
KV 182 Symphonie B-dur: 222
KV 199 Symphonie G-dur: 222
KV 202 Symphonie D-dur: 100
KV 207 Violinkonzert B-dur: 222,
227
KV 219 Violinkonzert A-dur: 91, 60
KV 265 Variationen über „Ah, vous
dirai-je, Maman“: 211
KV 272 Arie „Ah, t'invola“: 227
KV 280 Klaviersonate F-dur: 118
KV 284 Klaviersonate D-dur: 118
KV 297 b Symphonie Concertante
Es-dur: 100, 237

- KV 305 Klaviersonate D-dur: 235
 KV 361 Bläuserserenade Es-dur: 96, 123
 KV 366 Idomeneo, Arie „Fuor del mar“: 78-81
 KV 379 Violinsonate G-dur: 237
 KV 384 Die Entführung aus dem Serail, Arie „Ich baue ganz auf deine Stärke“: 69-78, 79, 85, 119, 120, 189
 KV 385 Symphonie D-dur (Linzer): 68
 KV 425 Symphonie C-dur (Haffner): 68, 100
 KV 478 Klavierquartett g-moll: 98, 180
 KV 481 Violinsonate Es-dur: 237
 KV 492 Le Nozze di Figaro: 131, 182, 232
 KV 493 Klavierquartett Es-dur: 222
 KV 504 Symphonie D-dur (Prager): 68
 KV 527 Don Giovanni: 181
 KV 533 Klaviersonate F-dur: 118
 KV 547 Violinsonate F-dur: 237
 KV 549 Symphonie Es-dur: 68
 KV 550 Symphonie g-moll: 68
 KV 551 Symphonie C-dur: 68
 KV 573 Variationen über ein Menuett von Duport: 211
 KV 620 Zauberflöte: 20, 182
- Klavierkonzerte:
 KV 39: 135, 155 f.
 KV 40: 135, 155
 KV 41: 135, 155
 KV 107: 135, 155
 KV 175: 68, 89-90, 96, 118, 119 ff., 135, 136, 139, 159, 185
 KV 238: 46, 109-110, 136, 139, 151, 152 f., 154, 160, 177, 185, 190 f., 223
 KV 246: 46, 120-121, 136, 151, 152, 154, 159, 178, 185, 186, 190 f.
 KV 271: 68, 110-111, 135, 147 ff., 159
 KV 365: 164
 KV 413: 46, 68, 87-89, 90, 136, 147 ff., 159, 177, 185, 186-189, 191-192
 KV 414: 10, 46, 111 f., 126, 135, 137, 151, 153 f., 154, 159, 177, 185, 192-193
- KV 415: 46, 68, 113, 135, 159, 164, 185
 KV 449: 46, 96, 135, 159, 177, 185
 KV 450: 46, 68, 91-99, 137-146, 150, 151, 153, 154, 160, 166 f., 177, 180, 222, 226, 237
 Andante 197-220, 246
 Rondo 234 f.
 KV 451: 2, 3, 20, 46, 68, 92, 135, 139, 140, 159, 185
 Andante 224
 KV 453: 10, 20, 46, 91, 92, 98, 113-119, 136, 151, 152, 154, 156, 160, 166, 168-170, 178-183, 184, 185, 186, 233
 Kadenz 115
 Allegretto 234, 237-250
 KV 456: 10, 13-39, 46, 67 f., 69, 70, 73, 75, 76, 77, 78, 86, 91, 92, 93, 97, 99, 100, 104, 113, 115, 118, 128, 130, 133, 135, 136, 139, 144, 145, 148, 151, 152, 154, 156, 160, 161, 162, 177, 180, 181, 184, 185, 186, 189, 244
 KV 459: 2, 46, 111-112, 113, 158, 233
 Allegretto 234
 KV 466: 2, 4, 10, 46, 68, 135, 146, 148-150, 158, 184, 226
 KV 467: 2, 20, 46, 68, 135, 149, 158, 192, 226
 KV 482: 10, 46, 68, 135, 139, 149, 158, 226 f., 231, 235
 3. Satz Allegro 228, 234
 KV 488: 2, 10, 46, 122-131, 136, 151, 154, 156, 159, 170, 171-174, 178, 184, 189, 222, 233
 Adagio 225
 KV 491: 10, 46, 68, 135, 149, 158, 226 f., 230,
 3. Satz Allegretto 237
 KV 503: 10, 46, 68, 108, 135, 149, 158, 230, 244
 Andante 227
 KV 537: 46, 99-109, 135, 139, 153 f., 154, 160, 160-165, 166, 167 f., 177, 180, 185, 225
 Larghetto 107 f.
 KV 595: 46, 135, 151, 152 f., 154, 159, 170 ff., 177, 185, 226 ff., 244
 Larghetto 107 f.
 3. Satz Allegro 226, 228

J.J. Quantz 45, 57, 59, 60, 175

H. Fr. Raupach 135, 155

Fr.X. Richter 9

J. Riepel 42-43, 175

A. Rosetti 9, 176

J.J. Rousseau 43

A. Scarlatti 54, 60-64

J.A. Scheibe 41, 45, 49, 52, 57, 58, 59

M. Scheuenstuhl 231

S. Schröter 9, 134

L. Spohr 232

K. Stamitz 9

J.G. Sulzer 47, 53, 57

G. Tartini 43

J.N. Tischler 231

G. Torelli 46, 61

A. Vivaldi 42, 45, 47-66, 67, 91, 133,
134, 144, 151, 156, 158, 175

G.J. (Abbé) Vogler 9, 231

G. Chr. Wagenseil 9

C.M. von Weber 223, 251