



Anno Hellenbroich dirigiert das internationale Orchester der Akademie für humanistische Studien

## „...für lange Ohren nicht“ (Mozart)

— Gedanken zur Aufführung der g-Moll Sinfonie KV 550 —

Von Anno Hellenbroich

Vier Probenstage hatten wir festlegen können — ob dies Zeit genug ließ, Mozarts große Sinfonie *musikalisch* richtig aufzuführen? Natürlich haben die großen Sinfonieorchester und die großen Dirigenten heute ja schon alles „mit Mozart“ abgeklärt — so jedenfalls klingen einige moderne Darbietungen — hier ein paar gute Effekte, dort ein polierter Bläserklang — sollte es tatsächlich nichts mehr zu entdecken geben?

Das Orchester der Akademie für humanistische Studien hatte dieses Mal 33 Mitspieler nach Wiesbaden eingeladen, um dort Mozarts g-Moll Sinfonie KV 550 im einzelnen kennenzulernen. Etwa die Hälfte der Spieler sind ausgebildete Musiker oder stehen kurz vor dem Abschluß, so etwa die jeweils ersten Spieler bei den Bläsern, die aus Mailand kommen. Die andere Hälfte, dazu gehöre auch ich als Dirigent, hat sich neben der täglichen Arbeit intensiv für dieses Konzert vorbereitet und als

Musikliebhaber ihre Musizierfähigkeiten weiter zu bessern gesucht.

Aber der eine oder andere verspürte doch die flackernde Frage: Verstehen wir Mozart? Haben wir das notwendige technische Rüstzeug, unserem sich noch zu entwickelnden Verständnis musikalisch zu folgen und die gewünschte Phrase auch *so* spielen zu können? Entwickeln wir die musikalischen Gedanken „poetisch-musikalisch“? Madame Eliane Magnan, eine erfahrene, großartige Cello-Solistin, hatte sich angeboten, bei dieser Arbeit zu helfen.

1788 hat Mozart innerhalb von sechs Wochen die drei letzten Sinfonien Es-dur KV 543, g-Moll KV 550 und die Sinfonie in C-dur KV 551, heute als „Jupitersinfonie“ bekannt, niedergeschrieben. Zur Entstehung der g-Moll Sinfonie, auch von weiteren biografischen Umständen, ist nicht viel bekannt. Mozart hat eigenhändig im „Verzeichnuß aller meiner Werke“ unter



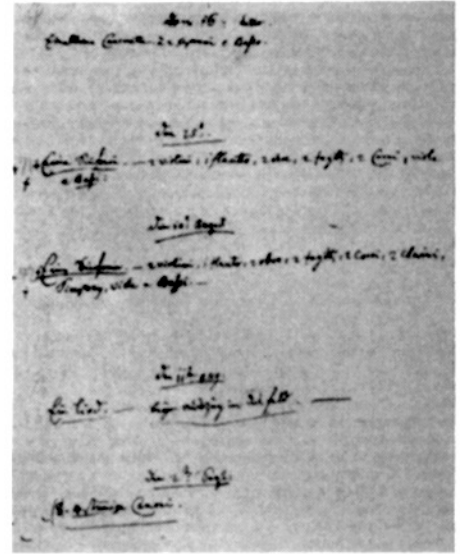
mit dem Eintrag der Jupitersinfonie

Abb. 2

dem Datum 25. Juli (1788) (Abb. 1) „Eine Sinfonie — 2 violini, 1 flauto, 2 oboe, 2 fagotti, 2 corni, viola e bassi“ und daneben den Anfang des 1. Satzes in Noten eingetragen. Mozart ist unter ganz großem finanziellen Druck. Vom 17. Juni stammt Mozarts drängender Bittbrief an seinen Freund Puchberg, ihm etwas Geld zu schicken. Ein Jahr später drückt Mozart in einem Brief an Puchberg seine Lage so aus: „... nur das muß ich Ihnen sagen, daß ich ohngeachtet meiner elenden Lage, mich doch entschloß bei mir Subscriptions-Academien zu geben, um doch wenigstens die dermalen so großen und häufigen Ausgaben bestreiten zu können, ... aber auch dies gelinget mir nicht; — mein Schicksal ist leider, — aber nur in Wien —, mir so widrig, dass ich auch nichts verdienen kann, wenn ich auch will; ich habe 14 Tage eine Liste herumgeschickt, und da steht der einzige Namen *Swieten*“ (12. Juli 1789). So gibt der 33jährige Mozart, zwei Jahre vor seinem Tod, den klaren Hinweis, wie bestimmte Kräfte in Wien ihn „ruinieren“ wollen.

Aus diesen und anderen Hinweisen vermutet man, daß Mozart eine Konzertreihe im Sommer 1788 in Wien geplant hatte, in der die 3 Sinfonien aufgeführt werden sollten. Dazu ist es aber, wie oben erwähnt, nun nicht gekommen. Die g-Moll Sinfonie könnte eine der beiden Sinfonien gewesen sein, die in Mozarts Leipziger Konzert am 12.5.1789 vorgetragen wurden. Vielleicht war die g-Moll Sinfonie als „eine große Sinfonie von der Erfindung des Herrn Mozart“ ein Programmpunkt der „großen musikalischen Akademie“, die von der Wiener Künstler-Sozietät am 16. April 1791 „zum Vortheile ihrer

Mozarts „Verzeichniß“ aller meiner Werke“, wo er am 25. Juli 1788 die g-Moll Sinfonie festgehalten hat (Abb. 1, rechts) und auf einem Nebenblatt den Anfang des 1. Satzes vermerkt (links). Abb. 1



Wittwen und Waisen“ gegeben wurde. Auf jeden Fall hat Mozart selbst eine 2. Fassung, in der er Klarinetten hinzugefügt hat, besorgt, möglicherweise auch in Hinblick auf jenes Konzert in Wien, bei dem Mozarts Freund Stadler und sein Bruder, beides Klarinettenspieler, mitwirkten.

Diese zweite Fassung ist die Ausgabe, die unserem Konzert zugrunde liegt. Mozart hat also die beiden Klarinetten hinzugefügt, ohne daß am Streichsatz irgendeine Veränderung vorgenommen wurde. Bei dieser Bearbeitung werden fast alle solistischen Oboenpartien von den Klarinetten übernommen, im forte-Tutti dagegen verdoppeln sich jeweils Oboen, Flöten oder Fagotte. Nur das Trio des Menuetts behielt seine ursprüngliche Besetzung. Dadurch unterscheidet sich die spätere Fassung natürlich erheblich im Orchesterklang, der nun mit den Klarinetten voller und dunkler ist als mit den Oboen allein. Ist nun die erste Fassung mit dem „herberen Oboenklang“ dem „Charakter der Sinfonie“ angemessener und muß daher als Mozarts „Werk letzter Hand“ betrachtet werden, und die Klarinettenfassung nur als Auftragsarbeit verstanden werden, wie heute mancher Autor behauptet?

Betrachten wir uns doch die zweite Fassung genauer, vielleicht lassen sich auch aus den wenigen abweichenden Stellen in der Neufassung, bei der nicht die solistischen Oboenparts von den Klarinetten übernommen werden, Rückschlüsse auf den musikalischen Gang dieser Passage ziehen, wodurch wir vielleicht doch zu genaueren oder auch anderen Interpretationseinsichten gelangen. Beispielsweise hat Mozart im 1. Satz in der Reprise im Nachsatz des 2. Gedankens im Unterschied zur Exposition nun die Oboe mit einer sehr klaren Stufenfolge g-a-b-c-d usf. (T. 234-T. 238) eingesetzt (Abb. 3/4). Warum



Abb. 3: 2. Klarinettenfassung: Reprise

Abb. 4: 2. Klarinettenfassung: Exposition

wohl diese „herbere Tongebung durch die Oboe“? Beim Nachdenken über diese Reprise fällt auf, daß sie nicht, wie in der Exposition, in B-dur gehalten ist, sondern sich in der Haupttonart g-Moll bewegt. Aber Mozart bereitet gleichzeitig die gewaltigen chromatischen Rückungen vor, die die Coda einleiten (T.247-T.254).

Also deutet die unterschiedliche Behandlung dieser Stelle mei-

ner Meinung darauf hin, daß Mozart auch in der Neufassung genau wie in der Anlage des ganzen Werkes, völlig neu und zukunftsweisend, nicht länger mehr starr an einem „Schema des Sonatensatzes“ „festhält“, sondern stets auf Entwicklung, Wendung und Fortspinnung der verschiedenen Stimmen des polyphonen Werkes in bedacht auch auf die ausführenden Instrumente komponiert. Nur noch bedingt nützlich ist darum auch die Einteilung in „Exposition“, „Durchführung“ und „Reprise“, da dieses Schema sich nun im Spätwerk Mozarts mit vielen „Unregelmäßigkeiten“ konfrontiert sieht. Gerade wegen der nicht gleichmacherischen Behandlung der Oboen und Klarinettenstimmen an der erwähnten Stelle halte ich die zweite Fassung Mozarts für die musikalisch reichhaltigere. (Abb. 5)

Grundsätzlich folgen wir Mozarts Autograph bzw. der „Urtext“-Ausgabe der Neuen Mozart-Ausgabe, Serie IV, Werkgruppe 11, Sinfonien, Bd.9, hrsg. von H.C. Robbins Landon, Bärenreiter 57 (Bärenreiter-Taschenpartitur Nr. 40). (Abb. 6)

Abb. 6

Abb. 5



Abb. 7: 1. Satz: Molto Allegro  $\text{♩}$ , g-Moll

## 1. Satz: Molto allegro, $\text{♩}$ , g-Moll

Der Anfang des 1. Satzes verkörpert nicht nur das Grundkonzept des Eröffnungssatzes, sondern weist gleichzeitig durchaus schon in bestimmter Weise auf die Grundidee des Gesamtwerkes. Ungewöhnlicher Beginn: (Bsp. T.1-9) Als Beginn läßt Mozart die Violen in Achtelbewegungen g-Moll Leitertöne spielen, unterstützt auf die 1.Zählzeit durch die Bässe, die im Wechsel der Oktave den Grundton g des in g-Moll gehaltenen Satzes spielen. Mozart schreibt piano vor. Die Violen spielen divisi. Das Tempo ist alla breve vorgeschrieben. Mozart selbst hatte die ursprüngliche Tempovorschrift aus „Allegro assai“ in „Molto allegro“ umgewandelt (und nicht, wie noch in vielen Ausgaben zu lesen ist „Allegro molto“).

Erst auf der 2.Hälfte der 2.Zählzeit beginnen die beiden Violinen im Abstand einer Oktave das charakteristische Thema. Nach klassischem Prinzip ist dieses Entwicklungsmaterial als Periode, d.h. mit Vorder-und Nachsatz regelmäßig gebildet, wobei der Hauptgedanke in den ersten 20 Takten bereits eine Verdichtung erfährt: Vordersatz: T 1-2, Nachsatz: T 3-4, diese viertaktige Gruppe wird in weiteren 4 Takten (als 2. Halbsatz) imitiert und erfährt in 4 weiteren Takten eine harmonische Entsprechung, die aber auch vorausweisend auf die folgenden 2 Takte zielt, und findet in weiteren 4 Takten eine synkopenreiche Konturierung des Einleitungsthemas. (Abb. 8)

Entscheidend für diesen Satz, aber auch für die gesamte Entwicklung, ist die Spannung, die aus der Auftaktigkeit des Hauptgedankens (Bsp. T 1-3) und der Abtaktigkeit der Bässe und Violen kommt. Dabei ist der Auftakt es'd' in dreimaliger Wiederholung auf die Sexte der 5. Stufe d'b' zielend als gedehnter Auftakt aufzufassen, was für die Frage der Phrasierung wesentlich ist. In Diskussionen mit Mme Magnan ergab sich, daß die beste Spannung im piano, aber mit leicht zunehmender Betonung auf Takt 3 erste Zählzeit d' durch bedachte Bogenführung zu erreichen ist, allerdings ohne den Fehler zu begehen, das b' überzubetonen. Bratschen und Bässe haben zudem zu bedenken, daß Takt 2 in der 2er-Symmetrie des sich entwickelnden Gedankens natürlich leichtgewichtiger ist als Takt 1 oder 3, wobei dies aber in der Literatur umstritten und von den ausübenden Musikern oft je nach Musikstück anders entschieden wird. (Abb. 9)

Auftaktigkeit und Rhythmus – (dem griechischen Rhythmus des Anapaestus angelehnt) geben ein Kernstück der Entwicklung dieses Satzes wieder. (Abb. 10a, 10b)

Was nun hier auf dem Papier so trocken klingt, soll dem Nichtmitspieler ein wenig vermitteln, wie eigentlich in einem mehrstimmigen Satz mit diesen ausgeprägt eigenständigen Stimmführungen und den „Schatten“ ihrer Kreuzstimmen in Mozarts Spätwerk nun eine musikalische Phrasierung zustande kommt. Dabei wird offensichtlich, daß jede sogenannte routinierte Abspielweise oder besser Abspulweise nichts mit dem klassisch poetischen Charakter zu tun hat. Aus demselben Grund auch gibt es keine stets gleiche Aufführung, vielmehr gibt es ein grundsätzliches künstlerisches Wissen, das bei Mozart und später Beethoven so gegenwärtig war, aus dem heraus diese Komponisten ihren schöpferischen Entwurf durch sorgfältigste Notation zwar anzeigen wollten, aber hofften, daß das

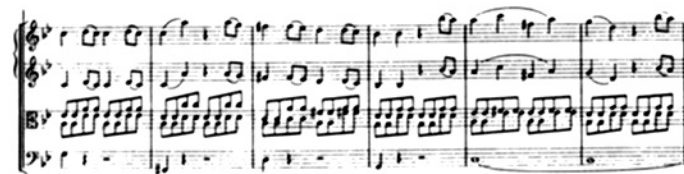


Abb. 8: Synkopenreiche Konturierung des Einleitungsthemas

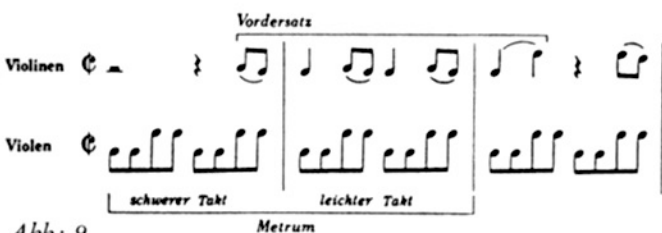


Abb. 9

### Abb. 10a: Anapaestus

hat seinen Namen von gewissen spöttischen und satyrischen Gedichten, dazu ihm ehemals die griechischen Versmacher fleißig gebraucht haben mögen... (J. Mattheson „Der vollkommene Capellmeister“, nach Dechant)



Abb. 10b: Takt 16–20, Schluß der 1. Phrase



Verstehen und Interpretieren der Musiker der folgenden Jahre aus dem gleichen klassischen Geiste kommen werde, aus dem die Komponisten selber geschaffen hatten. Mozart konnte nicht ahnen, daß knapp 200 Jahre später diese Kultur, dieses Wissen um schöpferische Gesetzmäßigkeiten beim Vortrag nahezu verloren gegangen sein würde, ja, daß die vorherrschende Interpretationsweise diesen ästhetischen Überzeugungen geradewegs völlig entgegenwirkt.

Wenn wir uns also an die Eröffnung des ersten Satzes herantasten, muß immer wieder folgende Frage bedacht werden: wie steht dieser Satz im Zusammenhang mit dem Gesamtgefüge, so z.B. bei der Tempofrage, wie verhält sich diese Eröffnungssphrase zu späteren Entwicklungspartien? Wie müssen bei vorgeschriebenem piano die einzeln gestrichenen Achtel (im alla breve Gewicht) sich zu den gebundenen Achteln des Auftakts der Violinen bewegen, am Anfang wie in Takt 5 bei der Imitation? Wie ist der Ausdruck des Werdens, des „natürlich Schönen“ zu erreichen? Wie bilde ich den entsprechenden Ton als Bratscher, der sich mit der künstlerisch notwendigen Qualität dem Ton der Violinen gegenüber fügen soll? Bei unserer Arbeit stellten wir fest, daß wir nur einige wenige Schlüsselstellen mit dieser Sorgfalt in 4 Tagen bewältigen konnten, und da sagen einige, es gäbe nichts mehr zu entdecken?

Wir sagten, daß am Anfang die Ambivalenz durch die eröffnende Abtaktigkeit der Violen mit der Auftaktigkeit der Violinen entstand. Wie sieht es nun in T. 20 aus, wo der Hauptgedanke nun allein, ohne die Violen und Celli, aber mit den abwärts sich bewegenden Fagotti erscheint? (Abb. 11).

In den Diskussionen und Lehrstunden Pablo Casals', von dem eine sicher wichtige Einspielung der Sinfonie vorliegt, berichtet Blum, wie Casals diese Eröffnungsthema verstand. Zunächst wies er auf den Charakter des Grundmotivs als Appoggiatura mit innewohnendem Diminuendo hin (Abb.12), dann betonte er, wie in der Wiederholung mit verstärkter Dynamik gespielt werden sollte, allerdings die Wiederholung der 4-taktigen Phrase (T 5ff.) mit etwas weniger Intensität. Interessant scheint mir, daß er den Auftakt mit Abstrich einleiten wollte. An anderer Stelle wies Casals auf das Verhältnis zwischen dem endenden Ton

Abb. 12: Interpretationsvorschlag von Pablo Casals

Abb. 13: Interpretationsvorschlag von Casals

Abb. 14: Interpretationsvorschlag von Casals

einer Phrase und der sich daran anschließenden Pause, die nur dann „lebendige Qualität“ erhalte, wenn der Spieler sich des innewohnenden Diminuendos bewußt sei (Abb.13). Bei der ausdrucksreichen Darstellung des Motivs T-1 legte Casals Wert darauf, daß zwar der erste Ton expressiv gefaßt wird, daß aber das 2. Achtel d' noch gut zu vernehmen sei. Diese Stelle ließ Casals oft üben (Abb. 14).

Ich greife noch einmal zu Leopold Mozarts Violinschule, um nachzulesen, wie man damals Stricharten und Taktmaß verstand. Denn sicher ist, daß Leopold Mozart guten Unterricht seinem Sohne hat zuteil werden lassen, wie auch in der Begleitung des künstlerischen Werdegangs von Wolfgang ja immer wieder in Briefen ermunternde Fragen aufgeworfen wurden. (Ein Aufsatz von E. Melkus „Über die Ausführung der Stricharten in Mozarts Werken“ gibt Aufschluß über dieses Verhältnis).



Pablo Casals

Insbesondere auch, wie man die vom Komponisten vorgezeichneten Bögen zu spielen hatte. So schreibt Leopold Mozart: „Zur Gleichheit und Reinigkeit des Tones trägt auch nicht wenig bey, wenn man vieles in einem Bogenstrich weis anzubringen, es läuft wider das Natürliche, wenn man immer absetzt und ändert... Man bemühe sich also, wo das Singbare des Stückes keinen Absatz erfordert, nicht nur bey der Abänderung des Striches (=beim Bogenwechsel) den Bogen auf der Violin zu lassen, und folglich einen Strich mit dem andern wohl zu verbinden: sondern auch viele Noten in einem Bogenstriche, und zwar so vorzutragen: daß die zusammen gehörigen Noten wohl aneinander gehänget werden. Jede Figur läßt sich durch die Strichart vielmal verändern; wenn sie auch nur in wenigen Noten bestehet. Diese Veränderung wird von einem vernünftigen Componisten mehrtheils angezeigt, und muss bey Abspiegelung eines Stückes genau beobachtet werden.. Daß der Bogenstrich alles

unterscheide, haben wir schon... in etwas eingesehen... und folglich dasjenige Mittelding sei, durch dessen vernünftigen Gebrauch wir die angezeigten Affecten bey den Zuhörern zu erregen in den Stand gesetzt werden. Ich verstehe, wenn der Componist eine vernünftige Wahl trifft... und den gehörigen Vortrag recht anzuzeigen weis. Oder wenn ein wohlgeübter Violonist selbst eine gesunde Beurtheilungskraft besitzt... Es gibt leider solche Halbcomponisten genug, die selbst die Art eines guten Vortrags nicht anzuzeigen wissen... Von solchen Stümpfern ist die Rede nicht... man muß nicht nur alles angemerkte und vorgeschriebene genau beobachten, und nicht anders, als wie hingegesetzt ist abspielen: sondern man... muss sich in den Affect setzen, der auszudrücken ist.“

Heute ist fast jeder Satz ein ins-Gericht-gehen mit der üblichen Musikpraxis. Denn wer verfügt als Violonist über eine „gesunde Beurtheilungskraft“, wenn er gleichzeitig heutzutage moderne Musik und Pop ohne Empfindungsunterschied („es macht mir alles Spaß“) konsumiert oder aufführt? Was ist heute ein „vernünftiger Componist“? Einige Beispiele, die Melkus selbst auch mit alter Mensur versehenen Violine sowie altem d.h. etwas leichteren Bogen aus Mozarts Zeit ausgetestet hat, seien hier angegeben. Dabei aber sind nach meiner Meinung die Unterschiede, die aufgrund der Schwere (bei schnellen Passagen beim modernen Bogen) in der Strichart zustandekommen, gering gegen die auch heute bedenkenswerte „poetische Konzeption“, die damals vorherrschend verstanden wurde (Abb. 15).

Erinnern wir uns einmal an die musikästhetische Debatte, die Schiller mit Körner geführt hat. In einer Kritik an Körners Bemerkungen, von denen Schiller meinte, Körner habe bisher nur von den ästhetischen Wirkungen der Musik gesprochen, sagt Schiller: „Offenbar beruht die Macht der Musik auf ihrem körperlichen, materiellen Teil. Aber weil in dem Reich der Schönheit alle Macht, insofern sie blind ist, aufgehoben werden soll, so wird die Musik nur ästhetisch durch Form.“ Schiller erklärt weiter: „Die Form aber macht keineswegs, daß sie als Musik wirkt, sondern bloß, daß sie bei ihrer musikalischen Macht ästhetisch wirkt. — Ohne Form würde sie über uns blind gebieten; ihre Form aber rettet unsere Freiheit. Aber die Freiheit macht das Ästhetische allein nicht aus, sondern die Freiheit insofern sie sich im Leiden behauptet. Dieses Leiden wird hier hervorgebracht durch den Ton, dessen Einfluß auf uns und Affinität mit unseren Leidenschaften lediglich nur auf Naturgesetzen beruht. Im Ästhetischen aber sollen zugleich mit Naturgesetzen auch Freiheitsgesetze herrschen. Daher die Notwendigkeit des Charakters in der Musik, wenn sie als schöne Kunst wirken soll.“

„Im Ästhetischen aber sollen zugleich mit Naturgesetzen auch Freiheitsgesetze herrschen.“ Hierin liegt einer der Gründe, warum nur eine über mehre Tage hin dauernde intensive Beschäftigung mit einem Werk wie der g-Moll Sinfonie Fortschritt bringt. Was zunächst, da man ja gerade „andere Arbeit, die oft nur Pflicht“ zu sein scheint, ablöst durch diese stark konzentrierte „künstlerische Arbeit“, als erregende Begeisterung auftaucht, wird dann mit der hartnäckigen Wiederholungsarbeit der Verbesserung, der saubereren Phrasierung etwas ernüchtert. Die Spannung, für die Laienmusiker oft auch physisch-muskulär nach 8 Stunden Probenarbeit spürbar, wechselt mit

Unter den Grundregeln fällt auf:

1. Die erste Note jeden Taktes ist grundsätzlich Abstrich zu spielen, auch wenn die letzte Note vorher ebenfalls Abstrich war (IV. § 3); (Beispiel 1).



2. Soweit möglich werden auch die anderen betonten Taktteile im Abstrich genommen, zum Beispiel im 4/4 die 3, oder bei Achtel und Sechzehntel Unterteilungen auch die 2 und 4 (IV. § 4 und 9); (Beispiel 2).



4. Auch Stricharten, die modernen Konventionen folgend im umgekehrten Strich genommen werden (und mit dem modernen Bogen dadurch lockerer wirken), folgen bei Mozart dieser Grundregel des Abstriches und sind mit dem alten Bogen auch ausgezeichnet in dieser Weise spielbar. Hier einige Beispiele: (Beispiel 5).



Abb. 15



Eliane Magnan

„Aha“-Erlebnissen neuer Einsichten. So genügte zum Beispiel an einem Morgen, als für die Streicher der Anfang des 2. Satzes, Andante, 6/8 Es-dur, zu üben war, der Hinweis von Mme Magnan, die Anfangsphase mit den 6 gleichlautenden Achtel nicht gleichförmig sondern singend, „mit Seele“ zu spielen. Mme Magnans vorherige Anweisung, ein diminuendo feinsten Art für die letzten 3 Achtel zu entwickeln, so daß der Neueinsatz der 2. Stimme besser zu verstehen sei (Bsp. Anfangstakte, Abb.16, 17), konnte nun nach diesem nochmaligen „Konzept“ musikalisch und nicht bloß mechanisch ausgeführt werden. Nun war jeder überzeugt, den „Ton“ getroffen zu haben.



Abb. 17: Interpretationsvorschlag Casals



Abb. 16

Denn die technischen Anweisungen, die an vielen Stellen von Mme Magnan als großartiger Solistin mit einfühlsamer Genauigkeit vermittelt wurden, kamen oft erst dann wirklich zum Tragen, nachdem sie noch einmal in einer Metapher den Freiheitsgrad im Ausdruck auf Grund der emotionalen Einsicht angestachelt und geweckt hatte. Natürlich kamen dabei auch gera-

de bei den erfahreneren Spielern Hartnäckigkeiten des Vortrags zum Vorschein, denn oft hatte man über Jahre seine eigene musikalische Entwicklung mehr im solistischen Spiel gesehen, und nun war eine ganze Stimmsektion mit 6 oder 5 Mitspielern zu einem einheitlichen Tone zu verschmelzen. Wie etwa war am Anfang des 2. Satzes ein schönes, dennoch gefestigtes, dennoch verhaltenes Achtelbewegen zu verwirklichen?

Einige Worte zur Besetzung und Aufstellung des Orchesters: Ganz genaue historische Berichte über die Stärke eines Orchesters, das zu Mozarts Zeiten seine Sinfonien gespielt hat, liegen meines Wissens nicht vor. Aber es gibt einige Einzelereignisse, die doch eine durchschnittliche Stärke erkennen lassen. Historisch war die Stärke des Orchesters im ausgehenden Generalbasszeitalter in Berlin, Dresden und Leipzig über 30 Jahre recht konstant:

#### 1712 Berlin, königl. Kapelle

Str. 6/5/2/3/2 — Holz 2/2/0/3 + Cembalo + Hoftrompeter und Pauker n.B.

(also 6 I. Violinen, 5 II. Violinen, 2 Violen, 3 Violoncelli, 2 Kontrabässe — 2 Flöten, 2 Oboen, keine Klarinetten, 3 Fagotte)

#### 1734 Dresden, Hoforchester

6/6/4/5/2—3/3/0/2 + Cembalo + Hoftrompeter und Pauker n.B.

#### 1746 Leipzig, Konzertgesellschaft

5/5/2/2/2—Fl.+Ob. =3/0/3—2/2/0 Pauker.

(nach H. Dechant S.159)

Die Violinen machten zusammen 10-12 Spieler aus, Violoncelli, Kontrabässe und Fagotte bildeten zusammen eine verhältnismäßig starke Baßgruppe, während die Bratschen nach heute gängigen Ansichten unterbesetzt waren.

Quantz beispielsweise schlug folgende Besetzungstärke vor (was zeigt, daß es nicht notwendigerweise an Spieler mangelte, sondern daß diese Besetzung übliche Praxis war): wenn 6/6/3/4/2 Streicher vorhanden waren, dann mußten also die Flöten und Oboen verdoppelt werden: 4/4/0/3 — 2/0/0/2 Cembali (von den Blechen waren 2 Hörner da, Trompeten und Posaunen waren nicht eingesetzt).

Das Mannheimer Orchester zeigte zu Zeiten von J. Stamitz folgende Besetzung:

#### 1756 Mannheim, Hoforchester

10/10/4/4/2 — 2/2/2/4 — 4 Hörner + Hoftrompeter und Pauker

Auffällig ist die Vergrößerung der Geigengruppen und die erstmalige Besetzung mit Klarinetten.

Für die Besetzung von W.A. Mozarts Sinfonien wird gerne der begeisterte Brief an Leopold anlässlich der Aufführung seiner Sinfonie in C-dur KV 338 unter dem Hofkapellmeister Bonno vom 11. April 1781 zitiert. Mozart nannte folgende Besetzung:

20/20/10/8/10 — 4/4/0/6 — 4/4/0 — PK

Hier handelt es sich um den typischen Fall einer Repräsentationsveranstaltung. Die richtigen Verhältnisse gibt hier eher die Orchesterliste von 1782 wieder:

6/6/4/3/3 — 2/2/0/2 — 2/0/0 + Hoftrompeter und Pauker.

Man sieht auch hier, daß die Bratschen noch unterbesetzt waren. Allerdings mußten Violinspieler damals gewöhnlich durchaus in der Lage sein, auch Viola zu spielen, wenn dies nötig sein sollte. Denkbar ist also, daß bei Aufführungen doch zum Teil mehr Violen spielten als in den Listen geführt wurden. Albrechtsberger machte aber damals deutlich, daß sich die Ansichten bezüglich der Bratschen wandelte: „Von unseren Vorfahren wurde die Viola im Orchester ungebührlich vernachlässigt; man setzte meist nur dreistimmig, und ließ sie ganz bequem mit dem Basse all'unisono fortlaufen.“ Albrechtsberger sagt dann, daß neuere Komponisten nun das wahre Quadrizinium, d.h. also mit Bratschenstimme komponieren, aber daß bei der Aufführung immer noch die Violen zu schwach besetzt sind und fordert: „... vielmehr gehört, zur Herstellung einer richtigen Proportion, auf eine bestimmte Anzahl von Violinen immer die gleiche Hälfte der Violen; z.B. 6 erste, 6 zweyte Geigen und 6 Bratschen.“

Aus diesen Gründen war unser Idealplan auch diese 6/6/6/6 etc. Besetzung. Durch Krankheit und Arbeit konnten wir dann aber zu aller Zufriedenheit folgendermaßen besetzen:

6/5/5/5/2 — 1/2/3/2 — 2 Hörner.

Gleichzeitig aber dachte ich auch an die Aufstellung des Orchesters und da gab es einige historische Überlegungen, die ich für bedenkenswert halte.

Beim Symphonieorchester muß man ja, wie Quantz schon feststellte, folgendes berücksichtigen: „Die Flöte muß er so halten, daß der Wind ungehindert in die Ferne gehen könne. Er muß sich in Acht nehmen, daß er nicht etwa denen, welche sehr nahe zu seiner Rechten stehen, in die Kleider blase: wodurch der Ton schwach und dumpfig wird.“ Von daher sitzt die Flöte vom Publikum aus gesehen links der Mitte. Im übrigen kann aber eine Dämpfung durchaus erwünscht sein: z.B. im Falle der Hörner. Es hat sich im modernen Orchester eingebürgert, daß die Hörner links (vom Publikum gesehen) sitzen, also keinen Mitspieler unmittelbar neben sich sitzen haben. Oftmals werden durch diese Platzierung und die damit verbundene größere Klangwirkung aber andere Stimmen ungewollt übertönt. Wir haben die Hörner rechts plaziert, aber auch aus einem anderen Grund. Furtwängler hat, so jedenfalls meint Dechant, seine Aufstellung (Abb. 18) aus Gründen der Erleichterung der Intonation vorgenommen, denn die zentrale Platzierung der Baßstimmen sowie die an den Bläsern vorbeigeführten Kontrabässe erleichtert die Intonation.

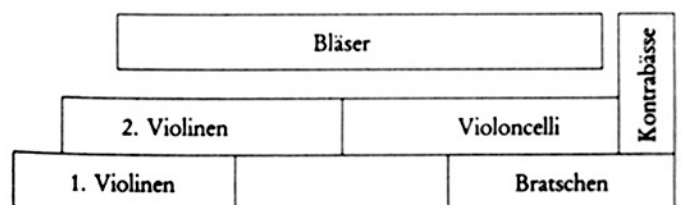


Abb. 18: Furtwänglers Orchesteraufstellung





Die Bläsergruppe und die Streichergruppe des Orchesters der Akademie für humanistische Studien.

Wenn wir in unserer Aufführung Furtwänglers Aufstellung folgten und die Bratschen vor die Bässe plazierten, so war hierfür auch die Überlegung maßgeblich, die Besonderheit der Bratschenstimme im Gesamtwerk der g-Moll Sinfonie entsprechend deutlicher werden zu lassen.

Ich glaube, alle, die letztendlich teilgenommen hatten, waren sich dem Anspruch, dieses Werk musikalisch bestens aufzuführen, voll bewusst, so daß die Anforderungen, wie sie vor 200 Jahren an den frischen Orchesterspieler gestellt wurden, selbstverständlich erfüllt waren. So forderte Heinrich Christoph Koch in seinem „Musikalischen Lexikon“ von 1802, Frankfurt, vom guten Ripienspieler (soviel wie Orchestermusiker) folgendes:

- „1. Ein starker, voller und markichter Ton auf dem Instrumente, welches er spielt.
2. Fertigkeit im Treffen und Noten lesen... und zugleich eine gewisse Art von Dreistigkeit, damit man bey unvermuthet vorkommenden schweren Stellen, die nöthige Gegenwart des Geistes nicht verliere.
3. Sicherheit und Fertigkeit im Takte.
4. Die äußerste Pünktlichkeit in Ansehung der vorzutragenden Noten, und des Grades der vorgeschriebenen Stärke der Intonation“; und schließlich
5. „Das Vermögen, den wahren Sinn und Ausdruck des Tonstückes sogleich zu fassen, um den Vortrag, und alles, was zur guten Ausführung der Stimme und zum Zwecke des Ganzen nothwendig ist, darnach einzurichten.“

„... den wahren Sinn und Ausdruck des Tonstückes sogleich zu fassen!“ Unsere Arbeit konzentrierte sich nun genau auf dieses Problem. Wie und in welchem Verhältnis müssen die Tempi der 4 Sätze angegangen werden, wobei Mozart ja folgende Vorzeichen und Bezeichnungen gegeben hat: 1.Satz molto allegro  $\text{♩} = 4/4$  alla breve; 2.Satz Andante 6/8; 3.Satz Menuetto, Allegretto 3/4; 4.Satz Allegro assai

Erinnern wir uns noch einmal an die Anforderungen, die zur damaligen Zeit in bezug auf das Tempo in musikalischen Zir-

keln gestellt wurden. So schreibt Marpurg (Krit.Briefe I, Berlin 1760):

„Zur mechanischen Fähigkeit des practischen Tonkünstlers gehört, daß er ein Stück mit der strengsten Tactfertigkeit, dem gefaßten Tempo gemäß, ohne zu schleppen oder zu eilen; mit Leichtigkeit und rund; nicht holpericht, rau oder klebricht...herauszubringen vermögend sey...“

Was hier vom Solisten in allgemeiner Weise als Richtschnur vorgegeben wird, kann sicher auch für die Orchesterpraxis gelten.

W.A. Mozart selbst hat in Briefen sehr genau seine Vorstellungen über die Bedeutung des Tempos verdeutlicht, so in einem Brief an seinem Vater am 24.10.1777. Darin berichtet er über die Unterrichtsstunde für die Tochter des Klavierbauers Stein in Augsburg und schreibt: „... sie (die Tochter) wird das notwendigste und härteste und die hauptsache in der musique niemalen bekommen, nämlich das Tempo, weil sie sich von Jugend auf völlig beflissen hat, nicht auf den Tact zu spielen. H. Stein und ich haben gewis 2 stunden miteinander über diesen punct gesprochen, ich habe ihn aber schon ziemlich bekehrt...!“

Am 17.1. 1778 beschreibt Wolfgang dem Vater seine Eindrücke, nachdem er Abbé Voglers Spiel gehört hatte: „Viel zu geschwind. Übrigens ist es auch viel leichter, eine Sache geschwind, als langsam zu spielen, man kann in Passagen etliche Noten im Stich lassen, ohne daß es Jemand merkt; ist es aber schön? Man kann in der Geschwindigkeit mit der rechten und linken Hand verändern, ohne daß es jemand sieht und hört, ist es aber schön? — Und in was besteht die Kunst, prima vista zu lesen? In diesem: das Stück im rechten Tempo, wie es seyn soll, zu spielen, alle Noten, Vorschläge etc. mit der der gehörigen Expression und Gusto, wie es steht, auszudrücken, so daß man glaubt, derjenige hätte es selbst componiert, der es spielt...“

Hierin liegt die größte Schwierigkeit: „... mit... Expression und Gusto... auszudrücken, so daß man glaubt, derjenige hätte es selbst komponiert, der es spielt...“. Wieviele Fragen tun sich auf: Was ist das Charakteristische polyphoner Entwicklung?

Was sind die überwiegenden Notenklassen des Stückes, also im 1. Satz, *alla breve*, wird die Entwicklung hauptsächlich durch Viertel- und Achtelnoten getragen, im 2. Satz, *6/8 Andante*, wird die Entwicklung zwar hauptsächlich durch Achtel getragen, doch haben 32stel besondere Bedeutung für jenen Charakter des *Andante*; oder im Finale, *allegro assai, alla breve*, wo ebenfalls die Hauptentwicklung durch Viertel- und Achtelnotenwerte getragen wird. In welcher Proportion müssen diese Sätze wiederum zueinander stehen?

Hier ist nicht der Platz, alle Überlegungen und Entscheidungen im Einzelnen darzustellen, aber ich möchte doch gerne über einige historische und aktuelle Vergleiche berichten. Ich ziehe dabei den Aufsatz von Robert Münster zu Rate: „Authentische Tempi zu den sechs letzten Sinfonien W.A. Mozarts (MJB 62/63)“: Kernaussage Münsters ist sein Versuch, anhand der Metronomisierung von Mozarts späten Sinfonien, die 30 Jahre nach Mozarts Tod von seinem Schüler Johann Nepomuk Hummel für eine Ausgabe für Klavier, Flöte, Violine und Violoncello gemacht wurden, Rückschlüsse auf Mozarts Tempointentionen zu ziehen. Ebenso wird der Vergleich mit Quantzens Vorschriften der Tempobezeichnung gemacht, der die großen Tempoklassen *Adagio, allegro* etc. in Verhältnissen zum Pulsschlag des Menschen gezogen, den Quantz mit 80 pro Minute angab. Dann macht Münster den Versuch, anhand von Schallplatteneinspielungen verschiedener Dirigenten zu prüfen, welches durchschnittliche Tempo die Dirigenten gewählt haben. Wie also die Vorannahmen dieses Verfahrens von Münster zeigen, ist soviel Schwankendes darin enthalten, daß seine Ergebnisse ganz gewiß nicht eine verbindliche Antwort auf die Tempofrage geben können, zumal bei jeder Aufführung natürlich auch die Frage der Größe des Raumes, Wetterverhältnisse usw. mitberücksichtigt werden müssen. Aber um weiteren Fragen Nahrung zu geben, hier Münsters Aufstellung:

Für die g-Moll Sinfonie schreibt Hummel vor:

- |                            |         |
|----------------------------|---------|
| 1. Molto allegro C         | ♩ = 108 |
| 2. Andante ¾               | ♩ = 116 |
| 3. Menuetto. Allegretto. ¾ | ♩ = 76  |
| 4. Allegro assai ½         | ♩ = 152 |

Im Vergleich dazu nun Münsters Plattenvergleich (Beisp. MJB 62/63 S. 195) (Abb. 19)

Es fällt auf, daß im Durchschnitt Hummels Anweisungen höhere Tempi ausweisen als die Mehrzahl der Einspielungen. Sicher ist dies auch z.T. durch das kammermusikalische Arrangement mitbedingt. Umgekehrt muß man feststellen, daß sowohl das *Andante* wie auch das *Menuett* bei Hummel folgerichtig weitaus bewegter und flüssiger angegangen wird in modernen Interpretationen. Auch wir entschieden uns während unserer Proben für ein bewegteres und flüssigeres Tempo, aber erst, nachdem uns Mme Magnan eingehend das „schreitende“ *Andante* im Gegensatz etwa zu Beethovens Tempo-Auffassung beschrieben hatte.

Noch einmal ein Vergleich zu Beethovens Metronomisierungen, der diese zur gleichen Zeit mit Hummel vorgenommen hatte, deren relativen Wert natürlich Beethoven selbst immer wieder betont hat und die auch heute aus vielen Gründen in Zweifel zu ziehen sind: (Bsp. MJB 198, Abb. 20)

Unter den Werten der zwölf Vergleichsaufnahmen fallen vor allem die Tempübereinstimmungen mit Hummels Zahlen für den ersten Satz auf:

1. Satz	L Furtwängler (Electrola)	♩ = 108
	L Swoboda (Concert Hall)	♩ = 108
	N Strauss (Grammophon)	♩ = 104—108
	L Böhm (Philips)	♩ = 104—108
	L Keilberth (Telefunken)	♩ = 104
	L Jochum (Dt. Grammophon)	♩ = 100—104
	L Fricsay (Dt. Grammophon)	♩ = 84
2. Satz	N Strauss	♩ = 96
	L Jochum	♩ = 92—96
	L Karajan (RCA)	♩ = 92
	L Münchinger (London Records)	♩ = 92
	L Swoboda	♩ = 92
	L Klemperer (Columbia)	♩ = 76
	L Fricsay	♩ = 76
3. Satz	N Strauss	♩ = 56
	L Keilberth	♩ = 52
	L Klemperer	♩ = 50—52
	L Walter (Philips)	♩ = 48
	L Böhm (Dt. Grammophon)	♩ = 46
	L Böhm (Philips)	♩ = 42—44
4. Satz	L Karajan	♩ = 144—138
	L Jochum	♩ = 138
	L Swoboda	♩ = 126—132
	L Böhm (Dt. Grammophon)	♩ = 126—132
	L Böhm (Philips)	♩ = 126—132
	N Strauss	♩ = 126
	L Walter	♩ = 126
	L Fricsay	♩ = 120

Abb. 19

Adagio ½	Beethoven	♩ = 60	Hummel	♩ = 60
Andante ¾	Beethoven	♩ = 40—60	Hummel	♩ = 54
Andante ¾	Beethoven	♩ = 60—66	Hummel	♩ = 58, 63
Allegro c	Beethoven	♩ = 168—176	Hummel	♩ = 176
Allegro ¾	Beethoven	♩ = 126—132	Hummel	♩ = 152
Allegro con brio C	Beethoven	♩ = 184—200	Hummel	
			(Allegro vivace)	♩ = 192
			(Allegro spiritoso)	♩ = 192
Allegro con brio ½	Beethoven	♩ = 96	Hummel	
			(Allegro spiritoso)	♩ = 88
Allegro molto ½	Beethoven	♩ = 152—172	Hummel	♩ = 144
			(Allegro assai)	♩ = 152
Presto ¾	Beethoven	♩ = 184	Hummel	♩ = 184, 200

Abb. 20: Beethovens Metronomisierung

Unser Probestempo war:

- |          |         |
|----------|---------|
| 1. Satz: | ♩ = 108 |
| 2. Satz: | ♩ = 100 |
| 3. Satz: | ♩ = 52  |
| 4. Satz: | ♩ = 120 |

Der letzte Satz wurde bei der Aufführung etwas rascher etwa = 132 angegangen.

Wie hatte Leopold Mozart über das „musikalische Zeitmaß“ in seinem Werk „Gründliche Violinschule“ geschrieben: §1 Der Tact macht die Melodie: folglich ist er die Seele der Musik. Er belebt nicht nur allein dieselbe; sondern er erhält auch alle Glieder derselben in ihrer Ordnung. Der Tact bestimmt die Zeit, in welcher verschiedene Noten müssen abgespielt werden. ...“

§2 Der Tact wird durch das Aufheben und Niederschlagen der Hand angezeigt; nach welcher Bewegung alle zugleich singende und spielende Personen sich zu richten haben. Und gleichwie die Mediciner die Bewegung der Pulsadern mit dem Name Systole und Diastole benennen (a) also heißt man in der Musik das Niederschlagen Thesin das Aufheben der Hand Arsin (b).

Nach ersten grundsätzlichen Einteilungen des Taktes führt dann Leopold Mozart in § 7 ein für die damalige Zeit charakteristisches Bedenken an, das in seiner Bedeutung unbedingt auch heute wieder beachtet werden sollte. Er schreibt:

§7 Dieß ist aber nur die gewöhnliche mathematische Eintheilung des Tacts, welches wir eigentlich das Zeitmas und den Tactschlag nennen (g). Nun kommt es noch auf eine Hauptsache an: nämlich, auf die Art der Bewegung.“

Mozart beschreibt denn, wie der Gesamtfluß aus dem Musikstück als ganzem „zu erraten sei“. Erst die Erkenntnis des Bewegungscharakters ergibt Aufschluß über das Tempo, was für unsere Zeit bedeutet: Es ist hahnebüchchen, sich das Tempo einfach mechanisch vorzunehmen, vielmehr kommt es für den lebendigen Ausdruck gerade auf die Gesamtheit des Bewegungscharakters des Kunstwerks einschließlich wohl erwogener Proportion an.

## Einige bemerkenswerte Entwicklungspartien in Mozarts g-moll Sinfonie

### 1. Satz:

Muß nicht in Hinblick auf die kontrapunktische Gestaltung der Durchführung (Takt 101 ff.) die Achtelbewegung der Bratschen am Anfang gehört werden (Abb.21)? Dem gerecht zu werden,



Abb. 21

Abb. 23

haben wir bei der von Mozart zwingend vorgeschriebenen Wiederholung der Exposition (T 1-100, T 1-43 Hauptgedanke, T 44-66 Seitengedanke, T 66-100 Schlußgruppe) die Bewegung — im piano — der Bratschen deutlicher werden lassen. Denn ist nicht die gewaltige Spannung, die aus dem Kontrapunkt der jetzt zum vollen staccato entwickelten Violin-Stimme gegen das Urmotiv, dessen 4 Takte imitierend erst von den tiefen dann von den hohen Stimmen erwächst, erst völlig verständlich, wenn man sie im Zusammenhang mit dem Anfang hört (T 114 ff., Abb. 22)? Oder jene Stelle im „Repräsentteil“, worin eine

### Bspl. 8, T. 114–118



Abb. 22

weitere aufregende Verarbeitung des abgewandelten Motivs und dem beigesellten Kontrapunkt, insbesondere durch die 2.Violine geführt, in Imitation zwischen Bassstimmen und 1.Violinstimme Neues schafft? ( T 203-210, Abb. 23)

Muß nicht mit großer Verwunderung die Schlußgruppe als höchste Verdichtung gehört werden (T 285-292), in der nach dem Regelmäß der Periode des Beginns — 8taktig nun 4 mal in Violine II, Violine I, Viola und dann in Klarinette, Flöte, Fagott, das Motiv (Bsp.) vorgetragen wird, aber im Kontrapunkt über 6 Takte in 3 dräuenden Anläufen des Bases, der G-H(!)-d-H/G-c-es-c/G-c-fis(!)-c in halben Noten gebunden spielt, um dann im anapästischen Rhythmus zum Schluß zu kommen? Hat hier die Leittonspannung des Fis zum G die Ursache für den Charakter dieser Schlußbefestigung des g-Moll? (Abb. 24, 25) (Man bedenke dabei folgendes: in g-Moll ist die III. Stufe B, auf der beispiels-

Abb. 24:

weise die Exposition endet, in B-dur, von B-dur ist die IV. Stufe Es-dur (Subdominante), die V. Stufe F-dur (Dominante), die VI. Stufe G, von der die kleine Terz und damit die Mollwendung gefunden werden kann, dabei ist natürlich in den Tonskalen üblich, „harmonisch moll“ vielfach zu setzen, also folgt man beim Aufwärtsgang der gewohnten Leittonspannung: in g-moll: g-a-b-c-d-e(!)-fis(!)-g und bei der Abwärtsbewegung der Leittonspannung zum Dominantton also: g-f-es-d-c-b-a-g.)

Liegt hierin also der tiefere Grund, warum Mozart jene überraschende Rückung bei der Einleitung zur Durchführung zu Fis treibt (T 101-105)? und muß nicht jener Baßgang im Zusammenhang damit gehört werden?

**2. Satz:**

Überraschend schon die Wahl der Tonart: Es-dur, in früheren Zeiten war oft die parallele Dur-Tonart zur Haupttonart üblich, also B-dur. Mozart beginnt wieder mit jener fahlen Auftaktbewegung, die er jedoch gleich kontrastiert mit der Bassführung, die bestimmend sich für die weitere Entwicklung (Abb. 16) behauptet, und ebenso in der vergrößerten Antwort T 9 bei den Violinen (Abb. 26). Das Zwielficht erscheint durch die chroma-

Abb. 25: Interpretationsvorschlag von Casals für den Schluß

In der Durchführung (T 52-73) bzw. Reprise (T 74-122) ist besonders die Stelle T 82 - T 89 lehrreich, in der Mozart auf engstem Raum das musikalische Konzept des 2. Satzes zum Klingen bringt.

Abb. 26

tische Führung des Basses es-g-as-a-b-ces-b-a-b (T 1,2)! Wichtig ist auch die Spannung, die im 6/8 Takt zwischen dem 2er und 3er Binnenrhythmus liegt — wobei darauf zu achten war, daß dies vorsichtig, aber doch einprägsam in Takt 20, dem Nebengedanken, zu verdeutlichen war (Exposition 1-52) (Abb. 27, 28).

Abb. 27

Abb. 28:

Casals Interpretation



### 3. Satz Menuetto g-moll

Vielfach ist dieses Menuett studiert worden, es gehört wohl zu den kontrapunktisch reichsten Kompositionen, die auf engem Raum in einer „Tanzform“ so geschaffen wurden. Die einzige „Symmetrie“, die von der Form übrig geblieben ist, ist die Gradzähligkeit der Großform: [ :6+8: ] [ :6+16+6: ], wobei also das Verhältnis der Abschnitte zueinander 14:28 Takte also 1:2 beträgt (Abb.29). Das Aufsprengen der Innenentwicklung geschieht schon durch das Hauptmotiv (Abb. 30), das 3-taktig aber zugleich hemiolenhaft gestaltet ist.



Der 2. Teil wird dadurch angetrieben, daß dem Grundmotiv nun ein volltaktiges Kopfmotiv mit Septsprung f-es! gegenübergestellt wird und später sogar mit der aus dem ersten Teil gewonnenen Stimme nochmals kontrapunktiert wird. (Abb. 31, 32)



Abb. 29

Das Trio ist in G-dur gehalten. In beiden Teilsätzen hat Mozart wieder Auftaktigkeit, 2er und 3er Rhythmus meisterhaft ausgespielt.

### 4. Satz Allegro assai, g-Moll

(Exposition 1-224, Hauptgedanke 1-70, Seitengedanke 71-101, Schlußgruppe 101-124, Durchführung 125-206, Reprise 207-308.)

Die bemerkenswerteste Passage, die zukunftsweisend neue Pfade der Komposition aufweist, sind insbesondere T 146 -174 in der Durchführung. In unglaublicher Weise, mit chromatischen Rückungen, werden das Hauptthema in Imitation, ja fast Engführung durch die Streicherstimmen getrieben. Es ist eine kleine Entdeckung für mich gewesen, festzustellen, daß Beethoven in seinen Skizzen zum Scherzo der 5. Sinfonie gerade diese Passage (T 146-174), den Streichersatz, sich aus Mozarts Sinfonie abgeschrieben hatte (Abb. 33). (Selbst wenn der Versuch, das im Charakter gänzlich verschiedene Scherzo-Motiv, mit Mozarts Thema und Bearbeitung zu vergleichen, nicht in dieser unmittelbaren Form gelingen kann, muß doch noch einmal im Geiste dieser unmittelbaren Auseinandersetzung Beethovens mit Mozart die 5. Sinfonie und ihre Entwicklung studiert werden).



Abb. 33:  
Die von Beethoven im Skizzenbuch zur „Fünften“ notierten Takte 146 bis 174 aus der Durchführung des Finales der g-Moll Sinfonie

Abb. 34

First system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom three are for the left hand. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Second system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom three are for the left hand. The music continues with intricate rhythmic patterns.

Third system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom three are for the left hand. This system is primarily chordal, with many whole and half notes. A measure number '164' is written above the first staff.

Fourth system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom three are for the left hand. This system is primarily chordal, with many whole and half notes.

Fifth system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom three are for the left hand. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Sixth system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom three are for the left hand. This system is primarily chordal, with many whole and half notes. A measure number '171' is written above the first staff.

Seventh system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom three are for the left hand. This system is primarily chordal, with many whole and half notes.

Eighth system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom three are for the left hand. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.



Abb. 35: Casals Phrasierung des Themas

Die kontrapunktische Entwicklung strebt, beginnend von T 161, nach auftaktigem Einsatz des Motivs (Abb. 34,35,36) durch die 1. Violinen, folgen im Abstand von je 1 Takt die anderen Streicher, gleichzeitig forcieren die Bläser die neuen Quinträume. In den Bläsern reduziert sich dies auf die Schrittfolge: Tritonus abwärts, kleine Sekunde aufwärts (Leitton-Grundton) Beispiel T 161 Oboe 2: c''fis'g'. So durchschreiten wir in 2-taktiger Folge C-G-D-A-E-H- Fis und Gis Tonräume und kulminieren in Takt 174 auf c-Moll, der Tritonus Tonart von g-Moll. Dies ist allerdings nur eine der Stimmführungen, die Kreuzstimmen geben noch ganz andere Hörmöglichkeiten, so studierten wir die Folge:

c'' (Oboe)-es''d''c''b'' (Viol I) (T 161-163) und erneut g- (Fagott)-b-a-g-f (Viola) usw., so daß neben dem aufsteigenden Thema auch im Zusammenprall im Abstand einer Sekunde (Flöte gis gegen Violine es) die Abwärts-Bewegung deutlich zu hören ist. Bei genauerem Studium ergeben sich viele mannigfaltige Gewichtungen der Kreuzstimmen, allein aus dem Streichersatz bei gleichbleibender Tongebung der Bläserstimmen ergeben sich maximal 16 unterschiedliche Aufführungsbestimmungsqualitäten (4x4).

Heinrich Schenker meint folgendes zur Aufführung des 4.Satzes: „Daß die Durchführung dem Dirigenten eine schwieri-

ge, vielleicht gar nicht zu lösende Aufgabe stellt, dürfte aus dem hier über die Durchführung (von Schenker – AH.) Gesagten einzusehen sein. Er muß mit dem Meister alle die spannenden Mittel der Erzählung erleben und die Rätsel dem Zuhörer sowohl aufgeben wie in einem auch lösen.“ Emphatisch schließt Schenker seinen Aufsatz: „Möge denn endlich ein Mozart-Tag für die Welt anbrechen!“

Mozart hat in dieser Komposition völlig neue Wege eingeschlagen. Spätestens seit der intensiven Beschäftigung mit Bachs Werken 1782, seinen erneuten Kanon- und Fugen-Studien hat Mozart ein Werk geschaffen, das mehr und mehr als ein Ganzes konzipiert und durchgeführt zu sein scheint.

Mozart hat durchaus bereits jenes erfüllt, was Schiller etwas später so formuliert: „Im Aesthetischen aber sollen zugleich mit Naturgesetzen auch Freiheitsgesetze herrschen. Daher die Notwendigkeit des Charakters in der Musik, wenn sie als schöne Kunst wirken soll.“

Längst hat Mozart den eher ängstlichen Rat seines Vaters abgeschüttelt, der ihm am 11.12.1780 noch schrieb:

„.... Ich empfehle Dir Bey Deiner Arbeit nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das ohnmusikalische Publikum zu denken, — Du weißt es sind 100 ohnwissende gegen 10 wahre Kenner, — vergiß also das so genannte populäre



Das internationale Orchester der Privaten Akademie für Humanistische Studien

nicht, das auch die langen Ohren kitzelt...“ Launig antwortete Wolfgang am 16.12.1780 seinem Vater aus München: „... wegen dem sogenannten Popolare sorgen sie nichts, denn, in meiner Oper ist Musick für aller Gattung Leute; — ausgenommen für lange Ohren nicht.“

Während der viertägigen Probenzeit, unter den immer wieder neu aufgeworfenen Fragen, Hinweisen von Mme Magnan, wuchs eigentlich das Staunen über dieses Werk immer mehr. Bereits gegen Ende des Jahres 1985 hatte eine Gruppe der Mitspieler in den USA unter der Leitung von Seth Taylor in 5 Tagen intensivster Arbeit das Werk studiert und zur erfolgreichen Aufführung gebracht. Bereits zuvor hatte man über Wochen in Streichquartett-Besetzung oft spät abends und mit immer wieder neuen Verbesserungen und Anregungen im Hause LaRouches, der ursprünglich im letzten Jahr die intensive Beschäftigung mit dieser Sinfonie als wegweisendes Musikprojekt ange-regt hatte, die genaue Ausarbeitung der Stimmkennzeichnung usw. vorgenommen.

Dennoch: immer wieder entdeckt man persönlich neue Zusammenhänge.

Diesmal waren Mitspieler aus den Vereinigten Staaten zusammen mit Taylor nach Deutschland gekommen, darüber hinaus Professor Narong aus Thailand, Studenten aus Italien, Frankreich, sowie Mitspieler aus den verschiedensten Berufen aus Deutschland.

Ist nicht die langandauernde Leidenschaft, dieses Werk Mozarts zu unserer und auch der Zuhörer Freude angemessen aufzuführen, der beste Beweis, wie dem offen und schleichend, weil dem sich immer mehr innerlich festbissenden Kulturwerteabbruch, entgegenzutreten ist? Können kurzweilige Reizungen, rasche Erlebniswechsel etwas von dem erhaschen, was an Menschlichkeit dem warmherzigen Andante aus der großen g-Moll Sinfonie Mozarts innewohnt, das künstlerisch geradezu unerbittlich vom Orchester-spieler abverlangt, den Klang seines Instrumentes der feinsten menschlichen Singstimme anzugleichen, um so Mozarts Werk angemessen zum Erklingen zu bringen?

#### Glossar:

**Diminuendo:** Vortragsbezeichnung, schwächer werdend, abnehmend an Tonstärke.

**allegro:** (ital. = heiter, lustig) 1. Tempobezeichnung, lebhaftes, schnelles Hauptzeitmaß; schneller als andante und langsamer als presto. 2. Vortragsbezeichnung, heiter lustig 3. Komposition oder Satz im entsprechenden Zeitmaß und Charakter.

**Molto allegro:** Tempobezeichnung, sehr lebhaft

**prima vista:** Musizieranweisung, vom Blatt

**Autograph:** Eigenschrift; die für die zuverlässige Überlieferung eines Werkes maßgebliche eigenhändige Niederschrift des Autors.

**Quadricinium:** spätmittelalterliche Bezeichnung für eine vierstimmige Komposition

#### Ausgewählte Literatur:

Blum, David *Casals and the art of interpretation*, 1977

Dechant, Hermann *Dirigieren — Zur Theorie und Praxis der Musikinterpretation*, 1985

Fähnrich, Hermann *Schillers Musikalität und Musikanschauung*, 1977

Massenkeil, Günther *Untersuchungen zum Problem der Symmetrie in der Instrumentalmusik W.A. Mozarts*, 1962

Mozart, Leopold *Gründliche Violinschule*,  
Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage,  
Augsburg 1789, 1983

Schiller, Friedrich *Kallias oder über die Schönheit*

aus: Friedrich Schiller: *Über das Schöne und die Kunst*, dtv 1984

Walwei-Wiegelmann, Hedwig (Hrsg.) *Goethes Gedanken über Musik*, 1985

#### Aufsätze:

Kunze, Stefan *W.A. Mozarts g-Moll Sinfonie*

aus: *Meisterwerke der Musik*, 6, 1968

Mahling, Christoph-Hellmut *Mozart und die Orchesterpraxis seiner Zeit*

aus: *Mozart-Jahrbuch (MJB) 1967,68*

Melkus, Eduard *Über die Ausführung der Stricharten in Mozarts Werken*, aus: *MJB 67,1968*

Münster, Robert *Authentische Tempi zu den sechs letzten Sinfonien W.A. Mozarts?* aus *MJB 62/63, 1964*

Schenker, Heinrich *Mozart. Sinfonie. G-moll*

aus: *Das Meisterwerk in der Musik Bd II*, 1926

Wagner, Manfred *Einführung und Analyse*

W.A. Mozart Sinfonie C-dur KV 551 „Jupitersinfonie“, 1979

Ders.: *Einführung und Analyse. W.A. Mozart, Sinfonie g-Moll, KV 550*, 1981