

Ulrich Kaiser

Die Notenbücher der Mozarts

als Grundlage der Analyse
von W. A. Mozarts Kompositionen
1761–1767



Bärenreiter

Ulrich Kaiser
Die Notenbücher der Mozarts

Ulrich Kaiser

Die Notenbücher der Mozarts

als Grundlage der Analyse von

W. A. Mozarts Kompositionen 1761–1767



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Meiner lieben

T. T.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

Besuchen Sie uns im Internet:
www.baerenreiter.com

© 2007 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Notenbeispiele: © Ulrich Kaiser (Internet: www.kaiser-ulrich.de)
Einbandgestaltung, Innengestaltung und Satz: Ulrich Kaiser, Karlsfeld,
und Andreas Helmberger, München
Druck und Bindung: Druckhaus »Thomas Müntzer«, Bad Langensalza
ISBN 987-3-7618-1999-9

Inhalt

Vorbemerkungen	7
Abkürzungen	11
I. Mozarts Musik aus den Jahren 1761–1767:	
Probleme der Forschung	13
Notenausgaben und Quellen	22
Forschungsbericht	30
II. Methodologische Überlegungen	
Allgemeine Bemerkungen	39
»Typus« und »Modell«	54
Fraktale Struktur	60
Formfunktionen	65
Schema	72
Musikalische Modelle	75
Generalbasstechnik	79
Riepel, Koch und das historische Vokabular	97
III. Analysen: Die frühesten Kompositionen	
KV 1a – KV 5 und die Menuette aus KV 6 – KV 8	108
KV 1a	108
KV 1b	110
KV 1c	114
KV 1d	118
KV 2 und KV 3	122
Die Menuette KV 4, KV 5 und das Menuett II aus KV 6	130
Die jeweils ersten Menuette aus KV 6 – KV 8	133
Zusammenfassung	140

IV. Analysemodelle	145
Satzmodelle	146
Kadenzmodelle	146
Pendelmodelle	166
I-IV-I-V-I-Modelle	166
IV-I-V-I-Modelle	179
Exkurs zu KV 545	183
I-IV-I-Modelle	184
IV-I-Modelle	188
V-I-Modelle	193
I-V-(I)	197
I-(x)-V-I	208
Oberquintmodelle	211
Formmodelle	228
Strategien für den ersten Hauptabschnitt (Exposition)	229
Strategien für den ersten Teil des zweiten Hauptabschnitts (Durchführung)	252
Strategien für den zweiten Teil des zweiten Hauptabschnitts (Reprise)	277
Kritik	285
Zusammenfassung	295
Ausblick	296
 Anhang A (Chronologie der Kompositionen Mozarts)	299
Anhang B (Notenanhang: Mbs Ms. Mus. 261 und F. Peroti)	303
Literatur	309

Vorbemerkungen

Beim Erstellen einer Forschungsarbeit mit musiktheoretischem Schwerpunkt, die sich im Spannungsfeld zwischen historischer und systematischer Annäherung an den Gegenstand bzw. ästhetisch fundierter Werkanalyse und dem Eruiern des werkübergreifenden modellhaft-Typischen von Kompositionsverfahren bewegt, sieht man sich mit Problemen konfrontiert, die Carl Dahlhaus deutlich benannt hat:

»Für die Entwicklung der Formen, in denen musiktheoretisches Denken Gestalt annahm und Publizität erreichte, war es im späteren 19. Jahrhundert von tiefgreifender Bedeutung, daß die Musikwissenschaft in der Form der Geschichtsschreibung zur Universitätsdisziplin geworden ist, und zwar in den Ausprägungen als Biographik (Otto Jahn, Philipp Spitta), als Kulturhistorie (August Wilhelm Ambros) und als Stilgeschichte (Guido Adler). Negativ ausgedrückt: Die Grundlage der akademischen Nobilitierung bildete weder die Musikästhetik noch die Musiktheorie, obwohl man angesichts der Verwurzelung der Musikästhetik im deutschen Idealismus und der Musiktheorie in der humanistischen Tradition schwerlich sagen konnte, die mit der Historie konkurrierenden Disziplinen des Denkens über Musik seien nicht »wissenschaftsfähig« gewesen. Wahrscheinlich waren es wenige herausragende Bücher – die Musikgeschichte von Ambros und vor allem Philipp Spittas Bach-Biographie –, die über den Weg entschieden, den die Musikwissenschaft als Universitätsdisziplin einschlug.

Institutionell war demnach die Musiktheorie des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts in einer unglücklichen Mitte angesiedelt: zwischen der historisch-philologisch orientierten Universitätswissenschaft, von der sie als propädeutische Hilfsdisziplin behandelt wurde, die man benutzte, aber draußen hielt, und dem Unterricht an Konservatorien, dessen Organisationsform eine wissenschaftliche Emanzipation darum niederhielt, weil sie mit dem Makel des Spekulativen, für die Praxis Unbrauchbaren behaftet war.

Eine Disziplin aber, die einstweilen – bis zur Etablierung einer selbständigen, wissenschaftlich ambitionierten Music Theory in den Vereinigten Staaten – den Zugang zu akademischen Institutionen, die eine reguläre wissenschaftliche Entwicklung verbürgen, nicht fand, setzt sich unwillkürlich der Gefahr aus, zwischen Mediokrität und Sektierertum hin- und hergerissen zu werden: einer Mediokrität, die sich Konservatoriumszwecken anpaßte, und einem Sektierertum, das durch die soziale Isolierung in den Dogmatismus getrieben wurde. Die Züge von Obsession, die sich gera-

de bei herausragenden Musiktheoretikern wie Hugo Riemann, Heinrich Schenker, August Halm und Ernst Kurth kaum leugnen lassen, sind die subjektiven Spuren einer objektiven, institutionsgeschichtlichen Situation, die eine Verständigung darüber, welche Normen und Kriterien als wissenschaftlich zulässig gelten sollten, also die Entstehung einer »scientific community« der Musiktheoretiker, verhinderten.«¹

Dahlhaus bringt es auf den Punkt, warum es heute nicht unüblich ist, musiktheoretische Forschung in der Musikwissenschaft zu verorten. Die institutionsgeschichtlich bedingte Spaltung der Musiktheorie in die von Dahlhaus genannten Bereiche ist dabei Grundlage für die Auffassung, Werkanalyse und Geschichte der Musiktheorie seien Tätigkeitsfelder der Musikwissenschaften, das Unterrichtsfach Musiktheorie hingegen gehe in deren Propädeutik auf. Ein Beharren auf dieser Auffassung im 21. Jahrhundert zeigt jedoch eine Befangenheit in historischer Naivität oder hochschulpolitisches Kalkül. Historisch naiv, weil die von Dahlhaus genannten institutionsgeschichtlichen Einflüsse auf das Fach ignoriert und deren Auswirkungen für die Sache selbst genommen werden, oder hochschulpolitisch kalkuliert, weil man sich dem Reflex überlässt, den jeder neue Esser in finanziell mageren Zeiten am Tisch der Wissenschaften hervorruft. Die Behauptung jedenfalls, dass eine institutionelle Musiktheorie aufgrund der Dogmatik musiktheoretischer Systeme nicht wissenschaftsfähig sei, lässt sich streng genommen nur als Ausdruck mangelnden Nachdenkens über eine von Dahlhaus benannte Perspektive für das Fach Musiktheorie verstehen:

»Musiktheorie ist demnach fast immer Dogmatik gewesen, allerdings mit dem falschen Bewußtsein, ein »natürliches System« darzustellen, das in dem naturphilosophischen oder naturwissenschaftlichen Begriff einer Natur der Musik die Rechtfertigung des Anspruchs suchte, über der Geschichte und ihren Verwirrungen zu stehen. Den Charakter einer Wissenschaft, um den sie sich bemüht, erhält die Musiktheorie nicht dadurch, daß sie sich – befangen von dem Vorurteil, das immer Gleiche sei das einzig Wissenswürdige – als unveränderlich behauptet, sondern gerade umgekehrt erst dann, wenn sie die Präention einer Begründung in der Natur preisgibt, sich als Dogmatik im Epochenstil erkennt und das Ziel jeder Dogmatik zu erreichen sucht, zwischen historischer Triftigkeit und systematischer Geschlossenheit zu vermitteln.«²

1 Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, Zweiter Teil, Deutschland* (= Geschichte der Musiktheorie II), hrsg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz von Frieder Zaminer, Darmstadt 1989, S. 29–30.

2 Ebd., S. 60.

Ludwig Holtmeier hat darauf hingewiesen, in welcher verheerenden Weise die Nazi-Zeit zu einer Verflachung musiktheoretischer Fragestellungen und einer reaktionären Handwerkslehre geführt hat.³ Diese Tatsache prägt nicht nur bis heute das Ansehen des Unterrichtsfachs »Musiktheorie«, sondern hat in Verbindung mit der Dominanz des historischen Wissenschaftsparadigmas auch systematische Fragestellungen weitgehend verdrängt. Jede musikanalytische Aussage jedoch impliziert systematisches Denken, unabhängig davon, ob dieser Bestandteil reflektiert wird oder nicht. Hilfreicher als die Frage, ob es Musiktheorie überhaupt gibt,⁴ ist daher die Vorstellung, dass sich Musiktheorie und Analysemethode wie gekoppelte Programme verhalten, die für begrenzte Aufgabenstellungen spezifische Funktionalitäten liefern. Denn wenn im Rahmen einer musikalischen Analyse das Scheitern der Analysemethode die Modifikation eben jener theoretischen Annahmen nach sich zieht, die zur Anwendung bzw. Entwicklung der jeweiligen Analysemethode geführt haben, ist gewährleistet, dass die für wissenschaftliche Fragestellungen notwendigen Begrenzungen nicht dogmatischer Art sind. Dabei ist die Frage, mit welchem Beschreibungsmodell in den Zirkel der wechselseitigen Modifikationen von Theorie und Methode eingestiegen wird, von sekundärer Bedeutung. Ob man sich Mozarts Musik z.B. mit Matthesons Modell der musikalischen Klangrede und einem aus der Rhetorik entlehnten Vokabular annähert oder mit graphischen Darstellungen aus dem Bereich der Schenkeranalyse operiert: interessant ist der Punkt, an welchem die genannten Methoden scheitern, und sie scheitern beide. Dass in der vorliegenden Arbeit aufgrund der unübersehbaren Fülle von Zugängen zum Thema »Mozart« eine dem Forschungsinteresse verpflichtete Auswahl getroffen werden musste, dürfte selbstverständlich sein.

Die von der Musikwissenschaft ausgehenden Impulse im letzten Drittel des vergangenen Jahrhunderts haben die institutionelle Entwicklung des Fachs Musiktheorie an den Musikhochschulen maßgeblich beeinflusst. Vielerorts konnten sich in dieser Zeit Diplomstudiengänge für Musiktheorie und Hörerziehung etablieren, in denen unter dem Paradigma historischer Differenzierung das Analysieren von Musik den Schwerpunkt des Curriculums bildete. Den entscheidenden Schritt jedoch auf dem Weg zur Konstituierung einer musiktheoretischen »scientific community« bildet aus heutiger Sicht das Entstehen eines Diskurses, der 2001 zur Gründung der »Gesellschaft für Musiktheorie« (gmth) geführt hat, die nach internationalem Standard jährlich Kongresse organisiert, die dort vor-

3 Ludwig Holtmeier, »Von der Musiktheorie zum Tonsatz«, in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik, 1. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001*, hrsg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diegarten, Augsburg 2004, S. 13-34.

4 »Bei der Musiktheorie herrscht Uneinigkeit über ihre schiere Existenz: ob sie nicht entweder zur Harmonielehre verkommen ist oder mit der Musikwissenschaft überhaupt zusammenfällt.« Heinz von Lösch, Art. »Musikwissenschaft nach 1945«, in: *MGG*², Sachteil 6, Kassel 1997, Sp. 1810.

gestellten Ergebnisse in Kongressberichten publiziert, Kontakte zu ausländischen Organisationen pflegt und eine online-Zeitschrift unterhält.

Mit dieser Publikation wird ein Beitrag zu einem Thema vorgelegt, das derzeit primär in der Musikwissenschaft diskutiert wird. Doch die Arbeit wurde nicht von einem Musikwissenschaftler verfasst, sondern von einem Musiktheoretiker, der dieses Fach in Lehre und Forschung vertritt. Insofern stellt die Arbeit einerseits einen Beitrag zur Diskussion in der Musikwissenschaft dar, andererseits zum fachlichen Diskurs innerhalb der Musiktheorie, der um die Einlösung der Forderungen von Carl Dahlhaus bemüht ist und »zwischen historischer Triftigkeit und systematischer Geschlossenheit zu vermitteln« sucht. Die Untersuchung wurde an der Universität der Künste Berlin als Dissertation im Fach Musikwissenschaft angenommen.

Mein besonders herzlicher Dank gilt Prof. Dr. Hartmut Fladt (Erstgutachter), der mir in Kolloquien und zahlreichen Telefonaten immer wieder zur Verfügung stand und diese Arbeit hervorragend und aufopferungsvoll betreut hat. Auch bei Prof. Dr. Susanne Fontaine möchte ich mich für ein wertvolles Gespräch vor der Drucklegung der Arbeit sowie ihre spontane Bereitschaft bedanken, sich als Zweitgutachterin zur Verfügung zu stellen. Einen herzlichen Dank schulde ich des Weiteren meinem Kollegen Andreas Helmberger, der mir nicht nur ein wertvoller Gesprächspartner über Inhalte dieser Arbeit war, sondern mit seiner glänzenden Medienkompetenz in Sachen »Computer« (zu jeder Tages- und Nachtzeit) freundlichen Support geleistet hat. Nur mit seiner Hilfe sind mir die Modellgraphiken und das Cover-Design in der vorliegenden Form gelungen. Mein Dank gilt auch dem Rektor der Hochschule für Musik und Theater München, Prof. Dr. Siegfried Mauser sowie den Mitgliedern des Leitungsgremiums, die mir durch Genehmigung eines Forschungsfreisemesters eine Konzentration auf das Thema erleichtert haben. Des Weiteren möchte ich mich bei all jenen guten Geistern bedanken, die mich in der Beschaffung von Quellen und bei meiner Arbeit in den Bibliotheken unterstützt haben: Insbesondere sind hier Dr. Johanna Senigl und Geneviève Geffray der Bibliotheca Mozartiana in Salzburg sowie die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Bayerischen Staatsbibliothek München zu nennen. Und nicht zuletzt empfinde ich die Unterstützung meiner Frau Regina und meines kleinen Sohnes Erik als Geschenk: Regina hat Korrektur gelesen, Fehler gesucht, Getränke gebracht etc., und Erik war mir mit seiner Lebensfreude beim Fehlermachen eine tatkräftige Hilfe. Für beide bin ich über einen langen Zeitraum hinweg weit weniger präsent gewesen, als es mir und ihnen lieb war.

Karlsfeld im April 2007

Ulrich Kaiser

Abkürzungen

AbertB	Hermann Abert, <i>W. A. Mozart</i> , hrsg. als 5., vollst. neu bearb. und erw. Ausg. von O. Jahns Mozart, 2 Bde. (Lpz. 1919–21 und 1923–1924, Sonderdruck hieraus: Mozarts Persönlichkeit, Lpz. 1923), ³⁽⁼⁷⁾ 1955–1956, ⁷⁽⁼¹¹⁾ 1989 (= fotomech. Nachdr. der Ausg. ³⁽⁼⁷⁾ 1955–1956)
AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
AMl	Acta musicologica
BriefeGA	<i>Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe</i> , hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, ges. und erl. von W. A. Bauer und O. E. Deutsch, Textbände I–V, Kassel 1962/63, auf Grund deren Vorarbeiten erl. von Joseph Heinz Eibl: Kommentarbände V/VI, ebd. 1971, Registerband VII, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl, ebd. 1975; Tb-Ausg. mit zusätzlichem Bd. VIII (= Einführung, Ergänzungen und Bibliographie), hrsg. von Ulrich Konrad, Kassel 2005
BRM	<i>Brockhaus Riemann Musiklexikon</i> , 4 Bde. und ein Ergänzungsband, hrsg. von Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht und Kurt Oehl, 2. Aufl., Mainz 1995
Faks.-Nachdr.	Faksimile-Nachdruck
Kl.A.	Klavierauszug
KochL	Heinrich Christoph Koch, <i>Musikalisches Lexikon welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben enthält</i> , Fm 1802, Faks.-Nachdr. Kassel 2001
KV ⁶	<i>Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts nebst Angabe der verlorengegangenen, angefangenen, von fremder Hand bearbeiteten, zweifelhaften und unterschobenen Kompositionen</i> , von Dr. Ludwig Ritter von Köchel, sechste Auflage, bearb. von Franz Giegling, Alexander Weinmann und Gerd Sievers, Wiesbaden 1964
MDok	<i>Mozart. Die Dokumente seines Lebens</i> . Gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch, Kassel 1961 (= Neue Ausgabe Sämtlicher Werke [NMA] X/34), Addenda und Corrigenda von Joseph Heinz Eibl, Kassel 1978 (= NMA X/31, 1), Addenda von Cliff Eisen (= NMA X/31, 2), Kassel 1997
MGG	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik</i> , hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1949–1986

- MGG² *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite neu bearbeitete Ausgabe hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, 9 Bde., Kassel und Stuttgart 1994–1998, Personenteil, 12 Bde., ebd. 1999ff.
- MJb *Mozart-Jahrbuch*, Augsburg 1923–1929. *Neues Mozart-Jahrbuch*, Regensburg 1941–1943, *Mozart-Jahrbuch*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Kassel 1950ff.
- MozartL *Das Mozart Lexikon*, hrsg. von Gernot Gruber und Joachim Brügge, Laaber 2005
- MozartVI [Leopold] Mozart Violinschule, s. Literaturverzeichnis
- Nb Notenbeispiel
- NGrove *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, 20 Bde., 1. Aufl. London 1980, Paperback-Ausg. ebd. 1995, 2. Aufl. ebd. 2001, diese Ausg. auch hrsg. von Laura Macy als *Grove Music Online* <<http://www.grovemusic.com>>
- NissenB Georg Nikolaus Nissen, *Biographie W. A. Mozarts*, Lpz. 1828, S. 629, Faks.-Nachdr. der 4. unveränderten Aufl., Hildesheim, Zürich, New York 1991
- NMA Wolfgang Amadeus Mozart. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, in Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, 10 Serien, Kassel 1955ff., Tb-Ausg. der Serien I–IX in 20 Bänden mit veränderter Bandenteilung, Kassel und München 1991
- o. VI. ohne Violine
- SulzerT Johann George Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste. In einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden, Artikeln abgehandelt*, Leipzig, 2 Bde. 1771/1774, für weitere Angaben s. Literaturverzeichnis S. 315
- Tb-Ausg. Taschenbuch-Ausgabe
- WaltherL Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek* [...], Lpz. 1732, Faks.-Nachdr. (= Documenta Musicologica 1/III) Kassel 1953, Studienausgabe mit Neusatz des Textes und der Noten, Kassel 2001
- WSF Théodore de Wyzewa und Georges de Saint-Foix, *W.-A. Mozart, Sa vie musicale et son œuvre, Essai de biographie critique, suivie d'un nouveau catalogue chronologique de l'œuvre complète du maître*, Bde. 1 und 2 Paris 1912, Bd. 3 ebd. 1936, Bd. 4 ebd. 1939, Bd. 5 ebd. 1946 (die Bde. 3–5 Saint-Foix allein), zit. nach der Ausg. ²1936. In der ISM Salzburg befindet sich eine maschinenschriftliche Übersetzung ins Deutsche von Wolfgang Richter

I. Mozarts Musik aus den Jahren 1761–1767: Probleme der Forschung

Seit ungefähr 50 Jahren haben Autoren wie Wolfgang Plath, Ulrich Konrad, Joachim Brügge, Konrad Küster und andere durch ihre Arbeiten ein neues Mozartbild entwickelt, das den Klischeevorstellungen¹ des 19. und 20. Jahrhunderts widerspricht und zur Erforschung von Themen einlädt, für die es angesichts der Vollkommenheit so genannter Meisterwerke lange als unbotmäßig galt, sich mit ihnen zu beschäftigen. Ungeachtet dieser Entwicklung werden sowohl Frühwerke² Mozarts als auch Gattungen, die wie die begleitete Klaviersonate im Verdacht stehen, von minderer Qualität zu sein,³ auch heute noch relativ wenig beachtet. Dieses geringe Interesse verwundert besonders, weil die Werküberlieferung für den jungen Mozart einzigartig ist und zur Erforschung geradezu einlädt:

»Seine frühesten erhaltenen Werke stammen tatsächlich aus dieser Formationsphase; sie entstanden, als er fünf Jahre alt war, und von dort an sind seine Schaffensvorstellungen nahezu lückenlos dokumentiert. Eigentlich gibt es also nur von Mozart ›früheste Werke‹. Sogar gegenüber dem ›Frühwerk im Frühwerk‹, das sich in Manuskripten Mendelssohns und Strauss' äußert, gibt es hier eine ›noch frühere‹ Abteilung, und weil zudem Etappen seiner musikalischen Entwicklung nachgezeichnet werden können, die den frühesten kompositorischen Versuchen vorausgegangen sind (Musik, die

-
- 1 Das Klischee z.B., dass sich die Vollkommenheit der Musik Mozarts angemessen nur dem Gefühl und nicht dem Verstande erschließt, ist beinahe so alt wie die Mozartbiographik selbst: »Mozart will nicht besprochen, nicht erklärt, nur im Fühlen will er verstanden seyn [...]«. Georg Nikolaus Nissen, *Biographie W. A. Mozarts* (= NissenB), Lpz. 1828, S. 629, zit. nach dem 4. unveränderten Nachdruck, Hildesheim, Zürich, New York 1991. Vgl. hierzu Ulrich Konrad, *Mozarts Schaffensweise*, Göttingen 1992, S. 21–77.
 - 2 Zur Problematisierung der Begriffe »Frühwerk« und »Spätwerk« im Zusammenhang mit Mozart vgl. Konrad Küster, *W. A. Mozart und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 2001, S. 39–42.
 - 3 Nicole Schwindt weist nach, dass die begleitete »Claviersonate, deren zwei Hauptbesetzungen die mit Violine und die von Bach angesprochene »Klaviertrio«-Formation sind«, sich »in der internationalen Forschungsliteratur unserer Zeit ungebrochen eines denkbar schlechten Rufs« erfreut und dass »Äußerungen, die sich um eine musikalische Erklärung des Phänomens bemühen« weit hinter den deklassierenden Einschätzungen zurückstehen. Nicole Schwindt, »Ich habe endlich doch müssen jung thun...«. Zur schwierigen deutschen Rezeption einer französischen Gattung, der Sonate pour le clavecin avec l'accompagnement d'un violon«, in: *Studien zu den deutsch-französischen Musikbeziehungen im 18. und 19. Jahrhundert. Bericht über die erste gemeinsame Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung und der Société française de musicologie Saarbrücken 1999* (= Musikwissenschaftliche Publikationen 20), hrsg. von Herbert Schneider, Wiesbaden 2002, S. 11–12.

er zu spielen lernte), läßt sich auch der Kontext dieses Frühwerks in die Überlegungen einbeziehen.«⁴

Dem Zitat aus Küsters Mozart-Biographie läßt sich unschwer die Wertschätzung des Autors für dieses Thema entnehmen, und folgerichtig zählt er auch zu den wenigen, die in neuerer Zeit der kompositorischen Entwicklung des ganz jungen Mozart einige Beachtung⁵ geschenkt haben.

Die Entscheidung, den vorliegenden Publikationen eine weitere Arbeit an die Seite zu stellen, wurde nicht zuletzt durch erhebliche Differenzen zu den in der Forschungsliteratur allgemein akzeptierten Analyseergebnissen ausgelöst. Dominique-René De Lerma und Konrad Küster äußern sich z.B. geringschätzig über Wolfgang's frühen Kompositionsversuch KV 1b.⁶ Eine veränderte analytische Perspektive führt dagegen zu einer anderen Bewertung der Komposition:

Abb. 1.1: Synoptischer Vergleich zu KV 1b

4 Küster, 2001, S. 42.

5 S. S. 39 ff. S. 37 (Fn. 133).

6 Vgl. hierzu Dominique-René De Lerma, *Wolfgang Amadeus Mozart: The Works And Influence Of His First Ten Years*, Phil. Diss. (mschr.), Indiana University 1958, S. 32 und Küster, 2001, S. 59.

Das Notenbeispiel der Abb. 1.1 zeigt in den oberen Systemen das Allegro KV 1b und darunter eine Kombination von Wendungen aus dem 1759 für Maria-Anna (Nannerl) angelegten Notenbuch, die Wolfgang zur Entstehungszeit seiner Komposition bereits spielen konnte.

Ob Mozart beim Spielen von KV 1b Bekanntes im Ohr gehabt und reproduziert hat oder ob aufgrund der offensichtlichen Übereinstimmung auf ein planvolles Arbeiten geschlossen werden darf, das in erster Linie die Transformation musikalischer Wendungen einer triplierten Taktart in ein gerades Zeitmaß zum Ziel hatte, soll hier nicht erörtert werden. Im Lichte des Vergleichs lässt sich jedenfalls die Komposition Wolfgangs als syntaktisch korrekte Kombination von einleitender Klangraumentfaltung, Kadenz, Kadenzwiederholung und Schlusswendung verstehen, wobei als Besonderheiten die Verbindung von Kadenz und Kadenzwiederholung durch einen Trugschluss sowie der Oktavlagenwechsel zur Kadenzwiederholung anzusprechen sind.⁷ Der Gerüstsatz und eine den musikalischen Verlauf sinnvoll gliedernde motivische Ausarbeitung geben darüber Auskunft, dass Mozart bereits im Frühjahr 1761 über ein erstaunliches Maß an musikalischem Differenzierungsvermögen verfügt hat.

Die Ähnlichkeiten zwischen KV 1b und dem kompilierten Modellsatz werfen Fragen auf:

1. Ist es möglich, auch für andere Kompositionen Mozarts Übereinstimmungen zu musikalischen Wendungen aufzuzeigen, die in den Spielstücken des Nannerl-Notenbuchs vorkommen?
2. Inwieweit bestehen Übereinstimmungen der beschriebenen Art zwischen den Kompositionen Mozarts untereinander?
3. Lässt sich die musikalische Funktion spezifischer Wendungen in technischer sowie in formal-ästhetischer Hinsicht genauer bestimmen?
4. Lässt sich in einem solchen Vergleich eine Chronologie feststellen, die Rückschlüsse auf den Lernweg des jungen Komponisten erlaubt?
5. Welche Übereinstimmungen lassen sich zwischen den Kompositionen Mozarts und den Werken anderer Komponisten aufzeigen?

Eine Bedingung für die Beantwortung dieser Fragen liegt in einer umfassenden Analyse der frühen Kompositionen Mozarts sowie in einem Vergleich zwischen diesen Stücken und Kompositionen aus seinem direkten Umfeld. Untersuchungen an dem letztgenannten Repertoire sind zwar nicht neu,⁸ jedoch im Hinblick auf eine Revision vermeintlich sicherer Erkenntnisse notwendig:

7 Eine ausführliche Analyse von KV 1b findet sich auf S. 110.

8 Siehe Forschungsbericht S. 30 ff.

Abb. 1.2: Wolfgang Amadeus Mozart, Sonate KV 6, Finale, T. 1–9 und Johann Schobert, Sonate Op.1 Nr. 2, Finale, T. 1–9

The image displays two systems of musical notation, each consisting of three staves (treble, middle, and bass). The top system represents measures 1 through 5, and the bottom system represents measures 6 through 9. The notation includes various musical symbols such as trills (tr), triplets (3), and dynamic markings like *for:* and *pia:*. The music is written in 2/4 time and C major.

Zwischen den Anfängen der Schlussätze der begleiteten Klaviersonaten in C-Dur von Johann Schobert (Op.1, Nr. 2) und Wolfgang Amadeus Mozart (KV 6) gibt es auffällige Übereinstimmungen (Abb. 1.2). Auf diese Ähnlichkeit ist bereits 1912

von Wyzewa und Saint-Foix⁹ hingewiesen worden, dann 1958 von De Lerma,¹⁰ Reeser erwähnt sie 1964 im Vorwort des entsprechenden Bandes der NMA¹¹, und in neuester Zeit weist Ludwig Finscher in einem Vortrag über Mozarts Violinsonaten¹² darauf hin. Ungeachtet der Tatsache, dass man darüber diskutieren könnte, ob das Satzbild und die Melodieführung der rechten Hand (T. 1–4) sowie die Rhythmik als Merkmale der Verwandtschaft oder unterschiedliche Gerüstsätze, Harmonik (T. 5–8) und die Gestaltung der Violinstimme als Eigenschaften der Autonomie gewertet werden sollten: Für Finscher sind die Satzanfänge ein Indiz für Mozarts artige »Verbeugung vor Schobert, die zugleich ankündigt, daß es hier nicht um Nachahmung, sondern um Steigerung, nicht um imitatio, sondern um aemulatio geht.«¹³

Bei dem Finalsatzvergleich handelt es sich um einen in der musikwissenschaftlichen Literatur beliebten Topos zur Veranschaulichung der Behauptung, dass Schobert 1763/64 in Paris für Mozart von herausragender Bedeutung gewesen sei.¹⁴ Die allgemein akzeptierte These der Paraphrasierung wird dabei durch den Umstand gestützt, dass es – im Gegensatz zu allen anderen Sätzen aus KV 6 – für das Finale keinen Vorläufer im Nannerl-Notenbuch gibt, dieses also in der Tat erst in Paris und in Kenntnis der Werke Schoberts von Vater und Sohn in Angriff genommen worden sein könnte. Doch welche Schlüsse lassen sich dann aus dem folgenden Notenvergleich (Abb. 1.3, S. 18) ziehen? Beginnt man den Vergleich von unten nach oben, so ist eine frappierende Übereinstimmung zwischen dem 3. Satz aus Schoberts begleiteter Klaviersonate Op. 1, Nr. 1¹⁵ und dem Beginn des Menuetts II aus KV 6 auffällig.¹⁶ Da eine vergleichbare Situation wie im Fall der

9 Théodore de Wyzewa und Georges de Saint-Foix (= WSF), *W.-A. Mozart, Sa vie musicale et son œuvre, Essai de biographie critique, suivie d'un nouveau catalogue chronologique de l'œuvre complète du maître*, Bde. 1 und 2 Paris 1912, Bd. 3 ebd. 1936, Bd. 4 ebd. 1939, Bd. 5 ebd. 1946 (die Bde. 3–5 Saint-Foix allein), zit. nach der Ausg.² 1936, S. 86.

10 De Lerma, 1958, S. 160–161.

11 *Sonaten und Variationen für Klavier und Violine*, hrsg. von Eduard Reeser (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA] VIII/23/1), Kassel 1964, S. IX.

12 Festvortrag anlässlich des 90. Geburtstags von Kurt Fischer. Der Vortrag liegt in gedruckter Form vor: Ludwig Finscher, *Mozarts Violinsonaten* (= Hundertachtundachtzigstes Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich, Auf das Jahr 2004), Zürich 2003.

13 Ebd., S. II.

14 »Auch in stilistischer Hinsicht ist der Einfluß Schoberts auf Wolfgangs früheste Sonaten unverkennbar; er geht so weit, daß das Kopfhema des in Paris nachkomponierten Finale von KV 6 [...] eine unverhüllte Paraphrase des Kopfhemas aus der Sonate op. 1, Nr. 2 von Schobert darstellt.« Reeser, 1964, S. IX.

15 Das Modell erscheint bei Schobert ab Takt 20 in der Nebentonart C-Dur und ab Takt 55 in der Haupttonart F-Dur (jeweils mit Wiederholung). Im Notenbeispiel wurden die Takte 58–61 zitiert.

16 Aus Gründen der Übersichtlichkeit wurde in beiden Beispielen auf die Wiedergabe der Violinstimme verzichtet.

Schlussätze vorliegt: Lässt sich aus den Konkordanzen nun ableiten, dass Mozart sich auch im Falle des Menuettsatzes »vor Schobert verbeugt« hat?

Abb. 1.3: Von oben nach unten: Klaviermenuett in F (Nannerl-Notenbuch Nr. 48), L. Mozart, Trio des Menuetts I aus der Serenata in D (VI. und Bass, orig. in G-Dur), W. A. Mozart, Menuett II aus der Sonate KV 6 (o. VI.) und J. Schobert, Sonate op. 1, Nr. 1, 3. Satz, Tempo di Minuetto (o. VI.)



Im obersten Beispiel des Vergleichs ist eine Klavier-Fassung des Menuetts abgebildet, die Bestandteil des Nannerl-Notenbuchs und laut Eintragung Leopolds im Juli 1762 von Wolfgang komponiert worden ist. Des Weiteren ist eine Orchesterfassung des Satzes in Leopolds Orchesterserenade in D-Dur überliefert (zweites Beispiel von oben), was Wolfgang Plath zu einer anekdotenhaften Schilderung¹⁷ veranlasst hat, die allerdings nicht geeignet scheint, ein Echtheits- bzw.

17 *Die Notenbücher*, hrsg. von Wolfgang Plath (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA] IX/27, 1), Kassel 1982, S. XIX; Wiederabdruck in: *Mozart-Schriften, Ausgewählte Aufsätze*, (= Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg 9), hrsg. von Marianne Danckwardt, Kassel u.a. 1991, S. 349–374. Plath führt hier aus: »Und man muß nicht über unzulässig viel Phantasie verfügen, um sich vorzustellen zu können, wie der Vizekapellmeister Leopold Mozart die festliche Aufführung seiner neuesten Serenata in Salzburg auf einmal unterbricht und sagt: »Was Sie da eben gehört haben und so hübsch fanden,

Autorenproblem im Rahmen einer wissenschaftlichen Gesamtausgabe zu diskutieren. Die Quellenlage ist also umfangreicher als bei den Finalsätzen, und für eine weitere Huldigungsabsicht der Mozarts müsste angenommen werden, dass Wolfgang bereits im Sommer 1762 – inmitten der Vorbereitungen der ersten Reise nach Wien und gut ein Jahr vor der großen Westeuropareise – Schoberts Op. 1 in Salzburg über Leopold kennengelernt, studiert und zur Grundlage kompositorischer Versuche gemacht hat. Diese These ist problematisch; mag man ihr nicht folgen, bestände nur die Möglichkeit zuzugeben, dass um 1760 jenseits von nationalen Unterschieden in spezifischen Gattungen so universale musikalische Formulierungen existiert haben müssen, dass Konkordanzen von vier Takten Länge zufällig möglich gewesen sind und als singuläres Ereignis keine hinreichende Grundlage für weiterführende Folgerungen darstellen. Das Dilemma, an eine spekulative These oder zufällige Übereinstimmungen glauben zu müssen, lässt sich zwar derzeit nicht lösen, aber umgehen. So hat sich in Verbindung mit dem Menuett II aus KV 6 in der musikwissenschaftlichen Literatur ein Topos etabliert, der seit Wyzewa und Saint-Foix¹⁸ bis in die heutige Zeit¹⁹ immer dann Erwähnung findet, wenn über die Unterrichtsmethodik Leopolds spekuliert wird: dem Menuett II aus KV 6 liegt ein Bass zu Grunde, der im Wesentlichen identisch ist mit den Bassstimmen der Kompositionen KV 4 und KV 5.

Die Vorbildfunktion Schoberts für das Wunderkind aus Salzburg lässt sich nach allgemeiner Auffassung auch an der für Paris neuartigen Bündelung von zwei Sonaten zu einem Opus²⁰ sowie der ungewöhnlichen Titelformulierung »qui peuvent se jouer avec l'accompagnement du violon« anstelle der üblichen »avec accompagnement [...] ad libitum« ersehen. In seinem Artikel »Sonaten und Variationen für Klavier und Violine« gibt Hartmut Hein²¹ einen anderen, in seiner Pragmatik überzeugenden Grund für die Bündelung zu jeweils zwei Sonaten an:

»In Brüssel waren im Herbst 1763 noch im Rahmen des »Nannerl«-Notenbuchs, in welches Leopold Mozart Übungsstücke und die Fortschritte seines Sohnes im Komponieren notierte, eine Reihe von Klavier-

war nicht von mir, sondern von meinem kleinen Sohn. Der wird Ihnen jetzt spielen, wie er sich das Stück zuerst am Klavier gedacht hat...«.

18 WSE, ²1936, Bd. 1, S. 16, vgl. S. 130.

19 Während Plath (1982, S. XIX) im Hinblick auf KV⁶ noch kritisch anmerkt: »Es ist wohl aber etwas zu wenig, wenn man daraus schließt, daß die drei Nummern als »Übungsstücke« zusammengehörten«, hat Küster (2001, S. 78–83) deutlich weniger Skrupel und widmet dem Gegenstand ein ganzes Kapitel: »Übungen über gleichem Baß: KV 4, 5 und das Menuett II aus KV 6«.

20 Die ersten beiden Opera Mozarts bestehen aus jeweils zwei Sonaten (KV 6–9).

21 Hartmut Hein, Art. »Sonaten und Variationen für Klavier und Violine (oder Flöte, oder Violoncello)«, in: *Das Mozart Lexikon* (= MozartL), hrsg. von Gernot Gruber und Joachim Brügg, Laaber 2005, S. 778–782.

stücken entstanden (ein später in KV 6 verwendetes Menuett wohl schon 1762 in Salzburg); aus diesen Stücken die späteren Sonatensätze zu formen, eine Violinstimme harmonisch zu ergänzen und umfangreichere Sätze hinzuzukomponieren, dürfte bei einem Sieben- bis Achtjährigen schon als ausreichendes Pensum für ein halbes Jahr gegolten haben (auch mit anzunehmendem Beistand des Vaters).«²²

Nach Hein könnte also die Ursache für die Bündelung von zwei Sonaten zu je einem Opus im Falle Mozarts darin liegen, dass in Anbetracht der Umstände schlichtweg nicht mehr zu leisten war. Bedenkt man das schmale Zeitfenster für die Realisierung der ersten Drucklegung, die zeitintensiven gesellschaftlichen Verpflichtungen, die Anstrengungen der Reise, den Leistungsstand Wolfgangs sowie den zeitlichen Vorlauf einer Drucklegung etc., so könnte die alternative Gruppierung – sechs Sonaten pro Opus – für die Kompositionswerkstatt Mozart außerhalb des Realisierbaren gelegen haben. Demnach wäre die spezielle Zweierbündelung keine inhaltliche Orientierung im Sinne einer Huldigung, sondern vielmehr eine pragmatische Lösung. Und für den publikationserfahrenen Leopold dürfte es eine Selbstverständlichkeit gewesen sein, durch eine wohl überlegte Titelformulierung das Erstlingswerk seines Sohnes auf dem Pariser Musikalienmarkt günstig zu positionieren. Der Widerspruch zwischen den verschiedenen Deutungen der philologischen Tatsachen ist nicht auflösbar, ein Rückschluss von den äußeren Merkmalen der Drucklegung auf eine stilistische Beeinflussung Mozarts durch Schobert problematisch.

In Anbetracht des bisher Gesagten verwundert es nicht, dass in der Vergangenheit verdiente Autoren in Bezug auf die Vorbildfunktion Schoberts zu nahezu gegensätzlichen Ergebnissen gekommen sind: Robert Haas beispielsweise vermochte in den frühen Sonaten Mozarts nur den Einfluss des Vaters sowie Johann Christian Bachs zu erkennen, dagegen sei eine »Einwirkung Schoberts, des Schwärmers, [...] nur in sehr abgeschwächtem Ausmaß fühlbar, wie das bei einem Kind gar nicht anders möglich war.«²³ Jürgen Hunkemöller erklärte dagegen insbesondere für die begleiteten Klaviersonaten KV 6–9, dass ein starker Einfluss Schoberts gegeben sei, sowohl aufgrund der oben genannten äußeren Merkmale als auch aufgrund struktureller und stilistischer Analogien.²⁴ Hunkemöller glaubte darüber hinaus zu erkennen, »daß sich der Sohn mit dieser Wahl eindeutig gegen die erklärten Intentionen des von ihm als Autorität bejahen und verehrten Vaters« gerichtet hat und nicht »der Entschluß, begleitete Klaviersonaten

22 Ebd., S. 779.

23 Robert Haas, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Potsdam 1933, zit. nach der 2. Auflage 1949, S. 47.

24 Jürgen Hunkemöller, *W. A. Mozarts frühe Sonaten für Violine und Klavier. Untersuchungen zur Gattungsgeschichte im 18. Jahrhundert*, Bern, München 1970, S. 61.

zu schreiben« bemerkenswert sei, sondern »die persönliche Wahl des Vorbilds«. ²⁵ Bei aller Unterschiedlichkeit der Arbeiten bleiben beide Autoren den Versuch schuldig, ihre Aussagen durch eine sorgfältige musikalische Analyse zu belegen. Hunkemöller wähnt in dieser Hinsicht sogar »die Akten« für »mehr oder weniger geschlossen« ²⁶ und verzichtet unter Berufung auf die französischen Musikwissenschaftler ²⁷ dezidiert auf »den Nachweis bereits konstaterter Reminiszenzen oder Zitate«. ²⁸ In den neuesten Kompendien ²⁹ zum Mozart-Jahr 2006 wird der Einfluss Schoberts auf Mozart zwar einhellig beschworen, neue Erkenntnisse jenseits der alten Argumentationsfiguren (Titelwidmung, Finalsatzkonkordanz) liegen jedoch nicht vor. Lediglich die folgende Begründung scheint neu: »Vor allem die Klaviersonaten [Schoberts] übten auf den siebenjährigen Mozart einen nachweislich großen Einfluß aus, wie auch die Umarbeitung des ersten Satzes aus Schoberts Sonate Op. XVII, Nr. 2, in den F-Dur Mittelsatz des Klavierkonzerts in B-Dur, KV 39, deutlich macht«. ³⁰ Leider ist diese Erklärung in hohem Maße irreführend, was offensichtlich wird, wenn man sich vor Augen hält, dass in den Pasticcio-Konzerten KV 37, KV 39, KV 40 und KV 41 Mozart nur jeweils einen Satz von Johann Schobert, Carl Philipp Emanuel Bach sowie Johann Eckard bearbeitete, dagegen jeweils vier Sätze von Hermann Friedrich Raupach und Leontzi Honauer. ³¹ Sieht man in Mozarts Wahl von Fremdkompositionen also ein Anzeichen für musikalischen Einfluss, so wären als Vorbilder an erster Stelle Raupach und Honauer, nicht Schobert zu nennen. ³²

Vor dem Hintergrund der hier in aller Kürze skizzierten Problemfelder scheint eine erneute und gründliche Analyse des für die Fragestellungen relevanten Re-

25 Ebd., S. 63.

26 Ebd., S. 59.

27 »Den entscheidenden Schritt zu einer exakten Ermittlung der Einflüsse auf das Kind Mozart haben Wyzewa und Saint-Foix (»Mozart I«) getan. An ihren Ergebnissen hat sich nichts Entscheidendes geändert [...]«, ebd., S. 110–111 (III. Abhängigkeiten, Fußnote 1).

28 Ebd., S. 59 und S. 113 (Fußnote 28).

29 Nicole Schwindt, Art. »Europäische Orientierung (1762–1777). Klaviersonaten mit Violine«, in: *Mozart Handbuch*, hrsg. von Silke Leopold, Kassel 2005, S. 386–392 und Joachim Brügge, Art. »Schobert«, in: *MozartL*, 2005, S. 746.

30 Joachim Brügge, ebd., S. 746.

31 Auf diese Tatsache wurde bereits 1995 von John Irving aufmerksam gemacht: John Irving, »Johann Schobert and Mozart's early Sonatas«, in: *The Maynooth International Musicological Conference 1995: Part Two* (= Irish Musical Studies 5), Trowbridge, Wiltshire 1996. Zur Autorschaft Wolfgang Amadeus Mozarts für das »Andante« aus KV 39 vgl. Martin Eybl, »Mozarts erster Konzertsatz. Die Pasticcio-Konzerte KV 37, 39, 40 und 41 im zeitgenössischen Wiener Kontext«, in: *Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernod Gruber zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Joachim Brügge u.a., Tutzing 2004, S. 199–214.

32 In diesem Zusammenhang ist auch immer wieder zu lesen, dass sich Mozart 1778 in Paris Sonaten von Schobert für den Unterricht gekauft hat (Brief vom 29. Mai 1778, in: *BriefeGA*, I, S. 368). Diese Tatsache ist in vielerlei Hinsicht nicht geeignet, eine künstlerische Wertschätzung zu begründen, die 15 Jahre vor der Brieflegung bestanden haben soll.

pertoires geboten. Der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit liegt auf Analysen der Kompositionen Mozarts, die in den Jahren 1761–1767 entstanden sind. Ein Vergleich dieses Korpus mit Stücken aus dem Nannerl-Notenbuch und Werken von Zeitgenossen dient in erster Linie nicht der Proklamation von »Abhängigkeiten«, sondern der Gewinnung von Kriterien, was an einer Komposition sinnvoller Weise als ein Detail anzusprechen ist. Dem analytisch ausgerichteten Hauptteil sind Bemerkungen zur Quellenlage, ein Forschungsbericht, grundsätzliche methodologische Überlegungen sowie die Erörterung einiger ausgewählter Analysemethoden vorangestellt.

Notenausgaben und Quellen

I. Die Analysen der vorliegenden Untersuchungen basieren auf dem Notentext der von Wolfgang Plath besorgten wissenschaftlichen Ausgabe³³ des Nannerl-Notenbuchs (1759) und des Londoner Skizzenbuchs (1764) im Rahmen der »Neuen Ausgabe Sämtlicher Werke« (NMA).

Ein Fragment des 1759 von Leopold angelegten und seiner Tochter Maria Anna Mozart wahrscheinlich am 26. Juli³⁴ übergebenen Notenbuchs befindet sich in einer Glasvitrine im Autographentresor der Internationalen Stiftung Mozarteum (= ISM) Salzburg. Über einen längeren Zeitraum ist dieses Notenbuch von Maria Anna und von Wolfgang gemeinsam benutzt worden. Leider wurden von Maria Anna in den Jahren vor 1815 und vielleicht auch noch danach einzelne Seiten aus dem Notenbuch verschenkt oder verkauft. Die herausgetrennten Blätter befinden sich heute in öffentlichen Bibliotheken³⁵, in Privatbesitz³⁶ oder sind verschollen³⁷. Nach dem Tode Maria Annas 1829 gelangte das Notenbuch

33 Plath, 1982, s. Fn. 17 (S. 18).

34 Plath, 1982, S.XII, erinnert daran, dass im süddeutsch-katholischen Raum seit jeher Taufe und Namenstag höher gehalten werden als Geburt bzw. Geburtstag. Er vermutet daher, dass Leopold das Notenbuch Nannerl nicht am 30. oder 31. Juli zum 8. Geburtstag, sondern erst am 26. Juli zu ihrem Namenstag geschenkt haben könnte.

35 Bibliothèque nationale de France Paris, Département de la Musique, Sig. Ms. 238 (zwei aufeinanderfolgende Blätter mit der Nr. 23, T. 30–52 und 24, Klavierfassung des ersten Satzes von KV 8); The Pierpont Morgan Library New York, Sig.: Cary 201 (zwei aufeinanderfolgende Blätter mit den Nrn. 53–57 bzw. KV 1a–d sowie KV deest); Universitätsbibliothek Leipzig, Sammlung Taut, o. Sig. (ein Blatt mit der Nr. 59 bzw. KV 3 sowie den Generalbassübungen Leopold Mozarts); Museum Carolino Augusteum Salzburg, Sig. Hs 2472 (Einzelblatt mit den Nrn. 62 und 63 bzw. KV 1e und KV 1f).

36 In schweizer Privatbesitz befindet sich – nicht zugänglich – ein Blatt mit der Nr. 64 bzw. KV 9b (5b).

37 Die Nr. 58 (= KV 2) sowie die Nr. 61 sind nur durch NissenB (Notenbeilage) bekannt. Ein Blatt, das zu dem in schweizer Privatbesitz befindlichen gehört, war Eigentum der ISM und ist dort seit 1880 nicht mehr nachweisbar.

auf einigen Umwegen in den Besitz des Vorläufers der ISM Salzburg³⁸. Ein erster Rekonstruktionsversuch des Originals, der auf einer sorgfältigen Papier- und Lagenuntersuchung basierte, erfolgte 1979 durch den britischen Forscher Alan Tyson³⁹. Seine Hypothese muss heute als überholt gelten, da im Frühjahr 2000 die Bindung des Notenbuchs auf Wunsch von Wolfgang Rehm, der den Kritischen Bericht⁴⁰ zu den von Wolfgang Plath besorgten Bänden vorlegte, aufgelöst worden ist, wodurch einige offene Fragen zur ursprünglichen Lagenordnung endgültig geklärt werden konnten.⁴¹

Ein eigenes Notenbuch, das sogenannte Londoner Skizzenbuch, erhielt Wolfgang dagegen erst mit acht Jahren (London 1764). Es enthält ausschließlich autographe Stücke, von denen allerdings keines in offiziell publizierte Kompositionen übernommen worden ist. Aus diesem Grunde vermutet Plath, dass Wolfgang's Notenbuch »einem Tagebuch vergleichbar, seinen privatesten Bezirk«⁴² darstellte. Heinrich Beer, ein Bruder Giacomo Meyerbeers, hielt das Skizzenbuch später in seinem Besitz und schenkte es Felix Mendelssohn zum Geburtstag. Über die Mendelssohn-Stiftung kam es in den Besitz der Königlichen Bibliothek zu Berlin (heute Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz) und wurde während des Zweiten Weltkriegs in schlesisches Gebiet ausgelagert. Das Notenbuch galt nach der Teilung Deutschlands als verschollen, bis Mitte der 1970er Jahre die Bibliotheka Jagiellońska Kraków bekannt gab, ehemalige Bestände der Staatsbibliothek zu verwahren. Heute befindet sich das Notenbuch vollständig und in einem gut restaurierten Zustand⁴³ in Krakau, 1979/80 wurde es der internationalen Forschung wieder zugänglich gemacht.

II. Wolfgang Plath vertrat im Vorwort seiner wissenschaftlichen Edition der Notenbücher die Auffassung, dass »wenn nicht alle, so doch der größte Teil der 19 Anfangsstücke als bloße Klavierreduktionen von Orchestermenuetten Leo-

38 Franz Xaver Mozart hinterließ das Notenbuch 1844 Josephine Baroni-Cavalcabò, die es wahrscheinlich dem Kapellmeister Joseph Labitzky vermachte. Auf ungeklärtem Wege gelangte das Notenbuch 1864 dann zu Helene Pawlowna, die es noch im selben Jahr dem Salzburger Dom-Musikverein und Mozarteum als Schenkung überreichte.

39 *Music and Letters* 60 (1979), S. 389–400. Dieser Aufsatz wurde auch abgedruckt in: Alan Tyson, *Mozart. Studies of the Autograph Scores*, Cambridge, Massachusetts and London, 1987, S. 61–72.

40 *Mozart, Kritische Berichte* ([NMA] IX/27, 1 und 2), vorgelegt von Wolfgang Rehm, Kassel 2000. Rehm konnte zwar die Unterlagen des 1995 verstorbenen Wolfgang Plath einsehen, in dessen Nachlass befanden sich jedoch keine Entwürfe bzw. Entwurfsfragmente zu den Kritischen Berichten.

41 Rehm, 2000, S. 21, gibt eine anschauliche graphische Übersicht zur »Lagenordnung nach heutigem Zustand«.

42 Plath, 1982, S. XXII.

43 Der Restauration ist allerdings der ursprüngliche Einband zum Opfer gefallen, so dass das Skizzenbuch weder Stempel, Signatur, Etikett, Bibliotheksbeschriftungen oder anderweitige Bemerkungen trägt.

pold Mozarts zu begreifen sind.«⁴⁴ Auch unter den späteren Klavierstücken des Buches sah Plath zahlreiche »Beziehungen und Verklammerungen [...] die im stilkritischen Sinne darauf schließen lassen, daß in diesen Stücken ein und derselbe Komponist«⁴⁵ am Werk gewesen sei. Durch eine geschickte Frage- und Antworttechnik, die der von De Lerma nicht unähnlich ist,⁴⁶ lässt Plath im Vorwort der NMA keinen Zweifel daran, dass er – wie De Lerma – Leopold Mozart für den Autor der überwiegenden Anzahl von Kompositionen im Nannerl-Notenbuch hält.

Petrus Eder veröffentlichte 1993 einen Aufsatz,⁴⁷ in dem er darauf hinwies, dass sich im Musikalienarchiv der Bibliothek des Stifts St. Peter in Salzburg sowie in der Abtei St. Walburg in Eichstätt vier Notenbücher⁴⁸ erhalten haben, in denen sich Parallelüberlieferungen zu den Spielstücken des Nannerl-Notenbuchs befinden. 2001 erschien eine weitere Publikation des Autors zum Thema,⁴⁹ durch die der Schreiber von drei Notenbüchern⁵⁰ sowie weitere bis dato unbekannte Notenbücher⁵¹ bekannt wurden. 2005 schließlich legte Eder einen Notenband »Salzburger Klaviermusik des 18. Jahrhunderts«⁵² vor, mit dem er im Stil einer wissenschaftlichen Ausgabe⁵³ einen Großteil der relevanten Stücke der Forschung dankenswerter Weise zugänglich gemacht hat. Insgesamt überzeugen Eders Aus-

44 Plath, 1982, S. XV.

45 Ebd.

46 »Where would Leopold have found published works of so great simplicity as those we find in the Nannerl Notebook?«, »What reason is there to doubt that Leopold created all of the first dozen pieces, and perhaps quite a bit of the remainder?« De Lerma, 1958, S. 19.

47 Petrus Eder, »Nannerl Mozarts Notenbuch von 1759 und bisher unbeachtete Parallelüberlieferungen«, in: *Mozart-Studien*, hrsg. von M. H. Schmid, Bd. 3, 1993, S. 37–67.

48 Notenbuch des Johann Georg Alt, Erzabtei St. Peter Salzburg, Sig. Ntb 1; Notenbuchfragment eines Unbekannten, Erzabtei St. Peter Salzburg, Sig. Ntb 3; Notenbuch Sebastian Prixner, Abtei St. Walburga, Eichstätt, Sig. EW 330; Notenbuch des Aloysius Steiner Erzabtei St Peter Salzburg, Sig. Ntb 5. Darüber hinaus erwähnt Eder ein weiteres Notenbuch (Notenbuch des Felix Millbacher, Erzabtei St Peter Salzburg, Sig. Ntb 2), das zwar keine Konkordanzen zum Nannerl-Notenbuch, dafür aber Übereinstimmungen mit dem Notenbuch Alts aufweist.

49 Petrus Eder, »Neues zu Nannerl Mozarts Notenbuch«, in: *Maria Anna Mozart: Die Künstlerin und ihre Zeit*, hrsg. von Siegfried Düll und Otto Neumaier, Möhnesee, 2001, S. 73–83.

50 Franz Ignaz Lipp, seit 1754 Hof- und Domorganist in Salzburg, ist der Schreiber der Notenbücher Ntb 1–3.

51 Notenbuch des Benedikt Kaml, Erzabtei St. Peter Salzburg, Sig. Ntb 36; Lehrbuch Benedicti Kamml verfasst von Cajetan Adlgasser, Universitätsbibliothek Salzburg, Sig. M II 239; Notenbuch o. Namen, Stift Nonnenberg Salzburg, Sig. XIX.37; Notenbuch der Frau Cäcilia, Stift Nonnenberg Salzburg, Sig. XIX.36; Notenbuch der Johanna Antonia Langenmantel, Stift Nonnenberg Salzburg, Sig. XIX.14.

52 *Salzburger Klaviermusik des 18. Jahrhunderts* (= Denkmäler der Musik in Salzburg 16), hrsg. von Petrus Eder, Salzburg 2005.

53 Hervorzuheben sind insbesondere das inhaltsreiche Vorwort und ein Kritischer Bericht.

fürhungen hinsichtlich der These, dass von Leopold Mozart bei der Erstellung des Nannerl-Notenbuchs auf ein am Kapellhaus⁵⁴ kursierendes »gängiges Salzburger Unterrichtsmaterial«⁵⁵ zurückgegriffen worden ist. Eders Forschungen haben eine Revision der Auffassungen De Lermas und Plaths bewirkt, im Kritischen Bericht Wolfgang Rehms wurden sowohl die Konkordanzstellen der Parallelüberlieferungen vermerkt als auch fragwürdige Autorenschaften berichtigt.⁵⁶ Das von Eder publizierte Material wird in der vorliegenden Untersuchung gelegentlich zur Kontextualisierung musikalischer Phänomene herangezogen.

III. In dem Maße, in dem Eders These der Beeinflussung des jungen Mozart durch eine allgemein verbreitete Salzburger Klaviermusik unstrittig ist, gibt seine Bermerkung, dass »auf den jungen Meister [...] die bei Haffner gedruckten Sonaten [...] einen merkbaren Eindruck hinterlassen«⁵⁷ haben, Anlass zur Diskussion. Eder sieht hinsichtlich einiger Stellen der »Sonate in C-Dur KV 279 (189d) und in G-Dur KV 283 (189h)« Anlehnungen an Eberlins Sonaten in A-Dur und G-Dur, z.B. spiele das »altertümliche Seitenthema des Eröffnungssatzes der Sonate in C-Dur KV 279 (189d) [...] auf Eberlins A-Dur-Sonate (Nr. 61) an (T. 19–20 und 62–72), die Arpeggien bei Mozart (Takte 9, 11) auf solche bei Eberlin« (Takte 48⁵⁸–52) und das »Presto der Klaviersonate in G–Dur KV 283 (189h)« erinnere »in mehr als einem Detail an den Schlußsatz von Eberlins Sonate in G-Dur (Nr. 60)«. ⁵⁹ Problematisch dürfte erstens sein, dass zwischen der bei Haffner 1758 verlegten A-Dur-Sonate Eberlins und der wahrscheinlich Ende 1774 in Salzburg oder 1775 im Umfeld der »Finta giardiniera« in München entstandenen C-Dur-Sonate KV 279 (189d) gut 17 Jahre liegen, also knapp zwei Jahrzehnte, in denen Mozart internationale musikalische Eindrücke gesammelt hat. Allein schon aufgrund dieser Tatsache ist ein Einfluss der konservativen Musik Eberlins auf die genannte Klaviermusik eher unwahrscheinlich. Zweitens beruhen die von Eder genannten Ähnlichkeiten auf sehr allgemeinen Merkmalen, und eine Durchsicht der bei Haffner in Nürnberg gedruckten Klaviersonaten, die »wohl die bedeutendsten Beiträge zur Salzburger Klaviermusik nach Georg Muffat und

54 Im Kapellhaus wurden die Sängerknaben am Salzburger Dom erzogen. Es bildete die maßgebliche musikpädagogische Institution Salzburgs, da die »Mitglieder der Hofkapelle, angefangen vom Kapellmeister über den Hoforganisten bis hin zu den Sängern und Instrumentalisten, als Lehrer dorthin verpflichtet wurden.« Eder, 2005, S. VII.

55 Eder, 1993, S. 37.

56 Bei allen nicht von W. A. Mozart komponierten Stücken findet sich nur der Autorenvermerk »unbekannt«. Ausnahme bilden die bekannten Zuordnungen: Menuett Nr. 17 = Leopold Mozart, Nr. 30 = Georg Christoph Wagenseil, Nr. 38 = Carl Philipp Emanuel Bach, Nr. 42 = Johann Nikolaus Tischler und Nr. 44 = Johann Joachim Agrell. Auch hinsichtlich der Variationen bzw. Nr. 38 verweist Rehm auf die von Eder angestoßene kritische Diskussion (Eder, 1993, S. 45–47).

57 Eder, 2005, S. XVIII.

58 Die Taktangabe wird bei Eder versehentlich angegeben mit T. 8[sic!]-52.

59 Eder, 2005, S. XIX, Fn. 61.

vor Mozart⁶⁰ darstellen, hat ergeben, dass sich solch allgemeine Ähnlichkeiten in großer Zahl und zu Werken diverser Komponisten aufzeigen lassen. Für die vorliegende Untersuchung wurden hierzu die in dem relevanten Zeitraum verlegten Sammlungen⁶¹ »Raccolta musicale contenente VI sonate per il cembalo solo d'altretanti celebri compositori italiani«, Op. 1–5 (1756–65), »Oeuvres Melées contenant VI Sonates pour le Clavessin d'autant de plus célèbres compositeurs«, Partie V–X (ca. 1757–64) sowie »Collection recreative contenant VI Sonates pour le clavessin«, Op. 1–2 (1758–61) durchgesehen. Die Annahme eines besonderen Einflusses Eberlins ließ sich dabei nicht bestätigen, auf ausgewählte Werke der genannten Anthologien wird zu späteren Zeitpunkten Bezug genommen. Drittens besteht keine Übereinkunft hinsichtlich der Bezeichnung der Takte 17–20 in KV 279 (189d) als »altertümliches Seitenthema«, denn die mit einem E-Dur-Septakkord beginnende Sequenz des Seitensatzes bildet in einer C-Dur-Sonate einen farblichen Kontrast, der an dieser formalen Position durchaus als »modern« zu bezeichnen ist.⁶²

IV. Zur Überprüfung der seit Wyzewa und Saint-Foix immer wieder behaupteten Abhängigkeiten sind darüber hinaus die folgenden Quellen kritisch durchgesehen worden: 1. Die Klavierkompositionen der um 1760 in Paris niedergelassenen Musiker deutscher Herkunft wie Johann Schobert⁶³, Leontzi Honauer⁶⁴, Christian Hochbrucker⁶⁵, Johann Gottfried Eckard⁶⁶, Hermann Friedrich Raupach⁶⁷ sowie ausgewählte Werke der Londoner Komponisten Carl Friedrich Abel⁶⁸ und Johann Christian Bach⁶⁹. Darüber hinaus wurden auch Werke des kaiserlichen Hofmusikers in Wien, Georg Christoph Wagenseil sowie einige

60 Ebd., S. VII.

61 Die Datierung der Sammlungen folgt: Lothar Hoffmann-Erbrecht, »Der Nürnberger Musikverleger Johann Ulrich Haffner«, in: *Acta Musicologica* (= AML) 26 (1954), S. 114–126, dazu Nachträge in AML 27 (1955), S. 141 und AML 34 (1962), S. 195.

62 Der farbliche Kontrast des mit einem E-Dur-Septakkord beginnenden Seitensatzes in einer Sonate in C-Dur könnte ggf. sogar als Vorform einer medianischen Tonartendisposition angesehen werden, die in der Exposition der Waldsteinsonate L. v. Beethovens oder im Kopfsatz der 3. Sinfonie von J. Brahms zu einem Topos geworden ist. Mozart behandelt den »medianischen« Anfangsakkord eines Seitensatzes jedoch immer als dominantisches Ereignis und Teil einer Fonte-Sequenz, bei Beethoven und Brahms hat sich die medianische Seitensatzfarbe zur relativen Tonika emanzipiert. Ausführungen zu diesem Sequenzmodell finden sich auf S. 124, zur Modulationsgestaltung mit dem Modell s. S. 220, zur Seitensatzgestaltung s. S. 240 f., zu Durchführungsgestaltungen s. S. 256 ff. und zur Terminologie des »Seitensatzes« bzw. »Seitenthemas«, vgl. S. 200 ff.

63 Sonaten Op. 1, 2, 3, Paris 1761–1763; ebd. Op. 5, 8, 1763–64; ebd. Op. 14, 1766.

64 Sonaten Op. 1, 2, Paris 1761/63.

65 Sonaten Op. 1, Paris 1762.

66 Sonaten Op. 1, 2, Paris 1763–64.

67 Sonaten Op. 1, Paris 1762 (?).

68 Sonaten Op. 2, London 1760; Op. 3, ebd. 1761; Op. 5, ebd. 1764; Op. 6, ebd. 1765.

69 Sonaten Op. 2, 5, London 1764/66.

Gelegenheitskompositionen⁷⁰ zur Kontextualisierung musikalischer Phänomene herangezogen.

V. Die Untersuchung weiterer Quellen, welche mittelbar Einfluss auf den Lernweg des jungen Mozart gehabt haben könnten, ist von Hellmut Federhofer angeregt worden. Nachdem Federhofer die Generalbasslehre von Georg Muffat⁷¹ 1961 ediert hatte, beschäftigte er sich mit einem Salzburger Theoretikerkreis und veröffentlichte zu diesem Thema 1964 einen Aufsatz.⁷² Er wies darauf hin, dass Andreas Hofer, Georg Muffat, Johann Baptist Samber, Matthäus Gugl sowie Johann Ernst Eberlin, Anton Cajetan Adlgasser und Johann Michael Haydn nicht nur Salzburger Dom- und Hofmusiker waren, sondern gleichzeitig auch Verpflichtungen⁷³ als Lehrer am Kapellhaus⁷⁴ hatten. Im Mittelpunkt seines Aufsatzes standen die drei großen musiktheoretischen Traktate Sambers⁷⁵ und der Generalbasstraktat Gugls⁷⁶. In einer Fußnote⁷⁷ erwähnt Federhofer darüber hinaus noch weitere Generalbassquellen, z.B. ein auf 1760 datiertes »Fundamentum Seu Cantus Firmus präämbulandi«,⁷⁸ das eine Abschrift »ex Regul de arte

70 Z. B. *Der Morgen und der Abend, Zwölf Musikstücke für das Clavier*, hrsg. von Leopold Mozart. Lotter 1759 oder die XII Menuet und Trio, hrsg. von Authore Reschnezi (Zöschinger), Lotter 1760.

71 Georg Muffat, *An Essay On Thoroughbass* (= Musicological Studies and Documents 4), edited with an Introduction by Hellmut Federhofer, New York 1961.

72 Hellmut Federhofer, »Ein Salzburger Theoretikerkreis«, in: *AMl* 36 (1964) S. 50-79.

73 Für Muffat, der ab 1678 als Hoforganist in Salzburg tätig war, lässt sich eine Verpflichtung als Lehrer am Kapellhaus nicht nachweisen.

74 Darüber hinaus bestanden Lehrer-Schüler-Verhältnisse, z.B. war Samber (1654-1717) mit großer Wahrscheinlichkeit Schüler von Hofer (1629-1684) und Muffat (1643-1704) sowie Lehrer von Gugl (1683-1721). 1727 begann Eberlin seinen Dienst in Salzburg und unterwies dort als Lehrer im Kapellhaus unter Anderen seinen späteren Schwiegersohn Adlgasser.

75 Johann Baptist Samber, *Manuductio ad organum, das ist Gründlich- und sichere Handleitung durch die höchst-nothwendige Solmisation, zu der edlen Schlag-Kunst*, Salzburg, 1704; ders., *Continuatio ad manuductionem organicam, das ist Fortsetzung zu der Manuduction oder Handleitung zum Orgl-Schlagen*, Salzburg, 1707 und ders., *Elucidatio musicae choralis, das ist Gründlich und wahre Erläuterung oder Unterweisung, wie die edle und uralte Choral-Music fundamentaliter nach denen wolgegründten Reglen mit leichter Mühe möge erlernet werden*, Salzburg, 1710.

76 Matthäus Gugl, *Fundamenta partiturae in compendio data. Das ist: Kurtzer und gründlicher Unterricht, den General-bass, oder Partitur, nach denen Reglen recht und wohl schlagen zu lehren*, Salzburg, 1719. Gugls Traktat weist eine starke innere Abhängigkeit zu den Schriften Sambers auf.

77 Federhofer, 1964, S. 65-66, Fn. 58.

78 Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek (= Mbs), Sig. Mus. Ms. 261. Der Handschrift beigegeben ist zwischen den Seiten 65/66 eine bei Lotter gedruckte Anleitung von Johann Baptist Anton Vallade, *Dreyfaches Musicalisches Exercitium auf die Orgel oder VII. Praeambula und Fugen, nach dem heutigen Goût. Wobey nach jedem Praeambulo der General-Bass heraus gesetzt zu sehen ist um die höchst-nöthige Präludir.Kunst mit puren Ziffern zu erlernen [...]*, Nürnberg 1755.

Componendi di Eberle [!]«⁷⁹ aus dem Jahre 1760 darstellt, welche nach Bernd Kohlschütter »wohl unbedenklich, vor allem nach den in Salzburg vorhandenen Versetten und Kadenzen Johann Ernst Eberlin zugesprochen werden«⁸⁰ kann. Des Weiteren eine im Stift St. Peter aufbewahrte Handschrift mit dem Titel »Fundamenta Partiturae del Signor Giovanni Ernesto Eberlin, gentil uomo, e maestro di Capella di S:A:Rma Arcivescovo etc. e Principe di Salisburgo. 1766«, die Federhofer zusammen mit der auf 1760 datierten Abschrift als »Teile einer sonst verschollenen ars componendi Eberlins«⁸¹ bezeichnet hat sowie eine »17 Blätter umfassende Abschrift G. Weisingers«,⁸² bei der es sich um die Wiedergabe einer verschollenen Generalbasslehre Adlgassers handeln dürfte.

Die genannten Quellen könnten insofern für die Ausbildung des jungen Mozart von Bedeutung gewesen sein, weil angenommen werden darf, dass Mozart nicht nur von seinem Vater, sondern auch von anderen Lehrern des Kapellhauses unterrichtet worden ist. Wie aus einer Arbeit Robert Münsters hervorgeht, dürfte der Knabe bereits vor der großen Westeuropareise Cellostunden erhalten haben⁸³ und eine nicht durch Leopold erfolgte erste Unterweisung an der Orgel ist ebenfalls wahrscheinlich.⁸⁴ Aufgrund der Generalbässe, die im Nannerl-Notenbuch notiert worden sind, darf als sicher gelten, dass Generalbassspielen im Unterricht der Mozart-Kinder einen festen Platz hatte, und es scheint nicht abwegig anzunehmen, dass Wolfgang im Rahmen seines Unterrichts auch schon vor der großen Reise im Kapellhaus mit Salzburger Generalbass-Unterrichtsmaterial in Berührung gekommen ist. Aus diesem Grunde wurde das genannte Quellenmaterial in die Untersuchungen einbezogen, wobei sich die auf 1760 datierte Handschrift einer hypothetischen »Ars componendi Eberlin« als besonders interessant erwiesen hat. Auf mögliche Zusammenhänge zwischen den hier nieder-

79 Mbs. Mus. Ms. 261, S. 66. Das Vorwort beendet der Zusatz: »Modus brevissimus desumpta [!] ex Regulis D: Eberle [!] Salisburgis de arte Componendi«. Vgl. hierzu auch: Bernd Kohlschütter, »Die musikalische Ausbildung auf Salzburger Boden im 18. Jahrhundert«, in: *MfB* 1978/79, S. 201.

80 Kohlschütter, 1979, S. 201.

81 Federhofer, 1964, S. 66, Fn. 58.

82 Mbs Mus. Ms. 1695, *Fundamenta compositionis Dal Sig. Adlgasser*.

83 Robert Münster, »Um Mozarts Kinder-Violoncello. Die Passauer Musikerfamilie Sigl und eine unbekannte Episode aus Wolfgangs Knabenjahren«, in: *Mozart Studien*, hrsg. von Manfred Hermann Schmid, Bd. 14, Tutzing 2005, S. 29–36.

84 Dass Mozart Orgel spielen konnte, ist seit 1762 brieflich bezeugt (Leopold Mozart an Lorenz Hagenauer, Brief vom 16. Oktober 1762, BriefeGA, I, S. 50). Und obwohl Wolfgang von Leopold das Pedal erklärt bekam (Leopold Mozart an Lorenz Hagenauer, Brief vom 10. Juni 1763, BriefeGA, I, S. 69), zeigte sich der Jüngere doch sehr erstaunt (»daß war mir völlig neu«), als er 1777 in München erfuhr, dass sein Vater sehr gut Orgel spielen konnte (Mozart an seinen Vater in Salzburg, 11. Oktober 1777, BriefeGA, II, S. 48). Dass Wolfgang von Leopold Orgelunterricht erhalten hat, ist daher unwahrscheinlich. Ein erster Orgelunterricht könnte am Domkapellhaus durch Adlgasser erfolgt sein, den Hinweis hierauf verdanke ich einer freundlichen Auskunft von P. Petrus Eder OSB.

geschriebenen Generalbassmodellen und Mozarts frühen Kompositionen wird an späterer Stelle verwiesen.⁸⁵

VI. Dem Vorwort der Violinschule und Briefen der Familienkorrespondenz lässt sich entnehmen, dass Leopold Mozart musiktheoretische Werke sehr geschätzt hat.⁸⁶ Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass sich in den Praecepta der Zeit auch jene Methoden finden, die Leopold zur Gestaltung des Unterrichts für seine Kinder inspiriert haben könnten. Für die vorliegende Untersuchung waren die Lehrbücher von C. Ph. E. Bach, Mattheson, Riepel, Marpurg also auch deshalb von Interesse, weil sie Horizonte eröffnen, welche zeittypischen Unterrichtsformen der musikalischen Ausbildung im Hause Mozart zur Anwendung gekommen sein mögen. In Betracht zu ziehen ist dabei, dass Leopold Mozart als Salzburger Kommissionär des Verlagshauses Lotter, das nach der Übernahme durch Lotters ältesten Sohn Johann Jacob Lotter d. J. seit 1754 um eine Erweiterung des pädagogischen Sortiments bemüht war, einiges mehr an musikpädagogischer Literatur gekannt haben mag, als sich den Quellen entnehmen lässt. Seit 1750 finden sich z.B. im pädagogischen Sortiment Lotters nicht nur die bekannten Autoren Wagenseil⁸⁷, Riepel⁸⁸ und Marpurg⁸⁹, sondern auch musikpädagogische Werke unbekannter Musiker wie z.B. Johann Xaver Nauß⁹⁰, Georg Joachim Joseph Hahn⁹¹, Anton Vallade⁹² und der zu seiner Zeit erfolgreiche Marianus Königsperger⁹³. Als zeitlich letztes Dokument einer zeitgenössischen Pädagogik wurde das 1789 in Darmstadt gedruckte »Lehrbuch der Harmonie, Composition und des Generalbasses« von Johann Gottfried Portmann⁹⁴ berücksichtigt, da es

85 Z. B. auf den Seiten 61, 84 f., 244 f. u.a.

86 Vgl. hierzu S. 82.

87 Georg Christoph Wagenseil, *Rudimenta Panduristae, Oder: Geig-Fundamenta, Worinnen die kürzeste Unterweisung für einen Scholaren [...] dargethan wird*, Augsburg 1751.

88 Joseph Riepel, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungs-Art der Zirkel-Harmonisten sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasst. Erstes Capitel De rhythmpoeia*, Regensburg und Wien 1752, Faks.-Nachdr. in: Thomas Emmerig (Hrsg.), *Joseph Riepel. Sämtliche Schriften zur Musiktheorie*, (= Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 20), Wien, Köln, Weimar 1996.

89 Friedrich Wilhelm Marpurg, *Die Kunst das Clavier zu spielen*, Augsburg 1761.

90 Johann Xaver Nauß, *Gründlicher Unterricht den General-Baß recht zu erlernen Worinnen denen Anfängern zum Vorthail nebst den nothwendigsten Regeln und Exempeln zugleich auch der Finger-Zeig mit Ziffern sowol im Bass als Discant deutlich gewiesen wird [...]*, Augsburg 1751.

91 Georg Joachim Joseph Hahn, *Der Wohl unterwiesene General-bass-Schüler, Oder Gespräch zwischen einem Lehrmeister und Scholare vom General-Baß [...]*, Augsburg, 1751.

92 Zur Quellenangabe s. Fn. 78 (S. 27).

93 Marianus Königsperger, *Der wohl-unterwiesene Clavier-Schüler, welchem nicht nur die wahre und sichere Fundamenta zum Clavier auf eine leichte Art beygebracht sondern auch VII. Praeambula XXIV. Versetzte und VIII. Arien oder Galanterie-Stücke aus allen Tönen zur weiteren Übung vorgelegt werden [...]*, Augsburg 1755.

94 Johann Gottfried Portmann, *Leichtes Lehrbuch der Harmonie, Composition und des Gene-*

eine Analyse der Klaviersonate in D-Dur KV 284 (205b) enthält, die in ihrer Art sehr aufschlussreich ist und ebenfalls Rückschlüsse auf die Musikpädagogik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zulässt.

Forschungsbericht

Dass die analytische Auseinandersetzung mit Mozarts Kompositionen im 19. Jahrhundert primär in den Kompositionslehren und nicht in den Biographien stattgefunden hat, lässt sich zum einen darauf zurückführen, dass ein Verweisen auf Werke und Besprechen von Beispielen fremder Autoren seit dem 15. Jahrhundert zum methodischen Repertoire musiktheoretischer Abhandlungen gezählt werden darf und zum anderen darauf, dass in Biographien »Analysen im strengen Sinne keinen Platz haben können«⁹⁵. Vor diesem Hintergrund ist es bemerkenswert, dass der mächtigste Impuls für die analytische Auseinandersetzung mit dem Werk des jungen Mozart von einem »Essai de Biographie Critique« ausging, also von einer Biographie zum musikalischen Leben und Werk Mozarts. Das epochale Werk von Théodore Wyzewa und Georges de Saint-Foix, das zum Beginn des 20. Jahrhunderts erschien und nur in französischer Sprache publiziert worden ist,⁹⁶ hat wahrscheinlich auf die Mozartforschung einen so nachhaltigen Einfluss ausüben können, weil die »kritische Methode« der französischen Autoren nicht wie die deutscher Musikwissenschaftler in der Nachfolge Jahns und Spittas »auf der Philologie gründete, sondern auf der musikalischen Analyse«.⁹⁷ Trotz aller heute berechtigten Kritik an dem Werk der Franzosen, die in erster Linie auf eine nicht hinreichende methodologische Absicherung zielt, bleibt es erstaunlich, wie viele der im biographischen Schrifttum späterer Jahre verbreiteten »Erkenntnisse« aus dem Bereich der musikalischen Analyse direkt oder indirekt dem Werk der französischen Forscher entnommen worden sind.

Einen neuen Impuls hinsichtlich der Beschäftigung mit dem Frühwerk des Komponisten erhielt die Mozartforschung zum »Mozart-Jahr« 1956. Edward

ralbasses, zum Gebrauche für Liebhaber der Musik, angehende und fortschreitende Musici und Componisten, Darmstadt 1789.

95 Ulrich Konrad, »Leben – Werk – Analyse«, in: *Mozartanalyse im 19. und frühen 20. Jahrhundert* (= Schriften zur musikalischen Hermeneutik 6), Laaber 1999, S. 58. Konrad verweist in diesem Zusammenhang auch auf die unterschiedlichen sprachlichen Strukturen der Biographik und musikalischen Analyse (S. 33–34).

96 Von diesem Werk existiert in der ISM Salzburg eine ungedruckte maschinenschriftliche Übersetzung ins Deutsche von Wolfgang Richter, vgl. hierzu: Wolfgang Richter, »Meine Übersetzung des Wyzewa-St. Foix«, in: *MJb* 1952, S. 65–69.

97 Konrad, 1999, S. 53.

J. Dent und Erich Valentin edierten unter dem Titel »Der früheste Mozart«⁹⁸ diejenigen Nummern des Nannerl-Notenbuchs, die Leopold als Kompositionen seines Sohnes deklariert hatte. Darüber hinaus enthielt die Publikation die Faksimilierung von vier kleinen Stücken (KV 1a–d),⁹⁹ welche dem G-Dur-Menuett KV 1 den Platz streitig gemacht haben, früheste Komposition Mozarts zu sein,¹⁰⁰ sowie eine kurze Einführung von E. J. Dent¹⁰¹ und einen umfangreicheren Beitrag von E. Valentin¹⁰². Die leichte Verfügbarkeit der ersten Kompositionsversuche Mozarts im Faksimile dürfte mit dazu beigetragen haben, dass es heute einen – wenn auch schmalen – Forschungszweig zur musikalischen Entwicklung des Wunderkindes gibt.

In der maschinenschriftlichen Dissertation »Wolfgang Amadeus Mozart: The Works and Influences of his first ten Years«, die Dominique-René De Lerma 1958 im Rahmen eines Promotionsverfahrens an der Indiana University vorlegte,¹⁰³ wurden die zum Mozartjahr edierten Quellen berücksichtigt. Wolfgang Plath bezeichnete die Arbeit 1982 im Vorwort der Notenbuch-Editionen als »weiter ausbaufähig«, die darin angewendete Vorgehensweise als »prinzipiell richtigen und erfolgversprechenden Untersuchungsweg«.¹⁰⁴ De Lermas Hauptinteresse galt der Bestimmung von Einflüssen und der Beschaffenheit von Werken, mit denen Mozart in der ersten Dekade seines Lebens nachweislich oder höchstwahrscheinlich in Berührung gekommen war.¹⁰⁵ Er verstand seine Forschungen als Aktualisierung und Weiterführung der Untersuchungen von Wyzewa und Saint-Foix:

»Although, in some respects, the purpose may be similar to that of Wyzewa and Saint-Foix, several major sources are available now which were unknown to them, as well as some of which they lacked proper and complete knowledge.«¹⁰⁶

98 Edward J. Dent und Erich Valentin, *Der früheste Mozart*, hrsg. in Verbindung mit H. J. Laufer von der Deutschen Mozart-Gesellschaft, München 1956.

99 Die Blätter befanden sich vor 1954 in Londoner Familienbesitz, zum Zeitpunkt der Faksimilierung waren sie Eigentum von H. J. Laufer und seit den 1960er Jahren gehören sie zum Bestand der Pierpont Morgan Library New York (Sig.: Cary 201).

100 Auch eine Faksimilierung der im Nannerl-Notenbuch befindlichen Intervalltabelle zur elementaren musiktheoretischen Unterweisung befindet sich in der Publikation.

101 Dent/Valentin, 1956, S. 9–11.

102 Ebd., S. 13–33, Valentins Aufsatz trägt den gleichen Titel wie die Publikation.

103 De Lerma, 1958 (s. S. 14, Fn. 6), eine Zusammenfassung wurde veröffentlicht als: Dominique-René De Lerma, »The Nannerl Notebook«, in: *The Music Review* 19 (1958), S. 1–5.

104 Wolfgang Plath, 1982, S. XIV, Fn. 30.

105 De Lerma, 1958, »Introduction« S. 1: »The purpose in the investigation is to examine the music of the first decade in the life of Wolfgang Amadeus Mozart, specifically to determine the role and nature of influences of those works with he came in contact during these ten years«.

106 Ebd., S. 3.

De Lermas Untersuchungen überzeugen, wenn es z. B. gelingt, Johann Joachim Agrell als Komponisten des Allegro in e¹⁰⁷ (Nr. 45 im Nannerl–Notenbuch) zu identifizieren. Problematisch hingegen zeigt sich die Arbeit, wenn aufgrund von fehlenden Quellen z.B. über die Hausmusik der Familie Mozart¹⁰⁸ spekuliert wird:

»Wolfgang's music during this period bears no evident trace of Eberlin's influence. It is not difficult to agree with Wyzewa and Saint-Foix that Leopold, recognizing his own inferiority, may have discouraged too much attention to the composers in Salzburg. This was doubtlessly due to the father's great pride and jealousy, but it may also have been a conscious effort on his part to protect his son from serious consideration of counterpoint and more advanced harmonic thinking until he was prepared for it. At any rate, Mozart was not ready to absorb or filter whatever good qualities Eberlin's music had.«¹⁰⁹

Die Tatsachen, dass Wolfgang im September 1761 in Salzburg die Musik Johannes Ernst Eberlins über das Schuldrama »Sigismundus Hungariae Rex« kennengelernt hat und dass sich kein direkter Einfluss Eberlins auf die kompositorische Entwicklung Wolfgangs in dieser Zeit feststellen lässt, verleiten De Lerma zu drei Hypothesen: 1. Wolfgang war mit fünf Jahren noch zu jung, um den Wert der Musik Eberlins erfassen zu können, 2. fehlende Einflüsse sind auf die pädagogische Weitsicht Leopolds zurückzuführen und 3. verursacht durch das Psychogramm eines mediokren Komponisten und eifersüchtigen Vaters. Dass die letzte Hypothese ärgerlich und mitverantwortlich für ein Geschichtsbild ist, das von der Leopold-Mozart-Forschung als völlig unbegründet zurückgewiesen wird¹¹⁰,

107 Das Allegro in e entstammt der Sonate in e, op. II, 4 (3. Satz) von Johann Joachim Agrell; vgl. hierzu: Plath, 1982, S. XIV.

108 De Lerma, 1958, S. 56–62, gibt im Kapitel »House Music« in erster Linie die Anfänge aus Werken der »Raccolte Musicale« wieder. Proklamierte Einflüsse von Rutini und Raupach auf Mozart (S. 58) vermögen nicht zu überzeugen. Am Ende des Kapitels spekuliert De Lerma: »There exists, of course, the possibility that Wolfgang attempted to perform these more difficult works, and he certainly heard music similar to this – if not these specific compositions in some cases – played by his father and the musical friends of the family« (S. 61).

109 Ebd., S. 53 f.

110 »Noch fehlen etwa ein Gesamtverzeichnis musikalischer Werke, eine Übersicht über die in den letzten Jahren gefundenen Dokumente zur Biographie und Rezeptionsgeschichte Leopold Mozarts oder eine darauf fußende, brauchbare Biographie [...] Das, was diese Rezeptionsgeschichte für uns bereithält, sind nicht systematisch gewonnene und in wesentliche, übergreifend gesamteuropäische Zusammenhänge eingeordnete und bewertete Informationen zu Leben und Werk, sondern ist im wesentlichen von Vorurteilen geprägtes und durch Unkenntnis allein schon einfacher historischer Gegebenheiten teilweise völlig verzerrtes Bild von Leopold Mozart [...]«. Joseph Maňcal, »Einführung in die historisch-methodische Grundproblematik«, in: *Beiträge des Internationalen Leo-*

sei an dieser Stelle bereits angemerkt, soll jedoch eingehender zu einem späteren Zeitpunkt erörtert werden.¹¹¹ Auch De Lermas Ausführungen zum »Nameday Notebook« erwiesen sich als rein hypothetisch und sind durch die historische Forschung widerlegt worden:

»While it may have had no immediate effect on his writing, Wolfgang was shown works by a large number of composers, and, even if every item is not prefixed with the creator's name, the boy had begun to understand matters of musical taste and judgement – that core of his genius, a foundation which never weakened.«¹¹²

Im Falle des angeblich zum Namenstag Wolfgangs 1762 überreichten Notenbuchs hat Wolfgang Plath 1973 durch Untersuchungen der autographen Handschriften den Nachweis erbracht,¹¹³ dass es sich dabei um ein »anonymes, um 1750 angelegtes Klavier- und Musizierbuch mitteldeutscher Provenienz ohne irgendwie getarteten Bezug auf Mozart« handelt. »Mozartforschung und -forscher hatten sich über ein halbes Jahrhundert lang auf simpelste Art düpierten lassen«.¹¹⁴

Auf dem Internationalen Kongress in Salzburg 1964 diagnostizierte Wolfgang Plath, dass die Mozartforschung in eine Krise geraten sei, weil deren Hypothesen nicht auf einer fundierten methodisch-systematischen Quellenerforschung beruhen würden¹¹⁵. Plaths wegweisende Arbeiten der nachfolgenden Jahre – hier sind insbesondere seine Studien zur Schriftenchronologie¹¹⁶ und wissenschaftliche Editionen im Rahmen der NMA zu nennen – haben zum Teil gravierende

pold-Mozart-Kolloquiums Augsburg 1994 (= Beiträge zur Leopold Mozart Forschung 2), hrsg. von Josef Mančal und Wolfgang Plath, Augsburg 1997, S. 69. Neben der auf Nissen und Jahn zurückgehenden positiv erklärten Sichtweise gibt es eine weitere, von Arthur Schurig initiierte negative Darstellung Leopold Mozarts z.B. bei Greither, Langegger, Hildesheimer, Einstein, Schrade, Posch, Gheon, etc. Vgl. hierzu: Armin Raab, »Im Lichtkreis seines Sohnes, ohne den er im Dunkeln stände«, in: Ebd., S. 195–200.

111 Vgl. hierzu S. 48 f.

112 De Lerma, 1958, S. 105.

113 Wolfgang Plath, »Leopold Mozarts Notenbuch für Wolfgang (1762) – eine Fälschung?«, in: *MJb* 1971/72, S. 337–341. Ein Wiederabdruck des Aufsatzes befindet sich in: Plath, 1991, S. 197–201.

114 Plath, 1982, Vorwort zur NMA IX/27,1, S. IX.

115 Wolfgang Plath, »Der gegenwärtige Stand der Mozartforschung«, in: *Bericht über den neunten Internationalen Kongress Salzburg 1964*, hrsg. von Franz Gieling, 2 Bde. Kassel 1964 und 1966, S. 47–55 (I) und S. 88–97 (II). Der Beitrag wurde auch aufgenommen in: Plath, 1991, S. 78–86.

116 Wolfgang Plath, »Beiträge zur Mozart-Autographie I. Die Handschrift Leopold Mozarts«, in: *MJb* 1960/61, S. 82–117; ders.: »Beiträge zur Mozart-Autographie II: Schriftenchronologie 1770–1780«, *MJb* 1976/77, S. 131–73. Beide Beiträge wurden aufgenommen in: Plath, 1991, S. 28–73 und 221–265, letzterer Beitrag auch in: *Eighteenth- and Nineteenth-century Source Studies* (= The Garland Library of the History of Western Music 8), NY und Ldn. 1985, S. 189–231.

Revisionen des als gesichert geltenden Wissens bewirken können und eine Art »Paradigmenwechsel« in der Mozartforschung herbeigeführt.

Aber nicht nur die philologische Forschung, sondern auch die analytische verdankt Wolfgang Plath wertvolle Impulse, als deren wichtigster sein Beitrag »Typus und Modell« angesehen werden kann.¹¹⁷ Ausgehend von Mozarts Motette »Ave verum« KV 618 (1791) verwies Plath in diesem Beitrag auf eine typische musikalische Wendung im Schaffen Mozarts:

»Mozart bedient sich einer Standard-Eröffnung der Barockzeit. Das vielleicht bekannteste Beispiel ist das erste Präludium von J. S. Bachs *Wohltemperiertem Klavier I*. Daß hier ein direkter Traditionszusammenhang vorliegt (und nicht erst Mozarts »Bach-Erlebnis« im van Swietenschen Hause verantwortlich zu machen ist), läßt sich wohl am besten mit dem Beginn des *Agnus Dei* aus Leopold Mozarts großer Sakramentslitanei in D aus dem Jahre 1762 (abgedruckt in NMA X/28 Abt. 3–5, Bd. 1) belegen (Beispiel 3)«. ¹¹⁸

Selbstverständlich hat Mozart die initiale I–II–V–I-Eröffnungsformel, die von Plath als »Barocktypus I« bezeichnet worden ist, nicht erst in Wien kennengelernt (sie findet sich z.B. im ersten Satz der B-Dur-Sonate op. 1, Nr. 1 von Hermann Friedrich Raupach, T. 7–10). Doch Plaths Verweis auf Leopolds Komposition aus dem Jahre 1762 als Beleg für einen »Traditionszusammenhang« ist missverständlich, denn er erweckt den Eindruck, dass Wolfgang bereits seit 1762 bzw. seinen frühesten Kompositionen das Modell kontinuierlich verwendet hat. Als Satzeröffnung läßt es sich jedoch weder im Nannerl-Notenbuch noch in seinen kammermusikalischen und sinfonischen Werken der großen Westeuropareise nachweisen. Und bei der Bearbeitung der oben erwähnten Sonate von Raupach für das Klavierkonzert KV 39 wurden die entsprechenden Takte sogar entfernt. Vor diesem Hintergrund scheint also weniger der »Traditionszusammenhang« erwähnenswert als der Umstand, dass Wolfgang erst relativ spät zum Komponieren mit der harmonisch-kontrapunktischen I–II–V–I-Eröffnung angeregt worden ist. In den frühen Werken Mozarts findet sie sich erstmalig¹¹⁹ am Strophenbeginn der Tenorarie Nr. 1 des 1767 entstandenen Singspiels »Die Schuldigkeit des ersten Gebots«.

117 Wolfgang Plath, »Typus und Modell«, in: *MJb* 1973/74, S. 145–157. Wiederabdruck in: Plath, 1991, S. 202–215.

118 Plath 1991, S. 203 (dem Text folgt ein Notenbeispiel).

119 Sollte das Klavierstück in B KV 20a (626b/25) eine Komposition Mozarts sein, dürfte es ungefähr zur gleichen Zeit bzw. ein Jahr später entstanden sein. Harmonisch beginnt es ebenfalls mit einer I–II–V–I-Wendung, aufgrund der I–IV–V–I-Bassführung ist es allerdings deutlich von dem Vorkommen in KV 35 unterschieden.

Abb. 1.4: Die Schuldigkeit des Ersten Gebots KV 35, Arie Nr. 1, »Mit Jammer muß ich schauen«, T. 22–27

Es wäre Gegenstand einer eigenständigen Untersuchung, ob es von Bedeutung ist, dass Wolfgang auf das barocke Initialmodell für eine geistliche Komposition erstmalig zurückgegriffen hat und ob sich auch bei Leopold eine Vorliebe für diese Formel in seinen geistlichen Werken nachweisen lässt. Plaths Aufforderung jedenfalls, das »Jugendwerk Mozarts [...] daraufhin noch zu untersuchen«¹²⁰, wurde mit der vorliegenden Arbeit Folge geleistet.

In der Schriftfassung des Beitrags fokussierte Plath noch vier weitere charakteristische Wendungen, zu denen er anmerkte:

»Darf man aus diesen wenigen Beispielen Schlussfolgerungen ziehen? Eine doch wohl: daß nämlich der *Barocktypus I* zwar tiefere Wurzeln haben mag, im übrigen aber als Baustein von Mozart genau in derselben Weise behandelt wird wie die anderen Bausteine, die wir kennengelernt haben. Sind dann diese Bausteine *auch* Typen? Um diese Frage beantworten zu können, müßte man wesentlich mehr Material erarbeiten, als ich es bisher getan habe. Man müßte viel tiefer in die Welt der kleinen Partikel eindringen, müßte sie sortieren und katalogisieren, müßte ihre Kombinationen und Permutationen sorgfältig beobachten.«¹²¹

Plath reflektierte zudem einige Kombinationsmöglichkeiten¹²² der Bausteine und konstatierte, dass es »Ecksteine, aber auch Füllsteine (»starke« und »schwache« Glieder) gibt«,¹²³ die zusammen passen können oder auch nicht und zuweilen sogar austauschbar sind.

120 Plath, 1991, S. 214.

121 Ebd., S. 210.

122 »Der für sich genommen ganz unscheinbare Themenanhang b führt uns nun aber in ein wahres Gewirr von Konkordanzen. Der Leser möge bitte Geduld aufbringen, wenn ich jetzt scheinbar abschweife.«, Ebd., S. 208.

123 Ebd., S. 211.

»Das alles setzt die Präexistenz derartiger Steine voraus; nicht sie werden, sondern mit ihnen wird komponiert [...] Es tut der Kunst Mozarts keinen Abbruch, wenn wir für möglich halten, daß sie eine kombinatorische Komponente hat, daß ein Bereich unter anderen dieser Kunst das Ordnen und Neuordnen von Bausteinen ist. Es wird dem Wunder nichts genommen, wenn wir eine Voraussetzung der unbegreiflichen Leichtigkeit seines Komponierens zu verstehen beginnen.«¹²⁴

In der hiermit vorgelegten Studie wurden Mozarts früheste Kompositionen im Hinblick auf alle von Plath erwähnten Bausteine untersucht. Es ist bereits darauf hingewiesen worden, dass der »Barocktypus I« (Baustein I) in den frühesten Kompositionen Mozarts nur selten vorkommt. Die in Plaths Beitrag als Baustein II bezeichnete Wendung zeigt hingegen eine spezifische Ganzschlusskadenz,¹²⁵ dem Baustein III, einem Vierton, den Plath in Anlehnung an Terry für eine Entlehnung aus einer Sinfonie J. Chr. Bachs hält,¹²⁶ kommt in Mozarts frühem Schaffen keine Bedeutung zu. Plaths Baustein IV besteht aus einer V–I–V–I–Pendelbewegung¹²⁷ mit sich anschließendem Halbschluss. Plaths Baustein V liegt die chiasmatische I–V–V–I–Harmonik zu Grunde, die wesentlicher Bestandteil der umfangreichen Studie Robert Gjerdingens¹²⁸ ist und im Zusammenhang mit seinen Untersuchungsergebnissen in dieser Arbeit erörtert wird.

Nicht berücksichtigt wurden Plaths Ansichten hinsichtlich der Formfunktionen, d.h. der Wertungen des V–I–V–I–Pendelns sowie der Ganzschluss- und Halbschlusskadenzen als »schwache Glieder« bzw. der I–V–V–I- oder I–II–V–I-Eröffnungen als »starke Glieder«.¹²⁹ Hinsichtlich der frühen Kompositionen Mozarts schien diese Kategorisierung wenig hilfreich, eine Neubewertung dringend geboten.¹³⁰

124 Ebd.

125 S. 146–166. Plaths Ganzschlusskadenzen beginnen mit einem einleitenden Sextakkord bzw. einem dritten melodischen Stufenton im Bass, vgl. hierzu S. 194, Fn. 117, Abb. 4.69.

126 Charles S. Terry, *J. Chr. Bach*, London ²1967, S. 272.

127 S. 193.

128 Robert Gjerdingen, *A Classic Turn of Phrase. Music and the Psychology of Convention*, Philadelphia 1988. Vgl. hierzu S. 72.

129 Plath, 1991, S. 211, vgl. S. 208.

130 Plaths Rubrizierung basiert auf der Ansicht, dass die harmonischen I–V–V–I-, I–II–V–I-Bausteine sowie das angeblich von Bach entlehnte Modell typische Eröffnungen bzw. Themengestaltungen zeigen, was daraus ersichtlich wird, dass er die anderen Bausteine als »Fortsetzung« und »Themenanhang« deklariert (Plath, 1975, S. 209). In mehrfacher Hinsicht ist diese Überzeugung fragwürdig, denn 1. zeigt das Beispiel der von Plath zitierten Stellen aus KV 414/II sowie KV 503/II, dass sowohl »Barocktypus I« als auch harmonischer Chiasmus außerhalb von Themengestaltungen vorkommen und somit als »schwaches Glied« fungieren können, 2. dass die Pendelharmonik als Satzeröffnung anzutreffen ist und somit auch in der Funktion eines »starken Gliedes« auftreten kann und 3. ist es kom-

Plaths analytischer Beitrag aus den 1970er Jahren war folgenreich, löste bereits auf dem Kongress eine heftige Debatte aus¹³¹ und hat insbesondere in den Arbeiten Hans-Joachim Brügges eine engagierte Fortführung erfahren. Brügges Ansatz ist nicht unumstritten,¹³² eine kritische Auseinandersetzung mit seinen Arbeiten zum Thema erfolgt im Zusammenhang mit einer Zusammenfassung der bis heute andauernden Debatte um die von Plath angeregte Systematisierung »Typus« und »Modell«.

Seit 1990 kamen viele Anregungen zur Analyse der Kompositionen des ganz jungen Mozart wiederum aus biographischen Arbeiten. In Konrad Küsters Mozartbiographien wurden große Abschnitte dem frühen Werdegang des Komponisten gewidmet,¹³³ eine differenziertere Auseinandersetzung mit Küsters methodologischem Verständnis und seinen Analyseergebnissen erfolgt im Anschluss an dieses Kapitel.

Darüber hinaus sind neuere analytische Arbeiten zum Werk des jungen Mozart selten. Der Online-Katalog der Bibliotheca Mozartiana¹³⁴ weist z.B. derzeit lediglich elf Einträge zu den begleiteten Klaviersonaten KV 6–15 auf: Sechs Einträge davon verweisen auf den Kritischen Bericht der NMA,¹³⁵ vier auf Programmheftbeiträge zu den Salzburger Festspielen 1993, 1998, 1999 und 2000 sowie einer auf das Vorwort von Geneviève Geffray zu der wertvollen Faksimile-Ausgabe des Allegro C-Dur für Klavier KV 6 von W. A. Mozart.¹³⁶ Das Unbehagen über diese spärliche Forschungslage manifestierte sich jüngst in dem Konferenzthema »Der junge Mozart. 1756–1780. Philologie, Analyse, Rezeption«, einer Veranstaltung der Akademie für Mozart-Forschung der ISM, die zum Auftakt des Mozart-Jahres 2006 vom 1.–4. Dezember 2005 in Salzburg stattgefunden

positions- wie theoriegeschichtlich unangemessen, Kadenzen als »schwache Glieder« zu deklarieren.

131 Eine Zusammenfassung der Debatte findet sich auf S. 56 f.

132 Vgl. hierzu die Besprechungen von Thomas Seedorf, *MJB* 1997, S. 365–367 und Dieter Mack, *Musik & Ästhetik* 14 (2000), S. 93–98.

133 Küster, 2001, S. 39–212; ders.: *Mozart. Eine musikalische Biographie*, Stuttgart 1990, S. 13–34. Vgl. hierzu auch ders.: »Mozarts elementarer Kompositionsunterricht«, in: *Üben & Musizieren* 8 (1991), S. 11–18.

134 Internationale Stiftung Mozarteum <<http://www.mozarteum.at>> – Wissenschaft – Bibliotheca Mozartiana – Stichwortregister (m. Unterseiten). Auf der Website wird Literatur ab 1993 erfasst, die Angaben werden laufend aktualisiert (Stand: 01.05.06). Als weitere Arbeiten werden unter dem Eintrag »Violine: Violinsonaten« noch der bereits erwähnte Beitrag Finschers, 2003, sowie – obwohl vor 1993 erstellt – eine maschinenschriftliche Zulassungsarbeit von Ulrike Knauer genannt.

135 Henning Bey und Daniel Brandenburg, *Kritische Berichte*, VIII/22/2, Kassel 2001.

136 *Wolfgang Amadeus Mozart, Faksimile des Allegro in C-Dur für Klavier KV 6. Komponiert in Brüssel am 14. Oktober 1763. In der Handschrift Leopold Mozarts. Aus Nannerls Notenbuch, aufbewahrt in der Bibliothek der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg*, Vorwort von Geneviève Geffray (dt. und franz.), mit einer engl. Übers. von Faye Ferguson, Salzburg 1997.

hat. Als symptomatisch für die augenblickliche Situation darf dabei gelten, dass von den 32 angekündigten Beiträgen lediglich drei Referate der analytischen Auseinandersetzung mit den vor 1769 bzw. der ersten Italienreise entstandenen Kompositionen Mozarts gewidmet worden sind.¹³⁷ Es bleibt abzuwarten, ob die am Ende des Kongresses eindringlich formulierte Aufforderung, sich in den nächsten Jahren dem Werk des ganz jungen Mozart verstärkt zuzuwenden, ein breiteres Forschungsinteresse bewirken wird.

137 Christine Martin, »Text und Form in Mozarts Motetten *Veni Sancte Spiritus* KV 47, *Inter natos mulieribus* KV 72 und *Benedictus sit Deus* KV 117«; Thomas Schmidt-Beste, »à 1 oder à 2 oder à 3? Zur satztechnischen Funktion der Violine (und des Violoncellos ?) in den frühen Sonaten Mozarts« und Manfred Hermann Schmid »Zu den Menuetten im Nannerl-Notenbuch und Mozarts frühesten Kompositionsversuchen«. Aufgrund des Titels des letztgenannten Referats, der auch für die vorliegende Publikation hätte gewählt werden können, waren inhaltliche Überschneidungen zu den hier vorgelegten Forschungsergebnissen zu befürchten. Dass sich trotz gleicher Themenwahl der Ansatz Schmidts von dem hier vorgelegten erheblich unterscheidet, dürften sowohl der Exkurs zu Schmidts Arbeiten (S. 45 ff.) im folgenden Kapitel »Methodologische Überlegungen« als auch ein Vergleich mit der noch zu veröffentlichenden Schriftfassung des Referats von Manfred Hermann Schmid erweisen.

II. Methodologische Überlegungen

Allgemeine Bemerkungen

Im Folgenden finden sich Überlegungen zur musikalischen Analyse sowie eine kritische Würdigung ausgewählter Ansätze (Küster, Schmid) und Analysemethoden (Caplin, Gjerdingen, Plath/Brügge). Im Anschluss daran wird ein systematisch-heuristischer Modellbegriff entfaltet (»Musikalische Modelle«, S. 75), der eine gewinnbringende Verständigung über musikalische Erscheinungen in der Musik Mozarts ermöglichen soll und der sich deutlich von den bisher in analytisch orientierter Mozartliteratur verwendeten Modellbegriffen unterscheidet. Abschließend erfolgt die Erörterung von Vor- und Nachteilen einiger historisierender Analyseansätze (Mattheson, Riepel, Koch).

In seinem 2001 erschienenen Buch »Mozart und seine Zeit«, das, wie im Vorangegangenen bereits erwähnt, einen großen Abschnitt den frühen Kompositionen W. A. Mozarts widmet, skizziert Konrad Küster seinen methodologischen Ansatz und sein Verständnis musikalischer Analyse:

»Damit verändert sich der analytische Ansatz grundlegend, mit dem man den frühesten Werken Mozarts entgegentritt. Will man aus diesem Korpus, dessen Einzigartigkeit auch von den objektiv faßbaren Schwächen frühester Kompositionen garantiert wird, den allmählich anwachsenden Grundwortschatz und die Elementargrammatik des Komponisten ableiten, erhält die Analyse Züge eines ergebnisoffenen Experiments. Voraussetzung dafür, daß es gelingt und aussagefähige Resultate zutage fördert, ist strikte Deduktion; die Kompositionen sind möglichst unvoreingenommen zu beschreiben.«¹

In dieser Textpassage wird die musikalische Analyse als eine empirische Forschungstätigkeit beschrieben, die aufgrund von Beobachtungstatsachen (»die Kompositionen sind möglichst unvoreingenommen zu beschreiben«) und Induktion allgemeine Aussagen zulässt (»den allmählich anwachsenden Grundwortschatz und die Elementargrammatik des Komponisten ableiten«). Küsters Benennung der induktiven Vorgehensweise als »strikte Deduktion« ist wissenschaftstheoretisch falsch² und lässt sich mit etwas gutem Willen im übertragenen

1 Küster, 2001, S. 50.

2 Wilhelm Fischer, »Zum Thema: Stilkritische Echtheitsbestimmungen«, in: *MJb* 1958, S. 7: »Es ist klar, daß die Erfassung und Formulierung von Stilbegriffen nur auf induktivem Wege geschehen kann, als Abstraktion von einer großen Zahl richtig beobachteter gemeinsamer Merkmale von Werken einer Zeit, eines Ortes, eines Künstlers, einer Schaffens-epoche dieses Meisters.«

Sinne verstehen, wobei der Notentext als Substitut einer sprachlichen Aussage bzw. eines theoretischen Systems anzusehen wäre, aus dem die empirisch singulären Folgerungen (also die Modelle der »Elementargrammatik«) deduziert werden müssten. Was gemeint ist, nimmt sich letztendlich allerdings recht bescheiden aus:

»Auf zu reich konnotierte Begriffe wie Thema, Themenkontrast, Durchführung, Reprise, und ähnliches ist also zu verzichten, auch auf Sichtweisen der Funktionsharmonik (die sich erst im 19. Jahrhundert entwickelte). Zunächst genügt sehr wenig: Generalbaßtechnik und Kontrapunkt, die Benennung der jeweils herrschenden Grundtonart, ferner ›Wiederholung« und ›Sequenz« oder das Begriffspaar ›Öffnen-Schließen« (bzw. ›Vordersatz-Nachsatz« in rudimentärer Ausprägung); ›Variante« und ›Kontrast« hingegen können allenfalls in Zusammensetzungen gebraucht werden, weil stets wichtiger sein wird, das Wesen des Variierens und Kontrastierens zu beschreiben, als dieses nur zu benennen und dabei die Hintergründe der jeweiligen Maßnahmen zu nivellieren [...] Der Zwang zur strikten Deduktion bringt es mit sich, daß der Notentext weithin die einzige Arbeitsgrundlage ist [...]«.³

So lobenswert der Verzicht auf »zu reich konnotierte Begriffe« und auf »Sichtweisen der Funktionsharmonik« auch sein mag, so problematisch bleiben Küsters Vorverständnisse bzw. die Forderung nach einer möglichst unvoreingenommenen Beschreibung. Diese Behauptung soll im Folgenden anhand einfacher Beispiele und der Begriffe Generalbasstechnik und Kontrapunkt veranschaulicht werden:

Im Menuett KV 1a lassen sich die Übergänge vom 1. zum 2. Takt sowie vom 2. zum 3. Takt aufgrund des charakteristischen Basses als II–V–I-Wendungen auffassen:⁴

Abb. 2.1: KV 1a, T. 2–3



Folgt man dieser Deutung, wäre die Vorschlagsnote »g'« als eine kontrapunktische Dissonanz innerhalb einer II–V–I-Akkordfolge aufzufassen, die sich im Sinne

³ Küster, 2001, S. 50.

⁴ Zur Verbindung des ersten und zweiten Taktes, die aufgrund der Aufwärtsauflösung der Septime eigentümlich wirkt, vgl. die Ausführungen zur »Gerüstbaustruktur« auf S. 173 und S. 197 f.

der Generalbasstechnik aus dem Bass erschließt. Leopold, in dessen Handschrift Wolfgangs erste Komposition (Improvisation?) KV 1a überliefert ist, könnte sich für eine Ausnotierung der Vorschlagsnote entschieden haben, um Wolfgangs Klavierspiel möglichst eindeutig zu fixieren⁵ bzw. um aufführungspraktische Mehrdeutigkeiten auszuschließen.⁶ In diesem Sinne zeigen die Formeln im jeweils 4. Takt des Menuetto KV 1d sowie des zweiten Satzes der Klaviersonate in C-Dur KV 309 (284b) zwei weitere Ausprägungen des gleichen Modells, wobei die Kadenz in KV 309 (284b) als (komplette) dreistimmige Ausführung gelten könnte, die Wendungen in KV 1d und KV 1a dem gegenüber als zweistimmige Gestaltungen unter Auslassung des Basses (KV 1d) bzw. der Mittelstimme (KV 1a):

Abb. 2.2: KV 1d (original in F-Dur), T. 3–4 und KV 309 (284b), 2. Satz, T. 3–4



- 5 Vgl. Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen*, Berlin 1755, ²1765, S. 47–48: »Es ist aber bei diesen Hilfsnötchen darauf zu sehen, daß sie nach dem Wehrte, den sie haben sollen, geschrieben werden, und daß wenn der Vorschlag etwan ein Vierteltheil oder gar eine halbe gelten soll, man denselben nicht mit einem Achttheil oder gar mit einem Sechzehnteil andeute [...]. Zum wenigsten ist auch diese verbesserte Art mit vielem Nachsinnen verknüpft, ein Umstand, den man einem Leser ersparen könnte. Es kostet ja nicht Mühe, den Vorschlag ordentlich seiner Zeit gemäß in den Tact einzutheilen, und eine ordentliche Note daraus zu machen«. Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule* (= Mozart VI), Augsburg 1756, zit. n. d. Faks.-Nachdr. der 3. Aufl., Augsburg 1789, erl. und kommentiert von H. R. Jung, Lpz. 1968, Wiesbaden ²1991, S. 196, gibt in Bezug auf das Ausnotieren von Vorschlägen jedoch zu bedenken: »Allein wenn ein Spieler darüber kommt, der nicht kennet, daß es ausgeschriebene Vorschläge sind, oder der alle Noten zu verkräuseln schon gewohnt hat, wie sieht es alsdann sowohl um die Melodie als Harmonie aus? Ich wette darauf ein solcher schenket noch einen langen Vorschlag dazu [...]«.
- 6 Vorschläge vor halben Noten werden in Leopolds *Violinschule* a) unter den längeren der langen anschlagenden Vorschläge besprochen: »[...] bey halben Noten, wenn sie im 3/4-Takte gleich zu Anfang stehen, oder wenn im Zweyviertheil oder Vierviertheiltacte nur eine oder höchstens zwo vorkommen, davon eine mit Vorschlage bemerkt ist [...] Wenn man aber eine halbe Note bey den oben angemarkten zweenen Zufällen, mit dem Vorschlage abspielen will: so bekömmt der Vorschlag drey Theile der halben Note, und bey dem vierten Theil nimmt man erst den Ton der halben Note.« (ebd., S. 196–197). Auch unter den kurzen anschlagenden Vorschlägen werden halbe Noten erwähnt (S. 200–202, ausschließlich im 4/4-Takt exemplifiziert). Der einfache lange Vorschlag wird nur in Verbindung mit kleineren als der halben Note thematisiert: »Wenn der Vorschlag vor einer Vierteltheilnote, Achttheilnote oder Sechzehnteilnote stehet, so ist er schon ein langer Vorschlag; er gilt aber nur den halben Theil der Note, die nachkömmt« (S. 195). Für einen Vorschlag wie in KV 1a (halbe Note im 3/4-Takt, die nicht auf der Takteins beginnt) finden sich in der *Violinschule* keine Beispiele.

a) b) c) d)



Abb. 2.4: Unterrichtsheft KV 453b, Blatt 9b, 1.–3. System in der Handschrift W. A. Mozarts, T. 5–8

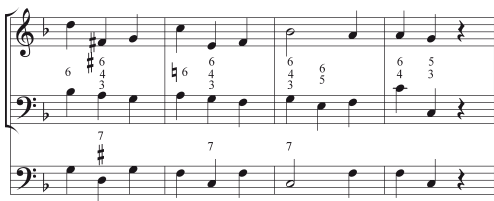
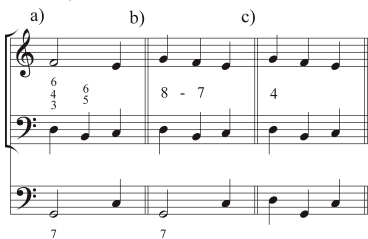


Abb. 2.5: Kadenzmodelle mit Fundamentstimme



8 Zur Identifizierung der Adressatin des Unterrichtsheftes als Barbara Ployer vgl. Federhofer/Mann im Vorwort zur NMA X/30, 2, S. IX–X, vgl. dagegen Walter Senn, »Abbé Maximilian Stadler: Mozarts Nachlass und das ›Unterrichtsheft‹ KV 453b«, in: *MJb* 1980–83, S. 287 ff.

In die Unterquart transponiert treten die Differenzen zwischen dieser kadenziellen Wendung und dem Modell, das im Vorangegangenen erörtert worden ist, offen zu Tage. Sowohl die Generalbassbezeichnung (Terzquartakkord über der Bassnote d) als auch das notierte Fundament G unter den Bassnoten d und h (Beispiel a) geben eindeutig Auskunft über Mozarts harmonische Interpretation des zweistimmigen Satzes. Überträgt man diese Deutung auf die Wendung in KV 1a (Beispiel b), so erweisen sich die bisherigen Analyseergebnisse als falsch, denn die ehemals dissonante Vorschlagsnote g (Beispiel c) muss nun als konsonanter Akkordgrundton und die konsonierende Auflösungsnote f als dissonanter Septimendurchgang bezeichnet werden. Mozarts eigene Interpretation der zweistimmigen Formel führt uns also zu einem anderen Modell im »Grundwortschatz« des Komponisten, die ursprünglichen Aussagen zur Verwandtschaft der kadenziellen Harmoniefolgen KV 1a/d wären in diesem Lichte neu zu überdenken und zu revidieren.

Die Ursache der differierenden Analyseergebnisse liegt in unterschiedlichen Wahrnehmungen begründet: So hören wir im ersten Fall die Quarte des Außenstimmensatzes als kontrapunktische Intervalldissonanz und somit die Bassnote d als kontrapunktische Bezugsstimme bzw. Trägerin eines vertikalen Zusammenklangs (d-Moll-Akkord mit Quartvorhalt), im zweiten fassen wir aufgrund der dominierenden Wahrnehmungsschablone G-Dur-Akkord die Quarte d–g als konsonierende Mittelstimmenerscheinung auf.

Angesichts dieser beiden Wahrnehmungsmöglichkeiten wäre es interessant zu erfahren, wie Mozart seine Musik gehört und gedacht haben mag. Wer allerdings in den vorangegangenen Ausführungen bereits ein Indiz für Mozarts Hörweise zu erkennen glaubt, müsste versuchen zu erklären, warum Mozart an einer anderen Stelle des Unterrichtsheftes unter einen vergleichbaren zweistimmigen Satz den folgenden Fundamentbass notiert hat:

Abb. 2.6: Unterrichtsheft KV 453b, Blatt 10b, 1.–3. System in der Handschrift W. A. Mozarts



Diese harmonische Interpretation widerspricht dem vorangegangenen Beispiel und scheint die eingangs aufgestellte harmonische Interpretation der zweistimmigen Formeln aus KV 1a als Fragment einer II–V–I-Akkordfolge zu stützen. Auf derselben Seite des Unterrichtsheftes finden sich zu der Melodiewendung f–e noch weitere Bassstimmen und Fundamentbässe (Beispiele b und c):

Abb. 2.7: Zweistimmige Formeln mit Fundamentstimme



Zum Vergleich unterlegt Mozart einer KV 1d entsprechenden Kadenzwendung (hier ohne Vorhalt) einen IV–V–I- und einen II–V–I-Fundamentbass. Die Tatsache allerdings, dass Mozart zu identischen Melodiewendungen verschiedene Fundamente notiert, relativiert die Hypothese der Fundamentstimme als Indiz für eine spezifische Hörweise. Die Frage, ob Fundamentbässe von Komponisten des 18. Jahrhunderts sinnlich erfahren oder aus pädagogischen Gründen konstruiert worden sind,⁹ stellt sich dabei nicht nur für die direkte oder indirekte Rameau-Rezeption in Deutschland, sondern ist schon im *Traité* des französischen Autors greifbar und bereits eingehend erörtert worden.¹⁰

Nach diesen exemplarischen Ausführungen zur Problematik der Wahrnehmung satztechnischer Sachverhalte müssen Küsters Forderung nach einer »mög-

9 Die Rameau-Rezeption in Deutschland erfolgte in erster Linie über Kirnberger und Marpurg, vgl. hierzu: Dörte Schmidt, »Übersetzung als kulturelle Transformation. D'Alemberts *Eléments de musique* in Deutschland und England«, in: *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext* (= Forum Musikwissenschaft 1), hrsg. von Dörte Schmidt, Schliengen 2005, S. 107–132. Marpurg schreibt über die Basse fondamentale Rameaus: »Der Hr. Rameau bezeichnet durch das Wort Grundbass einen Bass, welcher nichts weiter als die rohen Grundaccorde der in dem Generalbass eines Tonstücks enthaltenen vermischten Accorde ohne die geringste Connexion unter sich darlegt. Ich sage ohne die geringste Connexion, weil bei der Darlegung der Grundaccorde nicht auf die Art ihrer Fortschreitung unter sich Bedacht genommen, sondern jeder einzelne Accord des Generalbasses bloss in seine Grundaccorde aufgelöst wird«, Friedrich Wilhelm Marpurg, *Versuch über die musikalische Temperatur*, Breslau, 1776, S. 232. Markus Waldura, *Von Rameau und Riepel zu Koch, Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim 2002, S. 473, merkt zum Thema an: »All das läßt deutlich werden, daß der ›Grundbass‹ in Marpurgs Theorie gegenüber Rameau zur analytischen Randglosse verkümmert ist. Er bietet lediglich einen nachträglichen Kommentar zu einzelnen Akkordverbindungen des Tonsatzes«. Wolfgang Amadeus Mozart scheint wie Marpurg unter einem Fundamentbass in der Regel didaktisch motivierte Noten zu verstehen, die – nur gedacht und nicht gehört – das Erkennen von Akkordgrundstellungen in Generalbässen erleichtern sollen. Vgl. hierzu auch: *Barbara Ployer und Franz Jacob Freystädters Theorie- und Kompositionsunterricht*, hrsg. von Hellmut Federhofer und Alfred Mann (= NMA X/30, 2), Leipzig 1989, Vorwort S. XI.

10 Z.B. Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1967, 21988, S. 26; Waldura 2002, S. 468–474, u.a.

lichst unvoreingenommenen Beschreibung« als Schimäre¹¹ und der Glaube an eine theorieunabhängige Wahrnehmung zurückgewiesen werden.

Manfred Hermann Schmid veröffentlichte 2005 einen Aufsatz über die »Terzkadenz« als Zäsurformel im Werk Mozarts.¹² Dem knapp 100 Seiten langen analytisch orientierten Beitrag lässt sich entnehmen, dass Schmid im Falle des Vorhandenseins einer entsprechenden Bassbewegung die II–V–I-Harmonik selbst in geringstimmigen Vorlagen als klar gegeben zu erkennen vermag. Er vermutet, dass Wolfgang als Ausgangsmodell für die »Terzkadenz« die Takte 3–4 der Nr. 51 des Nannerl-Notenbuchs gedient haben könnten, und unter Verweis auf die Problematik der Vorschlagsnotierung merkt er an, dass sich die Wendung bei Mozart regelrecht festgesetzt haben müsse, »denn mit ihr – samt Triller auf der Septim – beginnt in Abbruch und vierfacher Wiederholung nach Art eines ›Ohrwurms‹ seine vermutlich allererste Komposition, das Andante KV 1a«.¹³

Abb. 2.8: Nannerl-Notenbuch Nr. 51, Konzertsatz in G, T. 1–4 a) und KV 1a, T. 1–4 b). Abb. 7 und Abb. 8 des Aufsatzes von Manfred Hermann Schmid

a) Molto Allegro

b)

Abgesehen davon, dass Leopold zur Zeit der Komposition von KV 1a noch sehr penibel vermerkt hat, welche Stücke Wolfgang spielen konnte – die Nr. 51 gehörte zum Beginn des Jahres 1761 noch nicht zum Repertoire des Fünfjährigen – war Schmid bei der Wahl des Beispiels denkbar schlecht beraten,¹⁴ denn im

11 Vgl. hierzu: Gerold W. Gruber, »Hermeneutik und Analyse (I)«, in: *Hermeneutik im Musikwissenschaftlichen Kontext, Internationales Symposium Salzburg 1992*, hrsg. von Wolfgang Gratzner und Siegfried Mauser (= Schriften zur musikalischen Hermeneutik 4), Laaber 1995, S. 141; ders., *MGG*², Sachteil 1, 1994, Sp. 579 und Dahlhaus, 1967, S. 155.

12 Manfred Hermann Schmid, »Die ›Terzkadenz‹ als Zäsurformel im Werk Mozarts«, in: *Mozart Studien*, hrsg. von Manfred Hermann Schmid, Bd. 13, Tutzing 2005, S. 87–176.

13 Ebd., S. 93. Zur Analyse von KV 1a s. S. 108 f.

14 Ein wesentlich besseres Beispiel für Schmid's These wäre das Menuett Nr. 15 des Nannerl-Notenbuchs gewesen, das verschiedene Formen der »Terzkadenz« enthält (T. 6 und T. 14).

Hinblick auf das Tempo »Molto Allegro« überzeugt seine Vermutung zum harmonischen Verlauf der Takte 3–4 wenig (Abb. 2.9, Beispiel a). Musikalisch näherliegend ist es, einen gleichmäßig fließenden harmonischen Rhythmus in halben Takten (Abb. 2.9, Beispiel b) anzunehmen:

Abb. 2.9: Harmonischer Rhythmus dargestellt durch einen Fundamentbass zur Nr. 51 des Nannerl-Notenbuchs mit II–V–I-Kadenz nach M. H. Schmid a) und in halben Takten b)



Für diese Erkenntnis hätte es lediglich der Entkoppelung von Bassgestalt und Harmonik sowie einer Interpretation der jeweils zweiten Achtelzählzeit der Takte 3–4 als Durchgang bedurft. Die angemessene Berücksichtigung des harmonischen Rhythmus hätte Schmid nicht nur auf ein sehr prominentes Harmonieschema (I–IV–I–V–I) geführt,¹⁵ sondern auch die bereits erörterte dominantische Auffassung der kadenziellen Wendung aus KV 1a näher bringen können, denn die Repetition der I–V-Formel bzw. des T–D-Wechsels korrespondiert mit dem Eindruck einer vierfachen Wiederholung nach Art des »Ohrwurms«:

Abb. 2.10: Harmonischer Rhythmus von KV 1a dargestellt durch einen Fundamentbass



Im Laufe seiner Ausführungen zur »Terzkadenz« unterscheidet Schmid zwischen sieben verschiedenen Ausprägungen der II–V–I-Formel, der Wendung mit steigendem Bass in Verbindung mit der 7–b5–3-Intervallfolge (vgl. KV 1d, T. 3–4, Abb. 2.2) sowie dominantischen Formulierungen. In den folgenden Punkten sind seine Ausführungen problematisch:

1. Das teleologische Bild, das Schmid für die »Terzkadenz« entwirft, ist unmittelbar abhängig von der forschenden Deutung ambivalenter Schlusswendungen in Mozarts frühesten Kompositionen als II–V–I-Harmoniefolge. Schmid's Feststellungen, dass die dominantischen Varianten des Modells in den »Wiener Jahren von Mozart klar bevorzugt« werden oder

15 Vgl. hierzu das Kapitel »Pendelmodelle«, S. 166.

dass diese »den Ausbau der Terzkadenz in weltlicher Vokalmusik, vorzugsweise der italienischsprachigen«¹⁶ erst ermöglichen würden, beziehen ihre Gültigkeit allein aus der unsicheren Bestimmung von II–V–I–Harmoniewendungen im frühen Werk Mozarts.

2. Über das sehr allgemeine Phänomen einer »konstanten Melodieformel«¹⁷, die angeblich Mozarts Denken leitete, werden musikalische Wendungen in Beziehung gesetzt, die in Mozarts Kompositionen sehr unterschiedliche formale Funktionen erfüllen und deren Vergleichung darum fragwürdig ist. In vielen von Schmid angeführten Beispielen ist die »Terzkadenz« eine Kadenz im Sinne einer tonartbestätigenden Binnen-Schlussformel, in anderen ein Modulationsmodell, dem ein Halbschluss folgt und in wieder anderen eine Wendung mit rein transitorischer Bestimmung.
3. Schmid's Umgang mit musiktheoretischem Vokabular ist zuweilen eigenwillig. Ohne ersichtlichen Grund werden z.B. die Bedeutungen von Ziffern der Stufen- und Funktionschiffren vertauscht (eine Dominante mit Terz im Bass wird üblicher Weise mit dem Symbol D_3 versehen und nicht als D^6 bezeichnet, II^6 hingegen benennt eine Akkordgestalt bzw. die erste Umkehrung der II. Stufe und keine Vertretung der Quinte durch die Sexte). Auch der Begriff »Antepenultima« wird seiner ursprünglichen Bedeutung, den ersten Ton einer dreitönigen melodischen Klausel zu bezeichnen, enthoben und zur Beschreibung harmonischer Sachverhalte herangezogen. Diese Übertragung gelingt dort, wo in einer Kadenz wie z.B. $D^4_4 - \frac{4}{3} \mid T$ drittletzter Klang und drittletzter Ton der Klauseln zusammenfallen, wird aber bereits in einer Kadenz mit Synkopen-*dissonanz* missverständlich, da hier die »harmonische Antepenultima« (S^6_6 , \mathbb{D} , D^4 etc.) und der drittletzte Ton der Tenorklausel (an den die Vorbereitung der Synkopen-*dissonanz* mit einer Harmonisierung als T_3 , Tp , S etc. gekoppelt ist) auseinandertreten und verschiedene Stationen des zeitlichen Ablaufs benennen.

Schmid's Ausführungen basieren auf einer profunden Kenntnis der Kompositionen Mozarts und seiner Zeitgenossen und beeindrucken aufgrund der umfangreichen und anschaulichen Sammlung von Beispielen. Vor dem Hintergrund des sich artikulierenden musikwissenschaftlichen Niveaus und Anspruchs hätte man der Arbeit allerdings einen glücklicheren Einstieg gewünscht. Der Aufsatz beginnt mit einem Beispiel aus Leopold Mozarts Flötenkonzert:¹⁸

¹⁶ Schmid, 2005, S. 149.

¹⁷ Ebd., S. 97.

¹⁸ In einer Fußnote verweist Manfred Hermann Schmid darauf, dass das Werk Leopolds erst 1993 bekannt geworden sei und dankt Herrn Professor Nikolaus Delius aus Freiburg

Abb. 2.11: Leopold Mozart, Flötenkonzert G-Dur, 1. Satz, T. 1–2, Abb. 1 des Aufsatzes von Manfred Hermann Schmid



Schmid erwähnt in diesem Zusammenhang weder, dass Leopolds Satzeröffnung eine Nähe zu jener prominenten Klangfortschreitung zeigt, die Warren Kirkendale untersucht und als »L'Aria di Fiorenza« bezeichnet hat,¹⁹ noch, dass diese standardisierte Eröffnung auch für das frühe Werk W. A. Mozarts von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist. Stattdessen kommentiert er die »Terzkadenz« im 2. Takt als »eigenartige Sonderformel«, »die erst im 18. Jahrhundert in Mode gekommen ist und mit ihm auch wieder verschwindet, ohne dass sie eine Erklärung in der zeitgenössischen Theorie gefunden hätte«.²⁰ Des Weiteren merkt er an, dass »diese Formel leicht irreguläre Züge aufweist«,²¹ und nach einem Klavierauszug der ersten beiden Takte des Flötenkonzerts, in dem der Vorschlag ausnotiert wird, bemängelt er, dass Leopold Mozart »sich also mit einem Notierungstrick an Satzfehlern vorbeischmuggelt«.²² Für Schmid ist auch die Verdoppelung des Quarttons zum Bass in Leopolds Flötenkonzert eine »zweifelhafte Lösung«,²³ und er ist sich sicher: »Bei seinem Sohn Wolfgang Amadeus wird sie kein einziges Mal vorkommen«.²⁴ Spätestens an dieser Stelle sieht man sich vor dem Dilemma, Schmid's Ausführungen als milden Ausdruck einer »Leopoldfeindlichkeit« oder eines musiktheoretischen Dogmatismus interpretieren zu müssen. Leopoldfeindlich, weil für die Qualität der Musik Wolfgangs mit der vermeintlichen satztech-

für die Spartierung. Schmid's Notenbeispiel enthält allerdings einen Fehler, denn dass die Bratsche mit dem Ton »a«, also mit einer Sekunddissonanz anstelle der Dreiklangsterz beginnt, ist undenkbar. Dieser offensichtliche Druckfehler wurde für die Wiedergabe des Notenbeispiels in der vorliegenden Untersuchung korrigiert.

19 Warren Kirkendale, *L'Aria di Fiorenza id est Il Ballo del Gran Duca*, Florenz 1972. Vgl. hierzu S. 163.

20 Schmid, 2005, S. 87.

21 Ebd.

22 Ebd., S. 88.

23 Diese »zweifelhafte« Lösung ist allerdings völlig unproblematisch, wenn man in der Quarte zum Bass den Grundton des Akkords sieht (D⁷ als $\frac{4}{3}$ -Akkord)

24 Ebd., S. 91. Diese Bemerkung ist in ihrer Absolutheit falsch, vgl. KV 283 (189h), 2. Satz (Andante), T. 6; KV 533, 3. Satz, T. 4 und 10 etc.

nischen Mediokrität Leopolds argumentiert wird oder dogmatisch, weil theorie- und kompositionsgeschichtliche Sachverhalte nicht bzw. nicht angemessen berücksichtigt werden.

Joseph Mančal hat darauf hingewiesen, dass der von Theodor Mommsen als wissenschaftlich funktionsfähig demonstrierte Mechanismus, »mit der Herabsetzung des einen unmittelbar Benachbarten die (beabsichtigte) Er- und Überhöhung eines anderen umso deutlicher«²⁵ werden zu lassen, die Leopold-Mozart-Rezeption beeinflusst hat. Armin Raab verdeutlicht in einem 1997 veröffentlichten Aufsatz,²⁶ dass schon Nissen den Keim gelegt hat, der später bei Autoren wie Schurig und Einstein zur Blüte gelangt ist: Der Leopold-Topos vom Schulmeister, vom mittelmäßigen Musikhandwerker, der dem Popularen verhaftet ist und dem der Funke fehlt, »der die Grammatik mit Feuer beseelt und sie zum Leuchten bringt«.²⁷ Vor diesem Hintergrund fragt man sich, warum eine Erörterung zur »Terzkadenz« im Werk Wolfgang Amadeus Mozarts mit einer Komposition des Vaters beginnen muss, zumal das Beispiel nicht als ein »locus exemplorum« vorgestellt, sondern zur Demonstration einer vermeintlich fehlerhaften Satztechnik verwendet wird.

Schmids Kritik an der rein-verminderten Quintparallele, die er im 2. Takt des Flötenquartetts zwischen den Oberstimmen ausmacht, scheint nicht geeignet, über das satztechnische Vermögen des Komponisten Leopold zu spekulieren. In der 1751 bei Lotter gedruckten Generalbassanleitung schreibt Georg Joachim Joseph Hahn:

»Es kan nach einer kleinen oder falschen Quinte wohl eine völlige, und nach einer grossen eine kleine Quint folgen [...] Es folget eine kleine Quint auf eine grosse (welches mehrentheils in der rechten Hand geschiehet) so hat das Ohr bey jeder Vernehmung andere Verhältnisse zu erkennen, daß also die Folge so niedrig nicht sein kann.«²⁸

Folgerichtig finden sich in Hahns Musteraussetzungen sowohl vermindert-reine als auch rein-verminderte Quintparallelen bei stufenweiser Stimmenbewegung. Der mögliche Einwand, dass es sich bei Hahn um einen zweit- oder drittklassigen

25 Mančal, 1997, S. 69.

26 Raab, 1997, insbesondere S. 199–200.

27 Henri Gheon, *Wanderung mit Mozart. Der Mensch, das Werk und das Land*, übs. und bearb. von Rudolph van der Weld, Salzburg, Leipzig o.J., S. 27.

28 Hahn, 1751, S. 42, 2. Beispiel (rein-rein aufwärts), S. 45 (A/T: rein-vermindert abwärts), S. 46, 1. Beispiel (B/T: rein-vermindert aufwärts), S. 46, 2. Beispiel (A/T: rein-vermindert aufwärts), S. 52 (S/A: rein-rein aufwärts). An den Parallelen ist immer eine Mittelstimme beteiligt, die rein-reinen Quintparallelen werden zwar von Hahn verboten (S. 42–43), scheinen aber in bestimmten Verbindungen zwischen den Mittelstimmen akzeptabel. Sie finden sich auch in französischen Generalbasslehren des 18. Jahrhunderts (z.B. bei Jean-François Dandrieu und anderen).

Musiker handle, der wie Leopold über Satzfehler nicht erhaben sei, lässt sich leicht durch Beispiele von Autoren wie Telemann²⁹, C. Ph. E. Bach³⁰, Mattheson³¹, Heinichen³², Niedt³³ und anderen widerlegen, die entweder als Komponisten oder als Musiktheoretiker zu den anerkannten Autoritäten ihrer Zeit gezählt haben. Ein weiterer Einwand könnte dahin gehen, dass im Generalbassspiel die satztechnischen Freiheiten größer gewesen seien als in komponierter Musik, dass also die Frage nach einer fehlerhaften Satztechnik nicht werk- und gattungsunabhängig beantwortet werden könne.

Abb. 2.12: Musterkomposition aus dem Anhang der Klavierschule Marpurgs



- 29 Georg Philipp Telemann, *Singe-, Spiel- und Generalbaß-Übungen*, Hamburg 1733–34, zit. nach der Ausg. Kassel 1920, Nr. 9 (S/A: rein-vermindert), Nr. 15 (S/A: rein-vermindert), Nr. 41 (S/A: rein-vermindert).
- 30 Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753 und 1762, Faks.-Nachdr. Wiesbaden 1986 sowie hrsg. und mit einem Register von Wolfgang Horn, Kassel 1994, S. 81 (S/A: rein-vermindert). Bach schreibt über Quintparallelen: »§ 21. Zwo offenbare Quinten von verschiedener Art können auf einander folgen. § 22. Im Heruntergehen kann in allen Stimmen auf eine reine Quinte eine falsche folgen: [Notenbeispiel] Aber die Folge einer reinen Quinte in eine falsche erlaubt man nur aus Noth, und nicht leicht in den äussersten Stimmen: [Notenbeispiel] § 23. Im Heraufgehen ist die Progreßion von einer reinen Quinte in eine falsche besser [...], als von einer falschen zur reinen, weil die falsche sich von Natur aus herunter neigt [Notenbeispiel] Beyde Arten gehören in die Mittelstimmen.«
- 31 Johann Mattheson, *Kleine General-Bass-Schule*, Hamburg 1734, Faks.-Nachdr. der Ausg. Hamburg 1739, Laaber 1980, S. 250 f. (S/A: rein-vermindert), S. 169 (S/A: rein-vermindert).
- 32 Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728, Faks.-Nachdr. Hildesheim 1994, S. 140 (S/A bzw. T: rein-vermindert abwärts), S. 153 (S/A: rein vermindert abwärts), S. 154 (S/A: rein vermindert abwärts).
- 33 Friedrich Erhard Niedt, *Musikalische Handleitung oder gründlicher Unterricht*, Hamburg 1710–1721, Faks.-Nachdr. Hildesheim 2003, 1. Thl., Cap. VIII, Rg. 11 (S/A: rein-vermindert aufwärts), 3. Thl., S. 16 (A/T: rein-vermindert abwärts), 3. Thl., S. 21 (T/A: vermindert-rein aufwärts, durch Stimmkreuzung ist der Alt an dieser Stelle die höchste Stimme des Satzes).

In einer Musterkomposition der »Anleitung zum Clavierspiel« Marpurgs aus dem Jahre 1755,³⁴ die ebenfalls mit einer Ausprägung der »Aria di Fiorenza«-Eröffnung beginnt, findet sich an der bezeichneten Stelle eine Quintparallele in direkter Notation.³⁵ Die Formfunktion³⁶ der Wendung, in der die Quintparallele vorkommt, ist zwar von der in Leopolds Flötenkonzert verschieden, der satztechnische Kontext jedoch vergleichbar. Kompositionsgeschichtlich ist die besprochene Form der rein-verminderten Quintparallele also nicht als »Satzfehler«, sondern als Phänomen anzusehen, das zum allgemeinen musikalischen Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts gehört und das selbst vor 1700 in verschiedenen instrumentalen und vokalen Gattungen³⁷ anzutreffen ist.

Schmids Behauptung, die »Terzkadenz« habe in der zeitgenössischen Theorie keine Erwähnung gefunden, ist falsch. Die unterschiedlichen Formen der Schlusswendung, die Schmid unter dem Begriff »Terzkadenz« zusammenführt, werden allerdings von zeitgenössischen Autoren in verschiedenen Kontexten thematisiert. Federhofer hat z.B. darauf hingewiesen, dass der wichtigste Teil der Continuation, »in welcher/ wie man eine schöne Harmoniam, oder lieblichen Gesang nach gewissen Praecepten und Reglen componiren/ und machen soll/ gehandelt wird« des Salzburger Dom- und Stiftsorganisten Samber nicht nur durch die Lehrgänge Hofers und Muffats beeinflusst worden ist, sondern dass auch der »unter dem Namen J. C. Kerll und A. Poglietti [...] in Österreich bestens bekannte Traktat« Christoph Bernhards eine Vorbildfunktion gehabt haben dürfte.³⁸ Christoph Bernhard erläutert in seinem Kompositionstraktat³⁹ die »Syncopatio catachrestica« und »Consonantiae impropriae« als Figuren des »Stylus luxurians communis«:

34 Marpurg, 1755, Anhang Tab. XV.

35 Um die »falschen« Quintparallelen in Leopolds Flötenquartett zu demonstrieren, hat Manfred Hermann Schmid wie bereits erwähnt den Vorschlag in einem gesonderten Notenbeispiel ausnotiert und in Achtel-Tonrepetitionen aufgelöst (Schmid, 2005, S. 88 oben). Dieses Vorgehen ist zwar nicht prinzipiell unseriös, wird es aber in dem Moment, wenn wenig später in Beispielen von Händel, Galuppi und Joseph Haydn (S. 90) auf eine entsprechende Notation verzichtet wird, obwohl sich dadurch die gleichen Parallelen wie bei Leopold Mozart ergeben hätten.

36 Vgl. hierzu das Kapitel »Oberquintmodelle« auf S. 211.

37 Quintparallelen der besprochenen Art lassen sich selbst in Vokalmusik vor 1600 beobachten, z. B. Jacobus Vaet, »Magnificat quinti toni« (»Esurientes implevit bonis«) oder »Salve Regina quatuor vocum« (Nr. 2, »Ad te suspiramus«), in: Jacobus Vaet, *Sämtliche Werke IV*, hrsg. von Milton Steinhardt (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich [DTÖ] 116), S. 92, T. 75 und S. 9, T. 26.

38 Federhofer, 1964, S. 66.

39 *Tractatus compositionis augmentatus*, zit. nach der von Joseph Müller-Blattau besorgten Ausgabe: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926, Faks.-Nachdr. Kassel 1999.

Abb. 2.13: Christoph Bernhard, »Syncopatio catachrestica«



Die abgebildeten Ausprägungen der »Syncopatio catachrestica« sind mit jenem zweistimmigen Satz identisch, der als Schlusswendung für den ersten Viertakter in KV rd verwendet und von Schmid als »skalare Variante« der »Terzkadenz« bzw. als »Formel mit steigendem Bass« bezeichnet worden ist. Unter den Formen der »Consonantiae impropriae« erwähnt Bernhard die folgenden Wendungen:

Abb. 2.14: Christoph Bernhard, »Consonantiae impropriae«



Sie zeigen rein-verminderte Quintparallelen (a + b) sowie Quartauflösung und Sprung in eine verminderte Quinte (c + d). Eine Antwort auf die Frage, warum Bernhard genau diese Klangfortschreitungen in einem Beispiel zusammengefasst hat, lässt sich nicht mit Sicherheit geben. Plausibel erscheint es, den Grund hierfür in einer Hörweise zu suchen, die zweistimmige Intervallfortschreitungen als Reduktion mehrstimmiger Kadenzvorgänge begreift. Diese müssen bereits im 17. Jahrhundert als so zwingend empfunden worden sein, dass »2 Quinten solcher Gestalt aufeinander folgen dürfen« und die »Quinta deficiens« »so als eine Consonantz gebraucht worden«. ⁴⁰ Das nächste Notenbeispiel zeigt die originalen zweistimmigen Wendungen Bernhards mit möglichen Bassstimmen: ⁴¹

Abb. 2.15: Hypothese zur mehrstimmigen Ausführung der »Consonantiae impropriae«

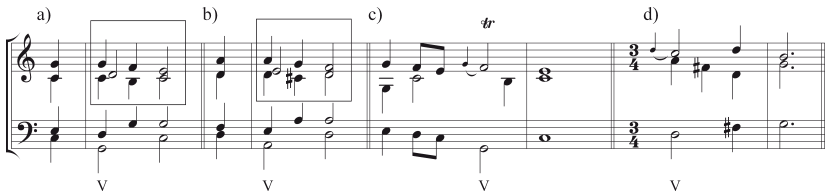


40 Ebd., S. 81.

41 Bei den Bassstimmen handelt es sich um Komplettierungen im Sinne instrumentaler Triosätze der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Den gleichen Schwierigkeiten, die sich bei der Klassifizierung geringstimmiger Kadenzwendungen im Werk Mozarts ergeben, sieht man sich allerdings auch im Falle der Beispiele Bernhards gegenüber gestellt. Denn im Hinblick auf außergewöhnliche Schlussbildungen der »seconda pratica«⁴² dürfte kaum zu entscheiden sein, ob die Beispiele des Kompositionstraktats nicht angemessener als Vorhaltsbildungen dominantischer Klänge mit durchgehender oder anderweitig lizenzierter Septime zu verstehen sind:

Abb. 2.16: Alternative Hypothese zur mehrstimmigen Ausführung der »Consonantiae impropriae«



Ungeachtet dieser Probleme zeigen Bernhards Ausführungen jedenfalls eine frühe theoretische Erörterung satztechnischer Phänomene, die Schmid unter dem Begriff »Terzkadenz« subsumiert.

Im 18. Jahrhundert werden diese Kadenzformen in den Generalbasslehren behandelt, wobei die Vorgehensweise, satztechnische Phänomene über die Bassstimme zu beschreiben, zu einer gänzlich anderen Systematisierung führt. In C. Ph. E. Bachs »Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen« finden sich Ausführungen zu »Terzkadenz« z.B. unter den Stichworten »Aufhaltung (retardatio) der Auflösung«, »Verwechslung der Auflösung«, »Terzquartenaccord«, »Sextquartenakkord« und »Quartseptimenaccord« sowie zu den »Vorschlägen«.⁴³

Aus den genannten Gründen wird für die vorliegende Arbeit der von Manfred Hermann Schmid verwendete Begriff »Terzkadenz« sowie die damit bezeichnete Systematik abgelehnt.

Anhand der Arbeiten von Küster und Schmid dürfte zudem deutlich geworden sein, welche grundlegenden Schwierigkeiten mit der Bestimmung und Systematisierung einfacher satztechnischer Formeln verbunden sind. Aus diesem Grunde wird unter der Verwendung von synoptischen Notendarstellungen⁴⁴ bei der Analyse des Korpus KV 1a – KV 5 sowie der Menuette der ersten Violinsonaten auf eine Deutung der musikalischen Phänomene weitgehend verzichtet.

42 Z.B. die Schlusskadenz des Madrigals »Che se te se' l cor mio« von Claudio Monteverdi aus dem V. Madrigalbuch.

43 C. Ph. E. Bach, 1762 (II), zur »Aufhaltung« S. 27, zur »Verwechslung der Auflösung« S. 28–30; zum »Terzquartenaccord« S. 81–83, zum »Sextquartenakkord« S. 69; zum »Quartseptimenaccord« S. 141 und 143–145 sowie zu den »Vorschlägen« S. 186.

44 Vgl. hierzu S. 108.

Die anschließend in dem Kapitel »Analysemodelle« entfaltete Systematik basiert auf einer Interpretation satztechnischer Sachverhalte, die in vielen Punkten von Schmid's Ausführungen abweicht.

Eine Gemeinsamkeit der Autoren Küster und Schmid liegt in der Wertschätzung der musikalischen Analyse als Instrument musikologischer Forschung. Die musikwissenschaftliche Diskussion über die Begriffe »Typus« und »Modell« vermag eine Vorstellung von den bis heute andauernden Bemühungen zu geben, angemessene Kriterien der Analyse für das Werk W. A. Mozarts zu definieren.

»Typus« und »Modell«

Im Folgenden werden weder eine Rezeptionsgeschichte der Begriffe »Typus« und »Modell« im 18., 19. und frühen 20. Jahrhundert skizziert noch deren Bedeutungen in anderen Wissenschaftsgebieten erörtert. Für die vorliegende Untersuchung ist lediglich die Verwendung der Termini im Rahmen der Mozartforschung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von Bedeutung.

1960 veröffentlichte Friedrich Neumann einen Aufsatz mit dem Titel »Der Typus des Stufengangs der Mozartschen Sonatendurchführungen«.⁴⁵ Einleitend weist Neumann darauf hin, welche allgemeine Methode in seiner Forschungsarbeit zur Bestimmung eines Typus führt:

»[...] das Vergleichen einer großen Anzahl von verwandten Fällen, das Abheben der gemeinsamen Züge, das Zusammenstellen in genetischen Reihen, die von einfachsten zu komplizierteren Fällen führen, und die Herleitung des entwickelteren Falles aus dem einfachen Fall durch Angabe des bildenden Moments [...]«.⁴⁶

Zur Beschreibung von Durchführungsverläufen verwendet Neumann ein Vokabular, das eine Nähe zu den musiktheoretischen Arbeiten Heinrich Schenkers zeigt.⁴⁷ Darüber hinaus werden Neumanns musiktheoretische Ambitionen offensichtlich, wenn z. B. der Anspruch auf Gültigkeit seines Durchführungstypus auch für die Komponisten Bach und Beethoven formuliert wird. An dieser Stelle interessieren im Hinblick auf die eingangs erwähnte musikwissenschaftliche Diskussion um die Begriffe »Typus« und »Modell« jedoch nicht die Ergebnisse

45 Friedrich Neumann, »Der Typus des Stufengangs der Mozartschen Sonatendurchführungen« in: *MJb* 1959, S. 247–261

46 Neumann, 1960, S. 247

47 Neumann, ebd., S. 259, verweist auch explizit auf die Mozartanalysen Heinrich Schenkers.

Neumanns, sondern vielmehr seine Verwendung des Begriffs »Typus«, dessen Bedeutung er von Heinrich Schenker übernimmt.⁴⁸

1970 bemühte sich Christoph-Hellmut Mahling in dem Aufsatz »Typus und Modell in Opern Mozarts«⁴⁹ um eine exakte Definition der Begriffe »Typus« und »Modell«: Es sei »verabredet, daß hier und jetzt mit Typus ein umfassendes, prägnantes [...] auf allgemeinem Vorbild beruhendes Gebilde gemeint ist, und daß unter Modell [...] eine kleinere, konkrete Einheit verstanden wird«. Das Gemeinsame zwischen der Auffassung Neumanns und Mahlings besteht darin, dass der Begriff Typus eine umfassendere Einheit bezeichnet.

Drei Jahre später hielt Wolfgang Plath bei der Tagung des Zentralinstituts für Mozartforschung 1973 in Salzburg ein Referat mit dem Titel »Typus und Modell«, das unter gleichem Titel veröffentlicht worden ist.⁵⁰ Dieser Beitrag erwies sich als folgenreich hinsichtlich eines Verständnisses und einer Begriffsverwirrung gleichermaßen, obwohl es Plath in erster Linie um die Phänomene ging und er sich der terminologischen Probleme bewusst war:

»Was ist Typus, was ist Modell? Die Schwierigkeit, dies zu definieren, liegt in der Tat darin, dass wir die zugrundeliegenden Phänomene noch gar nicht recht überschauen können. Ich möchte eine der möglichen Definitionen so paraphrasieren: Typus ist das Allgemeinere, Modell das Speziellere. Typus ist etwas Elementares, Einfaches und darum Kleines, Modell ist etwas Komplexes und darum Größeres. Mozart komponiert mit Typen, aber er gestaltet nach Modellen.«⁵¹

Man vermisst in Plaths Beitrag leider eine Begründung dafür, warum bei ihm die Bedeutung des Begriffspaares gegen eine gängige Praxis gewendet wird. Nicht nur wegen der Divergenzen zu Neumann und Mahling, sondern auch im Hinblick auf die Verwendung des Begriffs Modell in einer breiten musiktheoretischen und musikanalytischen Literatur ist die Setzung Plaths unglücklich. Im Riemann-Lexikon werden 1967 die Harmoniefolgen von La Folia, Passamezzo antico/mo-

48 Vgl. hierzu: Martin Eybl, *Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie*, (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 32), Tutzing 1995 S. 78–81. Schenker beruft sich auf Goethe, doch die Verfahren sind nicht vergleichbar: Die größte Differenz zwischen dem »Ursatz« des Wiener Musiktheoretikers und dem »Typus« des Weimarer Dichters zeigt sich darin, daß Letzterer an ein pragmatisches, flexibles und in steter Wechselbeziehung zu den beobachtbaren Tatsachen stehendes Modell dachte, während der Erstgenannte die Unveränderlichkeit seiner Ursätze mit platonischen Ideen verglich. Vgl. hierzu: Heinrich Schenker, *Die Urlinie. Eine Vorbemerkung in: Der Tonwille. Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht von Heinrich Schenker*, 1. Heft, 1921, S. 23, Nachdruck Hildesheim 1990.

49 Christoph-Hellmut Mahling, »Typus und Modell in Opern Mozarts«, in: *MJb* 1968/70, S. 145.

50 Plath, 1975, S. 145–157.

51 Ebd., S. 157.

derno sowie Romanesca und Ruggiero – also keinesfalls Einheiten, die zu den »größeren und komplexeren« gezählt werden können – als Satzmodelle bezeichnet. Carl Dahlhaus hat den Bedeutungswandel von Satzmodellen im Prozess der Tonalitätsentstehung ausführlich untersucht und wählte 1967 z. B. für die Kadenz die Bezeichnung Modell.⁵² Elmar Seidel publizierte 1969 über ein chromatisches Harmonisierungs-Modell in Schuberts Winterreise⁵³, und Christian Möllers, der bei Carl Dahlhaus an der Technischen Universität Berlin studierte, wird einige Jahre später über den Fauxbourdonsatz⁵⁴ als musiktheoretisches Modell schreiben und fordern, »durch Analyse der Literatur ein Kompendium an Formeln und Modellen«⁵⁵ zu gewinnen. In vielen Publikationen, die sich seither in musiktheoretischer und musikanalytischer Hinsicht direkt oder indirekt von Autoren wie Carl Dahlhaus oder Ernst Apfel beeinflusst zeigen, finden sich die Bezeichnungen »Modell« und »Satzmodell« in einer Bedeutung, die der Terminologie Plaths entgegensteht.

Wolfgang Plaths Beitrag löste innerhalb der Mozartforschung eine kontroverse Debatte aus. Mahling, der die Diskussion⁵⁶ 1973 einleitete, fragte, inwieweit »Typus« und »Modell« bei Mozart als melodische, harmonische und rhythmische Modelle verwendet werden, personal-, zeit-, gattungs- oder traditionsbedingt sind, in Abhängigkeit vom jeweiligen Kontext stehen sowie eine Prägung durch Nachbilden von Gesten, Emphase und Sprachmelodie aufweisen.⁵⁷ In der sich anschließenden Kontroverse waren dann Lütolf und Plath verschiedener Auffassung über die Bedeutung der Frage, ob sich Mozart bewusst oder unbewusst in Traditionen bewegt habe. Des Weiteren wurde auf die Schwierigkeit verwiesen, ein »Modell« nach »oben bzw. unten« abgrenzen zu können (Denes Bartha). Auch wurde Auskunft darüber erbeten, inwieweit die Ergebnisse Plaths quantitativ repräsentativ und qualitativ charakteristisch für Mozart seien (Federhofer). Zwischen Senn, Neumann, Kunze, Wolff, Gerstenberg, Plath, Finscher und Flothius wurde das Problem der Definition von »Typus« und »Modell« noch einmal diskutiert, wobei auch letzterer den Begriff »Modell« gegenüber dem »Typus« eher im weiteren Sinne aufgefasst wissen wollte. Finscher kritisierte darüber hinaus, dass über »Ausdruckstypen« noch gar nicht gesprochen worden sei und schlug als Begriffe im Kleinbereich »Figur«, »Reminiszenz«, »Allusion«, im Mittelbereich

52 Dahlhaus, 1967, S. 33 und S. 96.

53 Elmar Seidel, »Ein chromatisches Harmonisierungsmodell in Schuberts Winterreise«, in: *AfMw* 26 (1969), S. 285–296.

54 Christian Möllers, »Der Fauxbourdonsatz in der klassischen Harmonik dargestellt an einem Thema von Mozart«, in: *Musiktheorie* 4 (1987), S. 111–128.

55 Ebd., S. 127.

56 Eine Zusammenfassung der Diskussion kann nachgelesen werden in: *MJb* 1973/74, S. 172–178.

57 Ebd., S. 174.

»Modell«, »Typus«, »Vorbild« und im Großbereich »Werkgattung« und »Zeitstil« vor.

Joachim Brügge klagte 1993 in seinem Aufsatz »Typus und Modell in den Klaviersonaten W. A. Mozarts«, ⁵⁸ dass Plaths Beitrag aus den siebziger Jahren »anscheinend kaum ein Echo in der Literatur gefunden« ⁵⁹ habe, wobei er allerdings den mit den Namen Dahlhaus und Apfel verbundenen Ansatz, der insbesondere in der Musiktheorie zu einer Neuorientierung geführt hat und die Geschichte musikalischer Satzmodelle fokussiert, der Erörterung nicht für Wert erachtete. Das Ignorieren eines in Teilen der Musikwissenschaft und in der Musiktheorie verwendeten Modell-Begriffs ist nur verständlich, wenn man eine Geringschätzung unterstellt, die musiktheoretischen Beiträgen im musikwissenschaftlichen Diskurs des ausgehenden 20. Jahrhunderts nicht selten entgegengebracht worden ist. Auch Brügge scheint diesbezüglich nicht frei von Vorurteilen zu sein, denn in seiner 1995 erschienenen Dissertation ⁶⁰ ist gleich zu Beginn der Arbeit ein Bemühen deutlich spürbar, den analytischen Ansatz von Plath ausschließlich in der Musikwissenschaft zu verorten und gegen den Vorwurf der Nähe zur Musiktheorie zu verteidigen: Die »Arbeit versteht sich daher nicht als ein musiktheoretisch orientierter Beitrag, der etwa auch allgemeine musikalisch-typologische Fragestellungen zu behandeln beabsichtigt«. ⁶¹ Eine Abgrenzung musikalischer Analyse von der Musiktheorie ist jedoch sinnvoll nicht möglich, ⁶² es sei denn, dass Musiktheorie per Definition in den Bezirk der Allgemeinen Musiklehre und Propädeutik ghettoisiert wird.

58 Joachim Brügge, »Typus und Modell in den Klaviersonaten W. A. Mozarts«, in: *Mozart Studien*, hrsg. von Manfred Hermann Schmid, Bd. 3, Tutzing 1993, S. 143–189.

59 Ebd., S. 145.

60 Joachim Brügge, *Zum Personalstil Wolfgang Amadeus Mozarts, Untersuchungen zu Modell und Typus am Beispiel der »Kleinen Nachtmusik« KV 525* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 121), Wilhelmshaven 1996.

61 Ebd., S. 19.

62 »Musikanalyse und Musiktheorie sind verwandte Disziplinen, da die Tendenz zur Abstraktion und Theorienbildung beiden Bereichen inhärent ist. Der Unterschied liegt im Abstraktionsgrad, da in der Analyse das musikalische Werk als konstitutiver Bestandteil, als Wesensmoment erhalten bleibt, während in der Musiktheorie Fragen der Harmonik, Rhythmik, des Klanges und der Stimmführung, ohne auf ein musikalisches Werk zu rekurrieren, zum Inhalt werden können. Die Verwandtschaft beider Disziplinen wird evident in der Tatsache, dass musiktheoretische Arbeiten zur Explikation ihrer Thesen letzten Endes doch auf musikalische Werke zurückgreifen oder auf diese verweisen (ohne explizit Werkanalyse zu betreiben), während die theoretischen Konzepte von Analytikern bisweilen den Grad der Abstraktion einer musiktheoretischen Arbeit annehmen, also vom Werk (von dem sie ausgehen) abheben und zu allgemeinen (gleichsam musiktheoretischen) Gesetzmäßigkeiten vorstoßen. Diese Verwandtschaft macht es schwierig, einen »Ursprung« der Musikanalyse zu deduzieren oder sie strikt von musiktheoretischen Fragen zu lösen.« Gerold W. Gruber, Art. »Analyse«, in: *MGG* ², Sachteil I, Kassel 1994, Sp. 579. Vgl. hierzu auch die Ausführungen in den »Vorbemerkungen« (S. 9).

Brüggess sowohl 1993⁶³ als auch 1996⁶⁴ vorgelegte Definitionen wirken vor diesem Hintergrund wie ein anachronistischer Versuch der Wiederbelebung von Plaths umstrittener Terminologie. So lobenswert das Bemühen Brüggess auch sein mag, sich in Weiterführung der Arbeiten Plaths gegen unvollständige und unzutreffende Nachweise einer so genannten »Reminiszenzenliteratur« im Stile Hermann Aberts oder Alfred Einsteins abzugrenzen, da hier im allgemeinen »kaum die syntaktische Funktion im jeweiligen Werkzusammenhang herausgearbeitet«⁶⁵ wird, so problematisch bleiben jedoch Brüggess eigene Ausführungen im Detail. In seiner Dissertation beschreibt er den Beginn des 1. Satzes der Violinsonate KV 481:⁶⁶

Abb. 2.17: Sonate für Violine und Klavier (original in Es-Dur), KV 481, 1. Satz (o. VI.)



Zur Substanz dieses Satzbeginns zählt Brügge »eine in je sechs Takten angelegte Korrespondenzmelodik von tonikalem Vorder- und dominantischem Nachsatz« und einen »forte-piano-Wechsel«, der zwei konträre Motive, »nämlich Motiv A (forte, aufsteigende Fanfarenhaltung) und Motiv B (piano, abwärtsführende Skalenbewegung)«⁶⁷ umfasst. Darüber hinaus wird konstatiert, dass diese »so beschriebenen Merkmale, die sich vereinzelt auch in anderen Werken Mozarts nachweisen lassen [...] im Sinne einer gültigen Modellrelation vollständig vorlie-

63 Brügge, 1993, S. 143: »Mit Typus sind also alle Erscheinungen melodisch-harmonischer Art gemeint wie Motive und Themen, harmonische Folgen oder auch formale Anlagemerkmale«, S. 144: »Das Modell verweist im Gegensatz zum Typus mehr auf die formale Gestaltung eines Satzes oder einzelner Satzabschnitte insgesamt«.

64 Brügge, 1996, S. 18: »Modell und Typus unterscheiden sich zunächst durch ihre Größe: der Typus bezeichnet musikalisch kleine Sinneinheiten, wie einzelne Motive bzw. Themen, harmonische Folgen und formal überschaubare Anlagemerkmale, während das Modell zumeist die ähnliche Gestaltung größerer Satzabschnitte benennt.«.

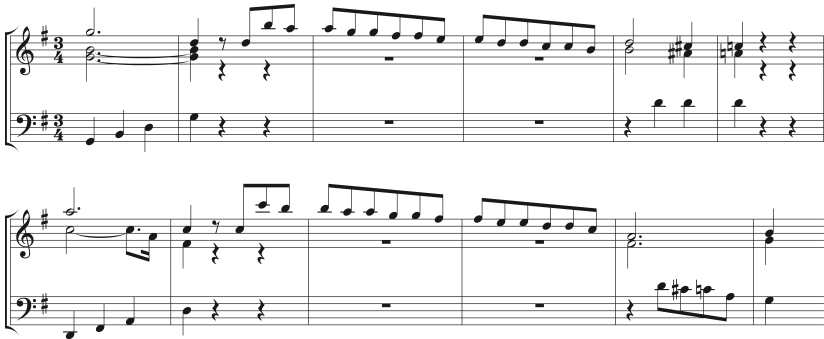
65 Ebd., S. 27.

66 Ebd., S. 40, hier wiedergegeben ohne Artikulations-, Dynamik- und Besetzungsangaben. Darüber hinaus wurde das Notenbeispiel für den folgenden Vergleich nach G-Dur transponiert.

67 Ebd., S. 39.

gen« müssen. Als Beispiel dafür, dass »alle oben genannten Merkmale im Sinne einer eindeutigen Modellrelation erfüllt sind«,⁶⁸ wird von Brügger das Fragment KV Anh. 66 (562e) angeführt.

Abb. 2.18: Trio (Fragment) für Violine, Viola und Violoncello in G-Dur KV Anh. 66 (562e)



Zweifellos zeigen diese beiden Literaturbeispiele auffällige Übereinstimmungen. Doch steht in den Ausführungen Brügger einer spezifischen Genauigkeit eine befremdende Ungenauigkeit der Lesart gegenüber: So lässt sich die Bemerkung »Korrespondenzmelodik mit tonikalem Vorder- und dominantischen Nachsatz« nur im Hinblick auf das Periodenmodell der Formenlehre verstehen und keineswegs auf die Eröffnung von KV 481 beziehen, deren Vordersatz ebenso wenig tonikal ist wie deren Nachsatz allein dominantisch. Die Entscheidung jedoch, dass identische melodische Gerüsttöne und Ausdrucksgesten primäre Faktoren gegenüber einer differenten Harmonik (I–II–V–I bzw. I–V–V–I) sein sollen, ist willkürlich.

Hermann Beck hat Eröffnungsphänomene wie das der Jupiter-Sinfonie in seinem 1967 erschienenen Aufsatz »Harmonisch-melodische Modelle bei Mozart«⁶⁹ untersucht, und Wolfgang Gersthofer, der sich in seinem 1993 erschienenen Buch »Mozarts frühe Sinfonien (bis 1772)«⁷⁰ auf Beck und Elfried Gleim⁷¹ beruft sowie Becks Ergebnisse terminologisch-inhaltlich differenziert, nennt einen solchen Beginn einen »antithetischen Eröffnungstypus«.⁷² Mit dieser Äußerung steht

68 Ebd., S. 40.

69 Hermann Beck, »Harmonisch-melodische Modelle bei Mozart«, in: *MJb* 1967, S. 90–99.

70 Wolfgang Gersthofer, *Mozarts frühe Sinfonien (bis 1772), Aspekte frühklassischer Sinfonik* (= Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg 10), Kassel 1993, S. 32.

71 Elfried Gleim, *Individualisierungsprozesse in der Sinfonie des 18. Jahrhunderts – dargestellt am Phänomen vorhangsartiger Eröffnungsfloskeln*, Phil. Diss. Erlangen 1984, S. 112.

72 Gersthofer, 1993, S. 32.

Gersthofer allerdings begrifflich in direktem Gegensatz zu Brügge, der Anfänge dieser Größenordnung bereits als Modell verstanden wissen will.

Angesichts der dargelegten Begriffskonfusion erscheint es wenig sinnvoll, an einer dichotomen Verwendung der Begriffe festhalten zu wollen. Darüber hinaus dürften die Variationes-Beispiele der folgenden Ausführungen veranschaulichen, dass der Versuch einer sauberen terminologischen Abgrenzung von kleineren und mittleren Einheiten grundsätzliche Probleme aufwirft. Aus diesen Gründen wird in der vorliegenden Arbeit auf eine Unterscheidung zwischen »Typus« und »Modell« verzichtet und der Modell-Begriff entsprechend differenziert (Kadenzmodell, Sequenzmodell, Formmodell, Dynamikmodell, strukturelles Oberstimmenmodell, Inszenierungsmodell etc.). Sollte sich der Begriff »Typus« in den Ausführungen noch finden, ist er umgangssprachlich und nicht im Sinne musikanalytischer Fachterminologie zu verstehen.

Fraktale Struktur

Der Begriff »Fraktal« wurde 1975 von Benoît Mandelbrot für natürliche oder künstliche Gebilde und geometrische Muster eingeführt, die einen hohen Grad an Skaleninvarianz bzw. Selbstähnlichkeit aufweisen. Berühmte Beispiele für Fraktale sind Mandelbrots »Apfelmännchen« oder die Baumstruktur des sogenannten »Pythagoras-Baums«, der sich in allen seinen Teilen nach dem Satz des Pythagoras beschreiben lässt. Martin Eybl hat 1995 im Zusammenhang mit den Theorien Riemanns und Schenkers auf das Anschauungsmodell der »fraktalen Struktur«⁷³ verwiesen. Ist man bereit, das komplexe Gebiet fraktaler Erscheinungen für die einfachen Strukturen musiktheoretischer Systeme zu adaptieren, könnten mit gewisser Berechtigung Riemanns Konzept der »These, Antithese und Synthese«⁷⁴ sowie Schenkers Konzept von »Akkord, Stufe und Tonart«⁷⁵

73 Eybl, 1995, S. 47.

74 Hugo Riemann, *Musikalische Syntax, Grundriß einer harmonischen Satzbildungslehre*, Leipzig 1877, Faks.-Nachdr. Liechtenstein 1988: »[...] so kann nun die These, welche Gestalt sie auch habe, einfach als These verstanden werden, als Hinstellung eines Klanges, als Einigungspunkt der Beziehung einer beschränkten Anzahl von Klängen, ohne dass damit weitergehende Beziehungen verbunden wären. Der durch diese These betonte Klang kann sich später als Hauptklang der Tonart, als Mittelpunkt der Tonalität, als die Bedeutung aller Klänge einer Periode, ja eines ganzen Tonstücks bestimmend herausstellen [...]« (S. 50).

75 Heinrich Schenker, *Neue musikalische Theorien und Phantasien 1: Harmonielehre*, Stuttgart/Berlin, 1906, Faks.-Nachdr. Wien 1978: »Denn jede Stufe bildet eine höhere abstrakte Einheit, so daß sie zuweilen mehrere Harmonien konsumiert, von denen jede einzelne sich als selbständiger Dreiklang oder Vierklang betrachten ließe« (S. 181). »Aber auch in der Form im großen – auf dem Wege von Gedankenkomplex zu Gedankenkomplex, von Gruppe zu Gruppe – offenbart sich in wunderbar-mysteriöser Weise die bisher in der

als Beispiele für fraktale Strukturen innerhalb musiktheoretischer Systeme gelten. Die beiden prominenten Beispiele scheinen darüber hinaus geeignet, eine Vorgehensweise, die auf unterschiedlichen hierarchischen Ebenen mit den gleichen musiktheoretischen Modellen operiert, nur im Bereich der Harmonik zu vermuten sowie als Manifestation eines modernen Wissenschaftsdenkens zu interpretieren. Beide Vermutungen sind jedoch unzutreffend, denn es gibt einerseits Bemühungen, fraktale Konzepte auch für andere Parameter als den der Harmonik zu etablieren,⁷⁶ andererseits prägt ein entsprechendes Denken nicht erst die genannten Theorieentwürfe des 20. Jahrhunderts, sondern ist bereits in den *Praecepta* des 18. Jahrhunderts greifbar.

Das »Fundamentum del Eberlin«⁷⁷ beginnt nach einer Einleitung mit der Vorstellung charakteristischer Basswendungen, als erstes Beispiel der letzten Gruppe erscheint die folgende »Cadenza«:

Abb. 2.19: Fundamentum Seu Cantus Firmus präambulandi (1760), S. 1, V., 1. Beispiel



Auf den hinteren Seiten der Anleitung werden zu den eingangs gegebenen Basswendungen Exempla für Diminutionstechniken (»Variationes supra Cadenzam«) vorgestellt.

Abb. 2.20: Fundamentum Seu Cantus Firmus präambulandi (1760), S. 19 und S. 20 (Ziffern original)



kleinen Form von uns dargelegte psychologische Natur des Stufengangs. Wir haben hier allerdings in Form von bereits ausgesprochenen Tonarten wieder nur einfach denselben Stufengang – aber höherer Ordnung [...]« (S. 327).

⁷⁶ Vgl. hierzu das Kapitel »Formfunktionen« S. 65.

⁷⁷ Zur Quelle s. S. 84 f.

Die beiden oben abgebildeten Notenbeispiele zeigen die erste und achte Variatio zu der gegebenen Cadenza. Auffällig sind die unterschiedlichen Grade der Freiheit in der Darstellung des Bassmodells, wobei die Beispiele den Schluss gestatten, dass sowohl melodische Alterationen, harmonische Varianten als auch Akkordwiederholungen innerhalb der Grenzen einer Variatio als zulässig erachtet worden sind. In diesem Sinne könnte die Schlussgruppe⁷⁸ der Sonate in D-Dur KV 284 (205b) als kunstvolle Variatio einer Cadenza gelten:

Abb 2.21: Klaviersonate in D-Dur, KV 284 (205b), 1. Satz, Exposition, T. 38–51

The musical score is presented in four systems. The first system (measures 38-40) shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple harmonic accompaniment. The second system (measures 41-43) continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. The third system (measures 44-46) introduces a more complex bass line with a melodic element. The fourth system (measures 47-51) concludes the section with a final melodic flourish in the treble and a sustained bass line. The bass line is marked with Roman numerals I, IV, V, I, IV, V, and Alteration.

78 Der Begriff der »Schlussgruppe« ist wegen seiner Mehrdeutigkeit nicht unproblematisch, vgl. hierzu: Thomas Schmidt-Beste, *Die Sonate, Geschichte - Formen - Ästhetik* (= Bärenreiter Studienbücher Musik 5), Kassel, Basel, London 2006, S. 81–83. In Formenlehren des 20. Jahrhunderts wird mit diesem Begriff und dem des »Epilogs« üblicher Weise der letzte Abschnitt einer Exposition bezeichnet (vgl. hierzu Kühn, *Formenlehre der Musik*, Kassel 1987, S. 129, u.a.). Gersthofer hingegen versteht unter Schlussgruppe in Mozarts frühen Sinfonien den »Ort entschiedener Kadenzierung in der Dominanttonart«, der häufig mit einer »Arientriller«-Kadenz endet (vgl. Gersthofer, 1993, S. 45, 195–201, 248 u.a.). Da dieser Formteil jedoch nicht mit dem letzten Abschnitt einer Exposition zusammenfallen muss und um die Einführung eines neuen Begriffs zu vermeiden, wird im Folgenden zwischen »Schlussgruppe« im Sinne Gersthofers und »Epilog« (bzw. Epilogkadenzen) im Sinne der Formenlehre unterschieden. Demnach zeigt das Notenbeispiel der Abb. 2.21 die Schlussgruppe (T. 38–50) der Exposition der Sonate KV 284 (205b) sowie einen über Takterstreckung angeschlossenen zweitaktigen Epilog (T. 50–51).



Riepel hat in seiner 1755 publizierte »Tonordnung«⁷⁹ die I–V–I–Harmoniefolge sogar zur Veranschaulichung von Satzverläufen herangezogen. Nach einem 24 Takte langen »Allegro« in C-Dur, das dem Discantista vom Praeceptor als Beispielkomposition für ein »glattes Allegro gleichsam zu einer Simphonie« aufgesetzt worden ist, legt Riepel dem Neunmalklugen in den Mund:

»Aber weißt Du was, du hättest mir das hiervorige Allegro nur im Kleinen zeigen können, nämlich just wie die Mahler, mit sogenannter Miniatur, nur auf einem handbreiten Papier einen Riesen in Lebensgröße vorstellen, z. Ex.



Oder noch kürzer.



Oder weil hierdurch nur der Grundton C und seine Quint G angezeigt wird, so hätte ich die Absätze auch so setzen können, z. Ex.



79 Joseph Riepel, *Grundregeln zur Tonordnung insgemein. Abermal Durchgehends mit musikalischen Exempeln abgefaßt und Gespräch-weise vorgetragen von Joseph Riepel, S[einer] Durchl[au]cht des Fürsten von Thurn und Taxis Kammermusicus*, Frankfurt und Leipzig etc. 1755 (hrsg. von Emmerig, 1996, s. Fn. 88, S. 29).

Oder die Miniatur noch kleiner, nämlich nur mit Buchstaben, z. Ex.«⁸⁰

C — G — C

Im weiteren Verlauf der »Tonordnung« werden vom Discantista auch die beiden folgenden Miniaturisierungen entwickelt:⁸¹

C — G — A — C

C — G — E — C

Die Diminutionsbeispiele zur Cadenza sowie die ganze Satzverläufe symbolisierenden Buchstabenschemata – in Verbindung mit Formulierungen, dass in den Reduktionsstufen der Notenbeispiele »nur der Grundton C und seine Quint G angezeigt wird« – geben darüber Auskunft, dass ein Denken von Harmoniefolgen in der Mitte des 18. Jahrhunderts bereits auf sehr unterschiedlichen hierarchischen Ebenen stattgefunden hat, und mögliche Korrespondenzen – die I–V–I-Harmoniefolge ist z.B. als Kadenzmodell, als Taktgruppenharmonik sowie als Stufenfolge eines Satzverlaufs denkbar – scheinen die Metapher der fraktalen Organisation des Tonsatzes zu legitimieren. Dabei ist die Frage unerheblich, ob eine solche Tiefenstruktur in Musik faktisch existiert oder lediglich eine mentale Konstruktion darstellt, die der Diminutionspraxis, der Musikpädagogik oder nach Martin Eybl – im Falle Schenkers und Schönbergs⁸² – der Metaphysik Schopenhauers und einem modernen Wissenschaftsdenken verpflichtet ist.

Doch die Vorstellung fraktaler Strukturen in der Musik ist hilfreich und problematisch zugleich: Hilfreich, wenn es gelingt, den Zusammenhang von Diminutionspraxis, Generalbass-, Taktgruppen- und Formmodellen zu erhellen, problematisch hingegen, wenn sie darüber hinweg täuscht, dass nicht die konkreten musikalischen Erscheinungen, sondern lediglich deren musiktheoretische Abstraktionen kongruent sind. Ein Satzverlauf sowie eine kadenzielle Akkordfolge wirken in ihrer Gestalthaftigkeit grundlegend verschieden, und während sich die Invarianz der geometrischen Formen des Pythagoras-Baums messen und durch

80 Ebd., S. 65.

81 Ebd., S. 93. Vom Praeceptor wird das zweite Modell gleich darauf für sinfonische Konzeptionen verworfen und für Fugenkompositionen empfohlen.

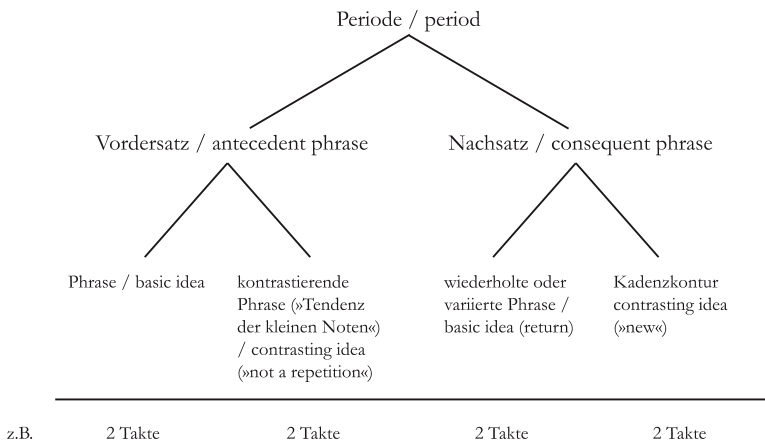
82 Martin Eybl, »Schopenhauer, Freud, and the Concept of Deep Structure in Music«, in: *Schenker-Traditionen, Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung (A Viennese School of Music Theory and its International Dissemination)*, hrsg. von Martin Eybl und Evelyn Fink-Mennel, mit einer CD-ROM, Wien, Köln, Weimar 2006, S. 51–58.

Vergrößerung bzw. Verkleinerung darstellen lässt, erscheint der Gedanke an ein »Fernhören«, das eine komplexe Komposition zur I–V–I-Stufenfolge schrumpfen lässt, absurd.

Formfunktionen

William E. Caplins Versuch, eine suspekt gewordene Formenlehre-Tradition zu differenzieren und für den musiktheoretischen Diskurs in Nordamerika fruchtbar zu machen⁸³, orientiert sich primär an der Terminologie Arnold Schönbergs⁸⁴. Die folgenden Baumdiagramme (Abb. 2.22 a–b) gibt hinsichtlich der Formmodelle »Periode« und »Satz« eine Übersicht über die von Rudolf Kolisch ins Deutsche übertragene Terminologie⁸⁵ Schönbergs sowie das von Caplin verwendete Vokabular.

Abb. 2.22 a: Terminologie »Periode« (»fester Gefügtes«/»Tight-Knit Themes«)

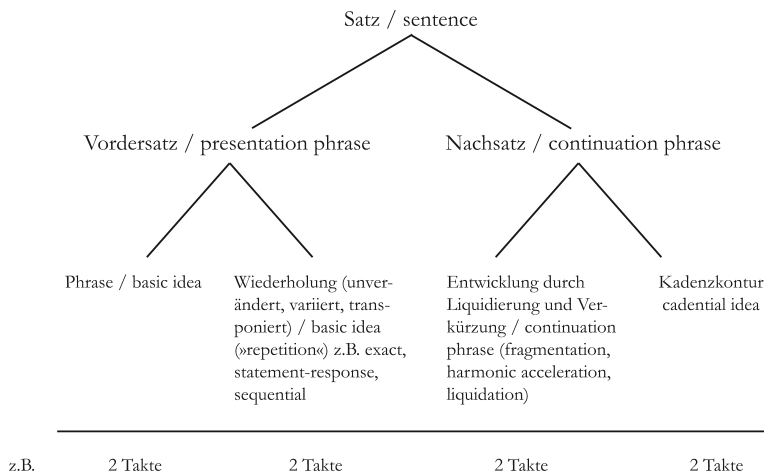


83 »This book is intended to receive the Formenlehre tradition by establishing it in more secure and sophisticated foundations.« William E. Caplin, *Classical Form, A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford 1998, S. 3.

84 »The immediate sources of inspiration for this study are the principles of form introduced by Arnold Schoenberg early in this century and eventually published in his *Fundamental of Musical Competitions*.« Ebd.

85 Arnold Schönberg, *Die Grundlagen der musikalischen Komposition*, ins Deutsche übertragen von Rudolf Kolisch, hrsg. von Rudolph Stephan, Wien 1979.

Abb. 2.22 b: Terminologie »Satz« (»fester Gefügtes«/»Tight-Knit Themes«)



Caplins analytische Ausführungen haben in Deutschland herbe Kritik erfahren und sind als dogmatisch zurückgewiesen worden.⁸⁶ In der Tat drängt sich bei der Lektüre die Frage auf, ob das Buch »Classical Form« als eine neue, pädagogisch motivierte Kompilation des Schönberg'schen Ansatzes oder als musikanalytische Forschungsarbeit zu lesen ist. Vor dem Hintergrund dieser Frage sind insbesondere die Differenzen zwischen den Konzepten Caplins und Schönbergs aufschlussreich.

Im Untertitel seines Buches kündigt Caplin eine »Theory of Formal Functions« an. Caplin differenziert hierzu zwischen »phrase« und »function«, also zwischen der Benennung von Taktgruppen sowie deren Formfunktionen. Im Zusammenhang mit dem Thema des Kopfsatzes der Klaviersonate in f-Moll op. 2, Nr. 1 von Ludwig v. Beethoven bezeichnet Caplin z.B. den ersten Viertakter als »presentation phrase« aufgrund seiner »presentation function«: »As a result of

86 »Die analytische Fragestellung hört damit genau dort auf, wo sie anfangen müsste. Es stellt sich nämlich die Frage: Will man zum Verständnis formaler Prozesse dem gemeinsamen Nenner musikalischer Konvention nachspüren, um vor diesem Hintergrund deren individuelle Kontextualisierung darzustellen? Oder von der Prämisse ausgegangen werden [sic!], dass sich alle individuellen Werkkontexte konventionalisieren, d. h. als Konvention darstellen lassen? Letztere Frage lässt leider eine lebhafte und eigensinnige Musik statisch erscheinen, ein Eindruck, den William Caplins Buch vermittelt, [sic!] und den die musikwissenschaftliche Forschung bereits seit langem zu revidieren bemüht ist«. Aus der Rezension von: Henning Bey, William E. Caplin, *Classical form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* [...], in: *MjB* 1999, S. 117–119.

repetition, the basic idea has been unequivocally 'presented' to the listener, and so we can speak of this music fulfilling *presentation* function and label the first four measures a *presentation phrase*. [Kursivdruck wie im Original]«. ⁸⁷

Abb. 2.23: Caplins Gliederungsanalyse zu Beethoven, Sonate in f-Moll, op. 2, Nr. 1, I. Satz
presentation

The image shows a musical score in F minor, 2/5 time, for the first movement of Beethoven's Sonata in f-Minor, Op. 2, No. 1. The score is divided into two main sections: 'presentation' and 'continuation'. The 'presentation' section (measures 1-4) is further divided into 'basic idea (tonic version)' (measures 1-2) and 'repetition of b. i. (dominant version)' (measures 3-4). The 'continuation' section (measures 5-8) is divided into 'fragmentation' (measures 5-6) and 'cadential idea' (measures 7-8). The score includes various musical notations such as treble and bass staves, notes, rests, and dynamic markings. Roman numerals (I, V, 6, 5) are used to indicate harmonic structure. The 'basic idea' is marked with 'a' and 'b' above the notes. The 'repetition of b. i. (dominant version)' is marked with '3' above the notes. The 'fragmentation' section is marked with '3' above the notes. The 'cadential idea' section is marked with '3' above the notes. The score ends with a double bar line.

Vergleicht man Caplins Analyse mit Gliederungen, wie sie sich in einer an Schönbergs Ideen orientierten deutschen Formenlehretradition⁸⁸ finden, fallen kleine Unterschiede mit weitreichenden Konsequenzen auf:

Abb. 2.24: Gliederungsanalyse zu Beethoven, Sonate in f-Moll, op. 2, Nr. 1, I. Satz
Vordersatz

The image shows a musical score in F minor, 2/5 time, for the first movement of Beethoven's Sonata in f-Minor, Op. 2, No. 1. The score is divided into two main sections: 'Phrase (Tonika-Form)' (measures 1-4) and 'Wiederholung (Dominant-Form)' (measures 5-8). The 'Phrase (Tonika-Form)' is further divided into 'a' (measures 1-2) and 'b' (measures 3-4). The 'Wiederholung (Dominant-Form)' is marked with '3' above the notes. The score includes various musical notations such as treble and bass staves, notes, rests, and dynamic markings. Roman numerals (I, V, 6, 5) are used to indicate harmonic structure. The 'Phrase (Tonika-Form)' is marked with 'a' and 'b' above the notes. The 'Wiederholung (Dominant-Form)' is marked with '3' above the notes. The score ends with a double bar line.

⁸⁷ Caplin, 1998, S. 10.

⁸⁸ Z.B. in: Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien 1951, 31973, S. 23; Clemens Kühn, Art. »Form«, in: *MGG*², Sachteil 3, Kassel 1995, Sp. 627–628; ders.: 1987, S. 60; u.v.a.

Nachsatz

Nachsatz (Entwicklung, Verkürzung, Liquidation, Kondensation)

1. Für die zweite Phrase des Nachsatzes führt Caplin den Begriff der »cadential idea« ein. Abgesehen davon, dass es strittig sein dürfte, ob die Abtrennung der letzten zwei Takte als Kadenzgedanke wegen des Bassgangs f–c, der eine modellhafte Einheit bildet, überhaupt wünschenswert ist, hätte man sich an Stelle von »cadential idea« einen kategorial passenden Terminus gewünscht. Denn die übrigen Fachtermini auf der Ebene der Zweitaktigkeit (»repetition idea«, »contrasting idea«, »basic idea returns«, »fragmentation« etc.) benennen Relationen innerhalb der Periode oder des Satzes (also eine Wiederholung und Zergliederung von Etwas oder einen Kontrast zu Etwas, etc.), während »cadential idea« auf eine Klasse von Schlusswendungen verweist: »perfect authentic cadence« (PAC), »imperfect authentic cadence« (IAC), »half cadence« (HC) und »deceptive cadence«. Es stellt sich also die Frage, warum dieser Ausdruck überhaupt eingeführt und warum auf eine analoge Terminologie für die Periode verzichtet worden ist (z.B. »basic idea« – »cadential idea« – »basic idea returns« – »cadential idea new«)⁸⁹.

2. Anders, als es im Notendiagramm zur Sonate Beethovens auf den ersten Blick den Anschein haben könnte, benennen die Termini »presentation« und »continuation« keine Taktgruppen von spezifischer Dauer, sondern deren Formfunktion. Der Begriff »presentation« zeigt somit auch keine Entsprechung zum deutschsprachigen »Vordersatz«, der als »presentation phrase« hätte gekennzeichnet werden müssen (der Kursivdruck im Zitat Caplins auf S. 67 gibt darüber Auskunft). Vor diesem Hintergrund lässt sich auch ein scheinbarer Widerspruch auflösen zwischen Caplins Notendiagramm, in dem die »cadential idea« unter

89 Der Begriff der »cadential idea« erinnert an Schönbergs Ausführungen zur »Kontur der Kadenz«. Doch Schönbergs »Kadenzkontur« steht nicht für eine Klasse von Schlusswendungen, sondern ist als relationaler Begriff anzusehen, der ein spezifisches Verhältnis zu bestimmen sucht bzw. in der Liquidierung des thematischen Materials eine besondere Qualität der Kadenz benennt: »Um die Funktion einer Kadenz auszuüben, muß die Melodie eine gewisse charakteristische Gestalt annehmen, welche die besondere Kadenzkontur hervorbringt, die gewöhnlich mit dem Vorhergehenden kontrastiert [...]«, Schönberg, 1979, S. 28.

den Begriff »continuation« subsumiert wird, und der Bemerkung, dass »continuation« und »cadential« gesonderte bzw. eigenständige Formfunktionen darstellen:⁹⁰ Caplin verwendet den Begriff der »cadential idea« auf untergeordneter Ebene, während »presentation«, »continuation« sowie »cadential« jene übergeordneten »Formal Functions« bezeichnen, deren »theory« im Untertitel des Buches ankündigt wird.

3. Die Formfunktionen »presentation«, »continuation« und »cadential« erinnern an das von Wilhelm Fischer entwickelte, dreiteilige Denkmodell des »Fortspinnungstypus«⁹¹ bzw. an die Kategorien »Vordersatz«, »Fortspinnung« und »Epilog«. Wie Caplin sucht auch Fischer keine Taktgruppen von spezifischer Dauer zu benennen,⁹² sondern elementare Formfunktionen des Eröffnens, Fortführens und Schließens musikalischer Sinneinheiten zu bestimmen. Die relative Unabhängigkeit von zeitlicher Ausdehnung und musikalischem Material qualifizieren sowohl die Formfunktionen Caplins als auch jene Fischers in besonderem Maße für die Beschreibung musikalischer Verläufe. Ideengeschichtlich lässt sich ein Denken in universalen Formfunktionen nicht nur bis in die Generalbass- und Improvisationspraxis des 18. Jahrhunderts zurückverfolgen, sondern darüber hinaus bis in die Anfänge der Kompositionslehren musikalischer Rhetorik.⁹³ Auch in dem bereits mehrfach erwähnten »Fundamentum del Eberlin«⁹⁴ aus dem Jahre 1760 heißt es, dass ein Praeambulum aus drei Hauptteilen besteht, nämlich:

»1. in einem Exordio, 2. in welchen Subjectis intermediis und 3. in einem gleichförmigen Final – – Durch das Exordium werden verstanden jene Fundamental-Bäss und Variationes, darmit anzuschlagen – – die Subjecta intermedia seindt nichts anderst als ausgefuehrte Secunden, Terzen, quarten, 5ten, 6ten, 7ten oder Nonen, welche durch die quart major oder andere progressus in unterschiedliche Ton können prolongiert werden. Das Final endlich bestehet in jenen Fundamental-Bässen aufzuhören, also daß das ganze Praeambulieren in nichts anderen bestehe, als daß ich erstens weis

90 »Although continuation and cadential are separate functions, we can observe, that the cadential idea of measures 7–8 grows naturally out of the preceding measures.« Caplin, 1998, S. II.

91 Wilhelm Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, Wien 1915.

92 »Für den Umfang der drei Formglieder gibt es keine Norm [...] Wie tief dieser dreiteilige formale Denkweg – gefertigter Anfang, gelöst voranziehende Mitte, stabilisierender Schluß – im Barock reicht, läßt sich daran ermessen, daß auch ganze Formkomplexe, nicht nur Ritornelle von Konzert und Arie, danach angelegt sind.« Kühn, 1995, Sp. 626–627.

93 »Resolutio Cantilenae in affectiones, est diviso cantilenae in periodos, ad disquirendum artificium, & id ipsum ad imitatione convertendum. Haec tres habet partes, 1. Exordium, 2. Ipsum corpus carminis, 3. Fines.« Joachim Burmeister, *Musica poetica*, Rostock 1606, Faks.-Ausg. (= Laaber Reprint 7) hrsg. von Rainer Bayreuter und übers. von Philipp Kaltenberger, Laaber 2004, S. 72.

94 Eine Skizze zum Inhalt der Quelle befindet sich auf S. 84 f.

anzuschlagen, darnach und zweyten etliche Sekunden, 3ten, quarten etc. von einem ton in den andern zu spillen und endlich drittens ein Final zu machen.«⁹⁵

Caplin beschreibt nicht nur kleinere Einheiten im Sinne des »fester Gefügten« (»Tight-Knit Themes«), sondern auch größere Formabschnitte bzw. »locker Gefügtes« (»Looser Formal Regions«) mit Hilfe seiner »Formal Functions«:

Abb. 2.25: Caplins Gliederungsanalyse zu Mozart, Sonate in C-Dur KV 545, 1. Satz, T. 13–28

Subordinate Theme
presentation

introduction

b. i.

model

sequence

cadential

G: v 4 2 I 6 v 4 2 ...

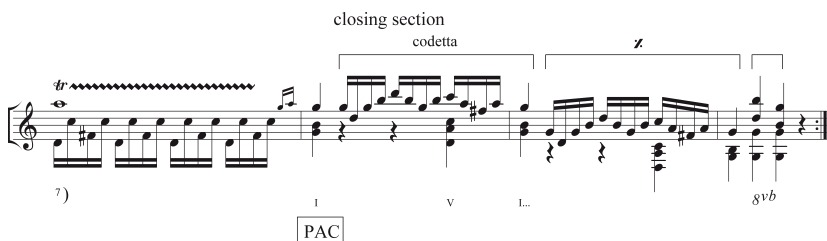
I 6 seq. (IV)

VII 6 III ... v 6 I

II 6 v (6 4)

E.C.P

95 Mbs Mus. Ms. 261, Praefatio ad Discipulum [Vorwort].



Die homonyme Verwendung der Begriffe »presentation« und »continuation« – in den divergenten Bedeutungen von »phrase« und »function« – ermöglicht es Caplin, mit der gleichen Terminologie auf hierarchisch unterschiedlichen Levels zu operieren. Wenn Seitensatz und Schlussgruppe der Facile-Sonate in der Terminologie eines Satzes beschrieben werden, was liegt da näher, als auch Hauptsatz und Überleitung als einen solchen aufzufassen und beide Abschnitte als Halbsätze einer Periode zu bestimmen?⁹⁶ Allein aufgrund dieser fraktalen Struktur scheint Caplins Systematik in einem größeren Maße einer in Nordamerika mächtigen Schenker-Tradition verpflichtet zu sein, als es der Autor glauben mag.⁹⁷

Die Kehrseite der Ökonomie fraktaler musiktheoretischer Chiffrierungssysteme zeigt sich in einer terminologischen Armut oder Redundanz. Im Falle der Facile-Sonate beispielsweise suspendiert das dreiteilige Funktionsmodell Caplins die Begriffe Seitensatz, Schlussgruppe und Epilog bzw. lässt diese überflüssig erscheinen. Dabei werden jene Begriffe nicht für eine spezifische Materialdisposition verwendet, sondern sind offen für unterschiedliche Realisationen gleicher Funktionalität. Auch die Termini Sonaten-Kopfsatz, Exposition und Hauptsatz zeigen Funktionsbegriffe des Anfangens, so wie Kehraus-Rondo, Reprise und Schlussgruppe die Formfunktion des Schließens zukommt. Gleichzeitig kennzeichnet jeder dieser Begriff eine spezifische Ebene, die in einer bestimmten Relation zu Über- oder Untergeordnetem steht. Da die Gestaltqualitäten dieser Ebenen sich jedoch – wie bereits erwähnt – grundlegend unterscheiden, ist der Nutzen eines Verzichts auf terminologische Vielgestaltigkeit fragwürdig.

Angesichts der vorgebrachten Kritik bedarf die Entscheidung, das Denkmodell der Formfunktion zu modifizieren und für die vorliegende Arbeit zu verwenden, einer Begründung. Die im deutschsprachigen Bereich zur Verfügung stehenden Fachbegriffe lassen sich auf drei bis vier verschiedenen hierarchischen Ebenen lokalisieren. Für musikalische Analysen kann jedoch weder ausgeschlossen wer-

96 Caplin führt diese Idee zur Exposition des Kopfsatzes der Sonate KV 545 in seinem Buch »Classical Form« nicht explizit aus, obgleich er sie intendiert haben mag: »The theory here formulates coherent principles and proposes clear terminology to serve as theoretical tools for analyzing form at all hierachical levels in a single movement.« Caplin, 1998, S. 3.

97 »The relationship of formal function to Schenker's conception of form and other approaches influenced by him are barely touched on.« Ebd., S. 5.

den, dass musikalische Phänomene beschrieben werden sollen, die zwischen diesen Ebenen angesiedelt sind, noch, dass vergleichbare Modelle in verschiedenen Formfunktionen auftreten können bzw. unterschiedlichen Modellen die gleiche Formfunktion zugesprochen werden muss. Aus diesem Grunde bilden Formfunktionen ein Kriterium der Unterscheidung und werden zur Klassifizierung von Modellen herangezogen. Eine Beschränkung auf die drei bisher genannten Funktionen wird in vielen Fällen ausreichend sein, ist jedoch nicht zwingend.

Schema

Robert Gjerdingen hat unter dem Blickwinkel von Netzwerkmodellen die Baumstruktur (»tree structure«) musiktheoretischer Systeme einer substantiellen Kritik unterzogen.⁹⁸ In »A Classic Turn of Phrase« widmet er sich der Untersuchung eines Schemas,⁹⁹ für das er in der Zeit um 1760 eine herausragende Bedeutung feststellen konnte:¹⁰⁰

Abb. 2.26: Defining the Changing-Note Archetyp, Example 4-1 (c)



Gjerdingens »Schema«-Begriff ist äquivok: Er bezeichnet einerseits ein kognitives Modell, das erlernt worden ist bzw. auf Erfahrung beruht und in Verbindung mit aktiver Konstruktionsleistung die Wahrnehmung beeinflusst (»top-down«), andererseits die Merkmalsextraktion spezifischer Strukturen bzw. Wahrnehmungsreize (»bottom-up«): »Das Wechselspiel von reizgeleiteten Informationen und wissensgeleiteten, die aus dem Gedächtnis abgerufen werden, bildet heute die wichtigste Erklärung für Wahrnehmungsvorgänge. Die gespeicherten Wissenschemata

98 »An alternative to tree-structure representation is provided by networks. Whereas a tree-structure has a predictable shape and, more important, a strong influence on how an analysis proceeds, a network is unpredictable and places no initial constraints on an analysis.« Robert Gjerdingen, *A Classic Turn of Phrase. Music and Psychology of Convention*, Philadelphia 1988, S. 20.

99 »The study will concentrate on the schema represently by example 4-1e: 1-7...4-3«. Ebd., S. 63.

100 Ebd., S. 137 ff.

veranschaulicht man in Form eines sog. semantischen Netzes.«¹⁰¹ Gjerdingen rekurriert auf diesen Erklärungsmodus aus der Kognitionspsychologie und erörtert Probleme der Schema-Validierung,¹⁰² wobei die genannten Methoden – psychologische Tests und sorgfältige Werkanalyse – der Äquivokation seines Schema-Begriffs Rechnung tragen.¹⁰³

Die Literaturbeispiele, die Gjerdingen in »A Classic Turn of Phrase« aus dem Werk Mozarts anführt, sind bis auf zwei¹⁰⁴ erst nach 1770 komponiert worden, so dass Untersuchungsergebnisse für das genannte Schema hinsichtlich des Werks des ganz jungen Mozarts noch ausstehen. Im Nannerl-Notenbuch hat Wolfgang mit dem Menuett Nr. 16 ein Exemplum für eine I–V–V–I-Pendelmodellharmonik als Satzeröffnung mit der von Gjerdingen untersuchten 1–7...4–3 Oberstimmenstruktur geübt. In der Nr. 2 des Londoner Skizzenbuchs findet sie sich ebenfalls in dieser Formfunktion, und Leopold verwendet eine solche Eröffnung als Beispiel in seiner Violinschule.¹⁰⁵ Vor diesem Hintergrund ist es aufschlussreich, dass die diastematische Oberstimmenstruktur für das Menuett I aus KV 6 zu 1–2...2–3 verändert worden ist.¹⁰⁶ Diese Struktur hatte Mozart wiederum im Trio des Menuetts Nr. 18 des Nannerl-Notenbuchs geübt, und über zwei weitere Nummern dieser Sammlung, die Nr. 35 (»Tempo di Menuetto«) und Nr. 44 (»Polonaise in F«), war ihm auch die Oberstimmenstruktur 3–2...4–3 bestens vertraut. In den wahrscheinlich in London entstandenen Menuetten KV 1e und KV 1f hat Mozart eine weitere Oberstimmenstruktur realisiert (3–4...2–3). Zusammenfassend lässt sich sagen, dass dem 1–7...4–3-Schema für Mozarts Kompositionen des untersuchten Zeitraums keine besondere Bedeutung zukommt. In den begleiteten Klaviersonaten der großen Westeuropareise charakterisiert eine I–V–V–I-Pendelharmonik lediglich die Satzeröffnungen des Kopfsatzes von KV 12 sowie des Schlusssatzes (»Rondeaux«) von KV 14. In keinem dieser Fälle

101 Helga de la Motte-Haber, »Modelle der musikalischen Wahrnehmung. Psychophysik – Gestalt – Invarianten – Mustererkennen – Neuronale Netze – Sprachmetapher«, in: *Musikpsychologie* (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 3), hrsg. von Helga de la Motte-Haber und Günter Rötter, Laaber 2005, S. 63.

102 »But how does one acquire knowledge of a particular musical schema, and what evidence would prove it to be a valid abstraction? One approach, which has already been cited, is a psychological testing (see chapter 1). Another approach is to make a careful study of musical scores and treatises, looking for evidence of shared sets of features.« Gjerdingen, 1988, S. 34.

103 »The goal must be to seek evidence that can be arranged in a coherent pattern that either supports or calls into question a theory of musical structure. The theoretical and empirical aspects of researching musical schemata must function together.« Ebd., S. 37.

104 Sinfonie in B-Dur KV 22 (1765), 2. Satz, T. 32–35; Sinfonie in F-Dur KV 43 (1767), 2. Satz, T. 1–4.

105 Mozart VI, S. 195 (unter den »absteigenden Vorschlägen«, § 2 des »neunten Hauptstücks«).

106 Zur möglichen Vorbildfunktion des Menuetts Nr. 16 für das Menuett I aus KV 6 s. S. 133 f.

korreliert das Harmoniemodell mit der in der Arbeit von Gjerdingen untersuchten 1–7...4–3-Oberstimmenstruktur.

Mozarts früheste Kompositionen (KV 1a-d, KV 2 und KV 3) thematisiert Gjerdingen in seinem Aufsatz »Categorization of Musical Patterns by Self-Organizing Neuronlike Networks«.¹⁰⁷ Diese Arbeit, die mit einer Darstellung der »adaptive-resonance-theory (ART) networks« von Stephen Grossberg beginnt, führt allerdings so weit in Forschungsfelder der Kognitionspsychologie und Artificial Intelligence (AI), dass eine seriöse Auseinandersetzung mit Gjerdingens Ergebnissen an dieser Stelle nicht möglich ist. Seine Forschung wird dennoch erwähnt, weil Gjerdingens Interesse¹⁰⁸ für Computerexperimente zur Netzwerksimulation nicht unabhängig von der Frage gesehen werden darf, was ein musikalisches Schema ist. Die Hoffnung, dass durch computergestütztes Nachbilden menschlichen Lernens Aufschlüsse über musikalische Zeit- und Personalstile erlangt werden könne, ist dabei ebenso reizvoll wie das Misstrauen gegenüber einer Vision berechtigt, dass eine auf Kodierungen und Dekodierungen von 0/1-Sequenzen aufbauende musikalische Analyse jemals ohne Sinngebung durch menschliches Bewusstsein möglich sein wird. Was die Arbeiten Gjerdingens mit der vorliegenden Studie verbindet, ist das Problem der Bestimmung, was ein Schema bzw. – in der hier verwendeten Terminologie – ein musikalisches Modell ist. Eine Darlegung des für diese Studie relevanten Modell-Begriffs sowie weitere Ausführungen zur methodologischen Fundierung der vorgelegten Analysen finden sich in den folgenden Kapiteln.

Abschließend sei erwähnt, dass es in der Musikpsychologie kurioser Weise nicht unüblich zu sein scheint, Probleme der Wahrnehmung und des musikalischen Lernens bevorzugt mit Hilfe von Menuetten aus dem Umfeld des jungen Mozart zu erforschen.¹⁰⁹

107 Robert Gjerdingen, »Categorization of Musical Patterns by Self-Organizing Neuronlike Networks«, in: *Music Perception* 7 (1990), S. 339–370.

108 »If, like young Mozart, an ART network is also able to abstract and schematize relationships among the patterns in its environment, then when exposed to the environment of Mozart's early works, it ought to be able to discern the very schemata that Mozart used in writing them.« Ebd., S. 354.

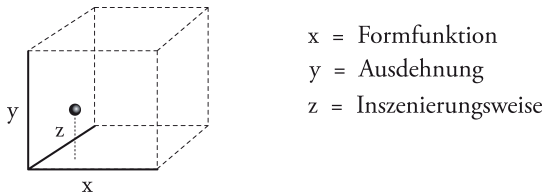
109 Vgl. hierzu auch Heiner Gembris, *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, Augsburg 1998, S. 279–282. In dem Kapitel »Wahrnehmungsfähigkeiten und musikalisches Lernen« berichtet Gembris über eine Studie der Psychologin Carol Krumhansel und des Sprachwissenschaftlers Peter Jusczyk aus dem Jahre 1990, die sich der Frage gewidmet haben, »inwieweit Säuglinge im Alter von viereinhalb und sechs Monaten für die Phrasenstruktur von Musik sensibel sind und welche musikalischen Faktoren dabei eine Rolle spielen«. Anhand des Menuetts Nr. 4 aus dem Nannerl-Notenbuch wurde getestet, ob die für den Spracherwerb wichtige Fähigkeit, »aus dem fortlaufenden Klangstrom aus Konsonanten und Vokalen größere Einheiten wie Silben, Wörter, Phrasen und Sätze zu erkennen und herauszufiltern (Segmentierung)« auch hinsichtlich der musikalischen Wahrnehmung gegeben ist. Die positiven Ergebnisse der Studie ließen sich durch Replikation der Experimente allerdings nur bedingt bestätigen.

Musikalische Modelle

Die folgenden Ausführungen und graphischen Darstellungen dienen der Veranschaulichung eines systematisch-heuristischen Modellbegriffs:

1. Eine Eigenschaft eines musikalischen Modells ist seine Formfunktion. Im Vorangegangenen wurden grundlegende Formfunktionen – Anfang, Fortführung und Ende – genannt, wobei weitere Formfunktionen zur Charakterisierung von Modellen möglich sind.
2. Eine Eigenschaft eines musikalischen Modells zeigt sich in seiner Ausdehnung. Anhand der Variatio-Technik wurde dargelegt, dass zwischen kleineren Generalbassmodellen und größeren Taktgruppen eine enge Beziehung möglich ist, welche einer festen terminologischen Unterscheidung zwischen kleineren und größeren Einheiten entgegensteht.
3. Eine Eigenschaft eines musikalischen Modells liegt in seiner Inszenierungsweise.¹¹⁰

Abb. 2.27: Ein durch Formfunktion, Ausdehnung und Inszenierungsweise bestimmter Modellraum



110 Für die vorliegende Arbeit ist eine Unterscheidung zwischen »Ausdruck« und »Inszenierungsweise« hilfreich. Nach dieser Unterscheidung hat eine einmalige, konkrete musikalische Erscheinung einen spezifischen »Ausdruck«, der aus dem Zusammenwirken aller musikalischer Eigenschaften resultiert (vgl. hierzu SulzerT, 1771, Art. »Ausdruck«, S. 109/110, Faks.-Nachdr. der 2. neuen und vermehrten Aufl. Leipzig 1793, 4 Bde. u. 1 Registerband, Hildesheim ²1994: »Der richtige Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften in allen ihren besondern Schattirungen ist das vornehmste, wo nicht gar das einzige Verdienst eines vollkommenen Tonstückes [...] Die Musik ist vollkommen geschickt, alle diese Arten der Bewegung abzubilden, mithin dem Ohr die Bewegungen der Seele fühlbar zu machen, wenn sie nur dem Tonsetzer hinlänglich bekannt sind, und er Wissenschaft genug besitzt, jede Bewegung durch Harmonie und Gesang nachzuahmen. Hiezu hat er Mittel von gar vielerley Art in seiner Gewalt, wenn es ihm nur nicht an Kunst fehlt.«). Demgegenüber bezeichnet die »Inszenierungsweise« einen standardisierten Ausdruck bzw. musikalischen Charakter, der in verschiedenen Werken realisiert werden kann und dessen formale Bedeutung sich nur aus dem individuellen Werkkontext erschließen lässt. Zum Begriff des »Topos« vgl. Hartmut Fladt, »Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs«, in: *Musiktheorie* 20 (2005), S. 343–369.

Musikalische Einheiten, die durch diese drei Eigenschaften charakterisiert werden, lassen sich als Punkt in einem dreidimensionalen Raum vorstellen, wobei die Eigenschaften Formfunktion, Ausdehnung und Inszenierungsweise durch die x-, y- und z-Achse repräsentiert werden (Abb. 2.27).

Jedes durch die drei genannten Eigenschaften fokussierte musikalische Modell lässt sich zudem anhand weiterer Merkmale beschreiben.¹¹¹ Ein Modell mit einer Ausdehnung von vier Takten im schnellen 3/8-Takt-Finale, der Funktion, die Tonart der Oberquinte herbeizuführen und dem Ausdruck eines intimen, zweistimmigen Satzes, der hinsichtlich umgebender Orchesterabschnitte kontrastierend wirkt, manifestiert sich in einer spezifischen Harmonik, die durch eine Bassstimme und Oberstimmenstruktur vermittelt wird sowie einer charakteristischen melodisch-rhythmischen bzw. motivischen Ausarbeitung. Eine Ausarbeitung dieser Art und Formfunktion wird in der vorliegenden Arbeit als »Oberquintmodell« bezeichnet. Eine Ausprägung eines solchen Modells findet sich zum Beispiel in den Takten 17–20 des Schlusssatzes der Sinfonie in Es-Dur KV 16 (Abb. 4.97, S. 214), die Graphik der Abbildung 2.28a (S. 77) veranschaulicht abstrakt einige zum Modell gehörige Beziehungen von Eigenschaften.

Aus einer unbestimmten Anzahl möglicher Harmoniefolgen, Bassstimmen, struktureller Oberstimmen, Melodieformeln, Rhythmusmuster etc., für die es nur zum Teil eine Fachbezeichnung gibt (z.B. VI–II–V–I-Quintfallsequenz, Quintzug, Komplementärrhythmik usw.), gehören zu dem genannten Oberquintmodell die Harmoniefolge b, eine Bassstimme a sowie die Melodieformel und das Rhythmusmuster c, wobei die im Bild abstrakt dargestellten Eigenschaften (Harmoniefolge b, Bassstimme a etc.) für den konkreten Fall mit spezifischen Inhalten zu belegen sind (z.B. I–V–II[#]–V-Harmonik als Harmoniefolge b, Tonhöhenverlauf 1–7–4[#]–5 als Bassstimme a, Tonhöhenverlauf 3–2–1–7 als strukturelle Oberstimme c, etc.).

Da gleiche Harmoniefolgen aufgrund einer differenten Inszenierungsweise und unterschiedlicher Formfunktionen sehr verschieden wirken können, unterschiedliche Harmoniefolgen aufgrund einer vergleichbaren Inszenierungsweise und einer identischen Formfunktion dagegen sehr gleichartig, kann es notwendig sein, Modelle mit teilweise identischen Merkmalen (z.B. gleiche Harmoniefolge, Bassführung und Oberstimmenstruktur) als verschieden sowie in wichtigen Merkmalen unterschiedliche als gleichartig anzusprechen. Die Graphik der Abbildung 2.28b (S. 77) veranschaulicht diesen Sachverhalt unter Zuhilfenahme des Parameters Harmonik.

111 Das Beschreiben spezifischer musikalischer Erscheinungen geschieht im Rahmen dieser Untersuchung durch explizite deiktische Zeigehandlungen bzw. durch Zuweisung von Prädikatoren zu musikalischen Segmenten. Die Prädikation erfolgt in der Regel an Notentexten, durch Analysediagramme, Visualisierung von Lautstärkeverläufen, Klangraumgestaltungen etc.

Abb. 2.28a: Abstraktes Anschauungsmodell für ein musikalisches Modell

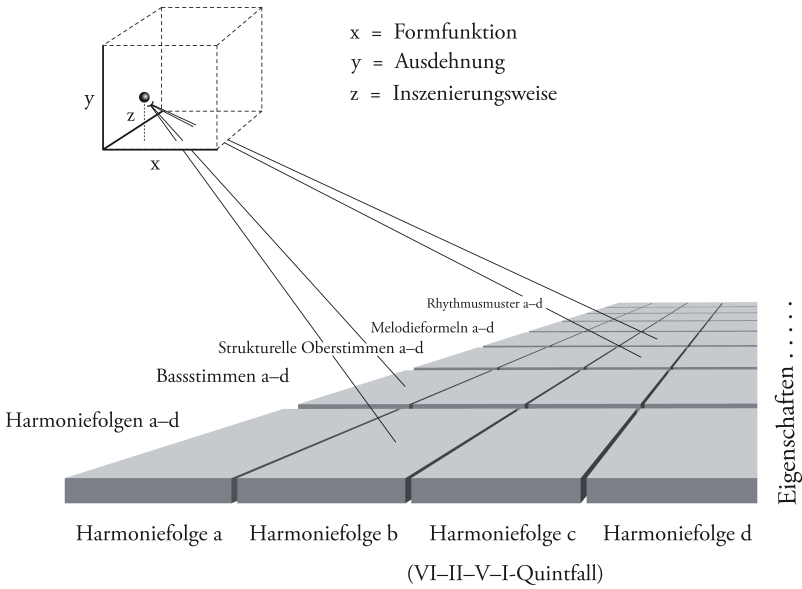
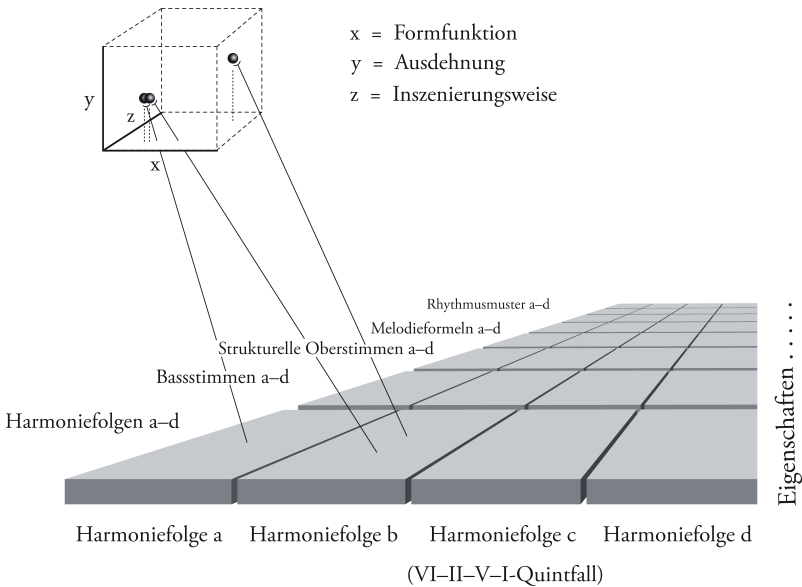


Abb. 2.28b: Abstraktes Anschauungsmodell zur Harmonik für drei musikalische Modelle



Modelle in dem dargelegten Sinne beschreiben keine ontologischen Tatsachen, sondern visualisieren individuelle Interpretationen musikalischer Erscheinungen. Im Zusammenhang mit den Arbeiten Gjerdingens wurde erwähnt, dass die Wahrnehmung von Musik sowohl auf reiz- als auch auf wissensgeleiteten Prozessen basiert. Das Erkennen einer Formfunktion in der Musik Mozarts ist daher abhängig vom Wissen über die Beschaffenheit und Historizität von Musik des ausgehenden 18. Jahrhunderts im Allgemeinen sowie der Musik Mozarts im Besonderen. Obwohl vor diesem Hintergrund die Beurteilungen musikalischer Sachverhalte durch Spezialisten und Liebhaber nicht als gleichwertig anzusehen sind, muss dennoch die Möglichkeit einer Entscheidung darüber, ob eine erlebte musikalische Differenzierung objektiv gegeben ist oder nicht, letzten Endes als Fiktion bezeichnet werden, die gleichermaßen in Sachkenntnis wie in dem Wunsch nach Identifikation oder Distinktion innerhalb einer sozialen Hierarchie gegründet sein kann.¹¹²

Sichtweisen, die zu individuellen Interpretationen eines musikalischen Modells führen, werden durch die Modellsystematik nicht normiert. Die Modellsystematik lässt sich mit einer abstrakten Klasse¹¹³ vergleichen, deren konkrete Inhalte die Ergebnisse einer musikalischen Analysetätigkeit bilden, womit dem Umstand Rechnung getragen wird, dass Deutungen eines musikalischen Sachverhalts je nach historischer oder systematischer Perspektive sehr unterschiedlich ausfallen können. Der Wert des hier dargelegten Modellbegriffs besteht also nicht darin, eine bestimmte analytische (historisch-hermeneutische oder systematische) Methode zu präferieren bzw. zur Qualifizierung musikalischer Modelle vorzugeben, sondern darin, eine möglichst gewinnbringende Verständigung über musikalische Erscheinungen zu gewährleisten. Die Modellsystematik ermöglicht unabhängig von der Art des analytischen Verständnisses einen Diskurs über die Grundlage analytischer Aussagen und somit über die Art und Vergleichbarkeit differierender Untersuchungsergebnisse.

Die Modellsystematik benennt zudem Desiderate der Forschung. Der Parameter »Inszenierungsweise« hat beispielsweise in seriösen musikwissenschaftlichen wie musiktheoretischen Diskursen bisher ungleich weniger Aufmerksamkeit erfahren¹¹⁴ als die allem Anschein nach theoriefähigeren Parameter Harmonik,

112 Vgl. hierzu: Andreas Gebesmair, *Grundzüge einer Soziologie des Musikgeschmacks*, Wiesbaden 2001, S. 55–75.

113 In der objektorientierten Programmierung wird als »abstrakte Klasse« eine Klasse bezeichnet, die abstrakte Member (Methoden bzw. Funktionen oder Eigenschaften) enthält. Abstrakte Member sind durch das Fehlen von Programmcode bzw. Werten charakterisiert und müssen von abgeleiteten Klassen überschrieben (also mit Funktionalität oder Werten belegt) oder für Überschreibungen in nachfolgenden Instanzen wiederum als »abstrakt« definiert werden.

114 Ernst Kurths »Energetik« bzw. seine Bemühungen, »die Form synthetisch und nicht analytisch zu fassen« (Ernst Kurth, *Bruckner*, 2 Bde., Berlin 1925, Faks.-Nachdr. Hildesheim

Rhythmik sowie Metrik und Melodik. Auch die vorliegende Arbeit vermag hier keine Abhilfe zu schaffen, da hinsichtlich der frühesten Kompositionen Mozarts die wenig profiliert erscheinenden Parameter nicht systematisch untersucht worden sind. Vereinzelt Bemerkungen finden sich dort, wo es hilfreich schien. Der Schwerpunkt der Arbeit lag in der Untersuchung traditioneller Eigenschaften wie Harmonik, Melodik, Rhythmik bzw. Metrik sowie der Bestimmung von Formfunktionen unter Berücksichtigung von Ausdehnungen und Proportionen. In dieser Hinsicht knüpft die vorliegende Untersuchung an bestehende Forschungen an und versteht sich als Weiterführung des bisher Geleisteten.

Generalbasstechnik

Auf der Rückseite eines herausgetrennten und 1956 wieder aufgefundenen Blattes des Nannerl-Notenbuchs befinden sich modulierende Generalbassübungen in der Handschrift Leopold Mozarts. Wolfgang Plath kommentierte den Fund im Vorwort der Gesamtausgabe damit, dass die kurzen Generalbasssätze uns heute »eine Vorstellung davon geben, in welcher Weise die Kinder des Hauses Harmonielehre und Modulationen auf der Basis der barocken Generalbasspraxis vermittelt bekamen«.¹¹⁵ In der Tat liegen uns mit diesen Generalbässen authentische Übungen aus dem Unterricht von Maria Anna und Wolfgang vor, allerdings lässt diese Tatsache lediglich die Aussage zu, dass Generalbässe Bestandteil von Leopolds Unterricht gewesen sind. In welcher Weise die Kinder mit den bezifferten Bassstimmen gearbeitet haben, darüber geben die Quellen keine Auskunft.

Zwei der wieder aufgefundenen Generalbassübungen können als Chiffre für eine Abfolge von Satzmodellen und in der Zusammensetzung als elementares Formmodell interpretiert werden (Abb. 2.29, S. 81). Die modulierenden Generalbässe enthalten charakteristische Harmoniefolgen über Orgelpunkten (Pendelmodelle, s. S. 166) in den Formfunktionen des Anfangens sowie Schließens, Modulationsmodelle zur Herbeiführung der Ober- (Oberquintmodell, s. S. 211)

2000, S. 279), zeigen einen für Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts diskussionswürdigen Versuch alternativer Formbeschreibung. In gewisser Weise bieten Kurths »sinfonische Wellen« Möglichkeiten der terminologischen Differenzierung verschiedener Insezierungsweisen. Jenseits aller Vorbehalte gegenüber der Metaphernsprache energetischer Musiktheorie sind deren Musikbeschreibungen nicht so unscharf, dass sie nicht mit anderen Beschreibungsweisen konkurrieren könnten. Die Darstellung energetischer Verläufe von Musik des 18. Jahrhunderts ist unüblich, obgleich sie für einzelne Gattungen durchaus denkbar wäre.

115 Plath, 1982, S. XX.

bzw. Unterquinte¹¹⁶, eine sequenzielle Harmoniefolge (»Monte«) in der Funktion der »Aufhaltung«¹¹⁷ bzw. Kadenzvorbereitung sowie Kadenzmodelle in der Formfunktion des Schließens.

Die Generalbässe lassen sich zudem in der gezeigten Abfolge als Miniatur der »binary-form«¹¹⁸ verstehen. Vor diesem Hintergrund erscheint Plaths Bemerkung durchaus plausibel, dass die Generalbässe von Leopold auch für eine Unterweisung in der »Compositionswissenschaft« notiert worden sind.

116 Johann Gottfried Walther (= WaltherL), *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig 1732, Faks.-Nachdruck (= Documenta Musicologica I/3), Kassel 1953, S. 425 schreibt, dass »Motivo di Cadenza [ital.] Modif de Cadence [gall.] heißt; wenn die aus Wechselweise aufsteigenden Quart- und absteigenden Quint-Intervallis bestehende Grund=Stimme Anlaß giebt, und die andern Stimmen nöthiget, entweder mittelst der scharffen terz formal=Cadenzen, oder, so an statt der nurgedachten scharffen terz, über der nota penultima die weiche terz genommen, welche alsdenn zur folgenden Grund=und letzten Note der Cadenz die Septima wird, Cadenze fuggite nacheinander zu machen.« Walther dürfte in erster Linie an chromatische Quintfallsequenzen wie die von Johann Sebastian Bach, WtKl II, Präludium und Fuge in Es-Dur BWV 876, Fuge T. 46–54, gedacht haben. Im Hinblick auf eine freiere Verwendung des Begriffs z.B. bei Angelo Berardi (*Documenti armonici*, Bologna 1687, Terzo libro, S. 152 ff.) und in Ermangelung einer besseren Fachbezeichnung bietet sich der Terminus »Motivo di Cadenza« auch für Unterquintmodulationen an, die nicht Teil einer Sequenz sind, jedoch durch Tiefalteration der Dominanterz initiiert werden.

117 Zur Terminologie der »Aufhaltung« s. S. 150 f.

118 Gersthofer, 1993, S. 46–48, diskutiert das durch einen motivischen Parallelismus und harmonischen Chiasmus charakterisierte Formmodell anhand des Kopfsatzes der ersten Sinfonie Mozarts in Es-Dur KV 16. Im Anschluss an den Nachweis, dass es bereits in der Literatur des 18. Jahrhunderts erwähnt wird (z.B. im *Critischen Musikus* von Adolf Bernhard Scheibe), verweist Gersthofer auf Unterschiede und Probleme hinsichtlich einer – historisch-genealogischen – deutschen Terminologie (»Suitensatzform« mit »verkürzter Reprise«) und einer – historisch neutraleren – angelsächsischen (»binary-form«). In Anlehnung an Gersthofer wird der Begriff binary-form in der vorliegenden Arbeit verwendet, Ausführungen zu Mozarts Gestaltungen des ersten Abschnitts des zweiten Teils sowie für den Übergang in die Grundtonart finden sich in den entsprechenden Kapiteln (»Formmodelle«, S. 228 f.).

A-Teil

B-Teil

A-Teil

B-Teil

A-Teil

B-Teil

A-Teil

B-Teil

A-Teil

B-Teil

A-Teil

B-Teil

A-Teil

B-Teil

A-Teil

B-Teil

Ein am 11. Juni 1778 an Frau und Sohn nach Paris geschickter Brief zeugt von Leopolds Wertschätzung einschlägiger *Praecepta* des 18. Jahrhunderts:

»*Vom Vogler* in Mannheim ist ein Buch bekannt gemacht worden [...] gutes wird immer etwas darinne seyn, dann die *Clavier Methode* konnte er aus Bachs' Buche, – die anweisung zur *Singemethode* aus *Tosi*, und *agricola* und die anweisung zur Composition und Harmonie, aus Fux, Riepl, Marpurg, Mattheson, Spies, Scheibe, d'alembert, Rameau und einer Menge anderer herauschreiben und in ein Kürzeres Systema bringen, ein Systema, das ich schon lange im Kopf hatte; ich bin fürwitzig, ob es mit meiner Idée übereins kommt. Du solltest das Buch haben, es sind derley sachen zum *Lectiongeben* vorthailhaft, man wird beym Lectionen geben durch die Erfahrungheit erst auf gewisse vorthteile gebracht, wie dieß oder jenes anzugreifen, und iedem fallen dergleichen vorthteile nicht geschwind bey. Du weist wohl – *mir fällt geschwind was ein!*«¹¹⁹

Leopolds wohlmeinender Rat erging aus Sorge um die pädagogische Inspiration seines Sohnes, der in Paris seinen Unterhalt von täglichem Unterrichten bestreiten musste¹²⁰ und sich über die Phantasielosigkeit seiner wichtigsten Schülerin beklagte.¹²¹ Es ist anzunehmen, dass Leopolds Empfehlung auf eigenen Erfahrungen beruhte und er in jungen Jahren selbst den Publikationen fremder Autoren einige Ideen für seine Lehrtätigkeit am Domkapellhaus entlehnt hatte.

Friedrich Wilhelm Marpurg erörtert in seiner »Anleitung zum Clavierspielen« nach einer Mahnung, dass es nicht genug sei, »eine Anzahl vorgeschriebner Klänge nach ihrer blossen Folge hintereinander, in dem Werthe ihrer Zeit abzuspielen«, verschiedene Spiel- und Setzmanieren.¹²² Als vierte Klasse der Setzma-

119 BriefeGA, II, Nr. 452, S. 374.

120 »[...] der Wolfgang hat ein guttes haus bekommen. Er mues den duc de [Guines], seiner Mademoiselle dochter das Componieren lehrnen alle dag 2 stund, er bezahlt brav, und ist der Königin ihr favorit, der Duc liebt den wolfgang über alles, dermahlen hat er 3 Scolaren, er könnte mehrer haben er kann sie nicht nehmen, weill alles so weith entlegen ist, und er nicht zeit hat [...]« Brief Maria Anna Mozarts an ihren Mann vom 14. Mai 1778, BriefeGA II, Nr. 449, S. 355

121 »Nun müssen wir sehen. Wenn sie keine idéen oder gedanken bekömmet | denn izt hat si würrklich gar – keine | ich kann ihr weis gott keine geben [...] sie hat gar keine gedanken. Es kömmt nichts. Ich habe es auf alle mögliche art mit ihr Probirt [...]« Mozarts Nachschrift zum Brief Maria Anna Mozarts an ihren Mann vom 14. Mai 1778, BriefeGA II, Nr. 449, S. 357.

122 »Eine Setzmanier besteht in der Veränderung einer grössern Note in eine kleinere, oder in der Verbindung einer Hauptnote mit Nebennoten. Die Spielmanieren bestehen in eben dieser Veränderung oder Verbindung, mit dem blossen Unterscheide, [...] daß man die Setzmanieren ordentlich zu Papiere bringet [...]«, Friedrich Wilhelm Marpurg, 1755, S. 36. Eine Differenzierung zwischen Manieren und Figuren wird von Marpurg kurzerhand abgelehnt: »Wenn wir uns öfters statt des Worts Manieren der Benennung Figuren bedienen werden, so ist dieses in weitem Verstande einerley. In engerm Verstande aber verstehtet

nieren nennt Marpurg die Brechung, die auch von Johann Mattheson¹²³ für die Darstellung unverzierter mehrstimmiger Sätze als »unerschöpfliche Quelle der Erfindung« gerühmt wird.¹²⁴ Der Schluss des zweiten Satzes aus der Violinsonate KV 6 könnte zum Beispiel als »ordentlich zu Papiere« gebrachte Setzmanier bzw. figürliche Ausarbeitung des Schlusses der modulierenden Generalbassübung von C nach F angesehen werden, wobei die Akkorde der linken Hand durchgehend, die der rechten nur im Auftakt gebrochen worden sind:

Abb. 2.30: Schluss der modulierenden Generalbassübung von C nach F a) und das Ende des 2. Satzes aus KV 6 in der Klavierfassung des Nannerl-Notenbuchs b)

a)

b)

Das Problem, ob der Dreiklang der Takteins im Generalbass als zum Modell gehörig interpretiert oder ob der Beginn des Modells erst mit dem Erscheinen des Quartsextakkordes angesetzt werden sollte, lässt sich anhand der beziffernten Bassstimme nicht lösen. Im ersten Fall wäre das Modell als eine I-IV-I-V-I-Pendelharmonik¹²⁵ zu klassifizieren, die über eine Takterstickung mit der vorhergehenden Phrase verschränkt worden ist, im zweiten als Bekräftigung des

man durch Figuren, die Anwendung der Setzmanieren auf einen gewissen Affekt oder Gegenstand, und werden solche mit gewissen aus der Rhetorik entlehnten Nahmen belegt. Diese gehen uns in diesen Blättern nicht an, wo wir es mit der bloßen Mechanik der Figuren zu thun haben.« Ebd., S. 39.

- 123 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faks.-Nachdr. Kassel 1954 (Studienausgabe Kassel 1999), S. 354–356. Mattheson bemerkt, dass der gelehrte Capellmeister Johann Georg Neidhardt seiner Meinung nach als erster und einziger diesen Gegenstand »zu Papier gebracht hat« (ebd. S. 352). Dass der norddeutsche Publizist allerdings an dieser Stelle den 2. Teil der 1721 erschienenen Musikalischen Handleitung von Friedrich Erhard Niedt verschweigt, obwohl diese an anderer Stelle empfohlen wird und er sogar Anmerkungen zu dieser Publikation verfertigt hat, ist seltsam. Sei es aus Vergesslichkeit, sei es aus Eitelkeit; dem Kopenhagener Organisten gebührt jedenfalls der Verdienst, bereits rund 20 Jahre vor Drucklegung Matthesons epochaler Schrift die Brechung als Diminutionstechnik erschöpfend behandelt zu haben.

124 Ebd., S. 352.

125 Zur I-IV-I-V-I-Pendelharmonik s. S. 166–179.

erreichten Schlussakkordes durch ein IV-I-V-I-Pendelmodell.¹²⁶ Takterstickung, »Gerüstbaustruktur«¹²⁷ sowie Probleme hinsichtlich der Modellbestimmung werden an späterer Stelle erörtert.

Wolfgang hat zum Beginn der großen Westeuropareise bereits außergewöhnliche Fähigkeiten im Improvisieren und in der Prima-vista-Generalbassbegleitung¹²⁸ gezeigt. Aus diesem Grunde muss davon ausgegangen werden, dass der Umgang mit Generalbässen von Beginn an in den häuslichen Unterweisungen durch Leopold und gegebenenfalls auch in einem am Domkapellhaus erteilten Unterricht geübt worden ist.¹²⁹ Die inhaltliche Nähe der Generalbässe Leopolds zu den Generalbässen des »Fundamentum del Eberlin« lassen es zumindest als möglich erscheinen, dass die von Leopold notierten Übungen zu einem von Eberlin beeinflussten und am Salzburger Domkapellhaus gepflegten Unterrichtsrepertoire gehört haben.

Im ersten Teil der Münchener Handschrift werden nach einer »Praefatio ad Discipulum« bezifferte Generalbässe in fünf Gruppierungen gegeben,¹³⁰ wobei die ersten beiden Gruppen die in Leopolds Generalbässen verwendeten Pendelmodelle enthalten, zur dritten Gruppe das Oberquintmodell und zur fünften die Kadenzmodelle mit und ohne Trugschluss zählen. Diesen und weiteren inhaltlich geordneten Bassstimmen¹³¹ mit Bezifferung schließen sich Übungen zur finalen Orgelpunktgestaltung an. Unter den jeweiligen Aufgaben finden sich Verweise in einen zweiten Teil der Anleitung, in dem nach einer weiteren »Praefatio« diminuierte Ausarbeitungen für die einzelnen Generalbässe gegeben werden. Beispiele für solche Variationen wurden in dieser Studie in einem anderen Zusammenhang be-

126 Zur IV–I–V–I-Pendelharmonik s. S. 179–184.

127 Zur »Gerüstbaustruktur« s. S. 173 ff. und 197 f.

128 »Nun wird man aber in ein gänzlichcs Erstaunen gebracht, wenn man einen Knaben von 6 Jahren [falsches Alter: am 19. Mai 1763 war Wolfgang bereits 7 Jahre alt] bey einem Flügel sitzen sieht und nicht nur selben Sonaten, Trio, Concerten nicht etwa tändlen, sondern mannhaft wegspielen höret, sondern wenn man ihn höret bald Cantabile, bald mit Accorden ganze Stunden aus seinem Kopfe phantasieren und die besten Gedanken nach dem heutigen Geschmake hervor bringen, ja Sinfonien, Arien, und Recitativen bey grossen Accademien vom Blat weg accompagnieren.«, aus dem »Augsburgischen Intelligenz-Zettel« vom 19. Mai 1763, zitiert nach: Mozart, *Die Dokumente seines Lebens* (= MDok), gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch (= Neue Ausgabe Sämtlicher Werke [NMA] X/34), Kassel 1961, S. 22.

129 Vgl. hierzu S. 28.

130 Zu den Generalbässen der ersten Notenseite s. Anhang 304 f.

131 »Fundamental-Bass in einen andern ton zu kommen« (S. 2), »Fundamental-Bass in die b zu kommen« (S. 3), »Fundamental-Bass denen[?] Sekunden« (S. 4), »Fundamental-Bass denen[?] Terzen« (S. 5), »Fundamental-Bass von den chrom. Quartzen« (S. 6), »Fundamental-Bass von den quint. und Sext.« (S. 7), »Fundamental-Bass von denen Sexten« (S. 8), »Fundamental-Bass von Nonen« (S. 9), »Fundamental-Bassus von der vorletzten zur letzten Noten einer Cadenz [...]« (S. 10–13).

reits erörtert¹³². In einem dritten Teil der Handschrift folgen eine Anleitung »von denen Versen« (S. 62–64), *Exercitia praeambulandi* (S. 69–107), Ausführungen zu Arien (S. 108–122) und *Exempla* für »*Praeambula et Versus*« (S. 124–158). Gegen Ende der Handschrift (S. 159–167) finden sich eine Intervalltabelle sowie ein weiterer Korpus bezifferter Bässe zu bestimmten Intervallen und Regeln (»*Exercitia Partituro*«). Die folgende Notenabbildung zeigt einen Generalbass zur Oberquintmodulation sowie die Ausarbeitung des Modells mit einem sich anschließenden Halbschluss:

Abb. 2.31: Mbs. Mus. Ms. 261, 1. bezifferter Bass der Gruppe III (S. 1) und Allegro in C-Dur, T. 5–7 (S. 108) mit einer Bassstimme zum Vergleich

Die kompositorische Ausformulierung des Modells ist durch eine Verkürzung des harmonischen Rhythmus charakterisiert (2+2+1+1+1) sowie durch eine typische Halbschlussformulierung, wobei nicht zu entscheiden ist, ob es sich beim c" der Melodiestimme um eine gewollte klangliche Härte oder einen Schreibfehler handelt.¹³³ Die folgenden Generalbasschiffren zu Kompositionen Mozarts zeigen, dass sowohl das Oberquint-Modulationsmodell als auch ein sich diesem Modell anschließender Halbschluss als ausgesprochen typisch für das Werk den jungen Komponisten zu bezeichnen sind.¹³⁴ Bei den Beispielen handelt es sich um eine Auswahl aus dem von Mozart bis 1765 komponierten Repertoire:

132 Im Kapitel »Fraktale Struktur«, S. 61.

133 In der Handschrift finden sich viele orthographische Fehler, wobei das Verrutschen von Noten um eine Terz auf- oder abwärts besonders auffällig ist.

134 S. S. 217 und 220 ff.

Abb. 2.32: Generalbassskizzen (nach C transponiert) zu a) KV 9, 1. Satz, T. 6–8 und b) 2. Satz, T. 9–12, c) KV 14, 1. Satz, T. 11–14, d) KV 10, 1. Satz, T. 9–14, e) KV 7, 2. Satz, T. 7–14

a)

b)

c)

d)

e)

Beispiel a) weist eine identische Bassführung zu der im »Fundamentum« gegebenen auf, Beispiel b) zeigt eine Bassvariante bei gleichbleibendem Harmoniemodell in triplierter Taktart. Im Beispiel c) wurde das Modell mit einem Halbschluss verbunden, im Beispiel d) entspricht dessen Ausarbeitung der im »Fundamentum« vorgestellten Art (mit chromatischer Bassführung) und Beispiel e) kennzeichnet darüber hinaus noch eine Taktgruppenwiederholung. Die Ausprägung c) des Modulationsmodells ist Bestandteil jener Bassvorgabe, die Leopold im Unterricht für seine Kinder verwendet hat (Abb. 2.29, S. 81, T. 2–3). Weiterführende Erörterungen zu diesem Modell und Kontextualisierungen finden sich in dem entsprechenden Kapitel.¹³⁵

Die Nähe von Generalbasspraxis, Komposition und Harmonielehre im ausgehenden 18. Jahrhundert veranschaulicht auf eindrucksvolle Weise das 1889 publizierte Lehrbuch von Johann Gottlieb Portmann. Im »ersten Hauptstück« entwirft Portmann eine »Wissenschaft, welche die Töne und Intervalle auf alle übliche Arten übereinander zu verbinden lehrt«.¹³⁶ Diese ist begriffsgeschichtlich interessant,¹³⁷ heute jedoch aufgrund ihres zum Teil spekulativen Charakters für musikanalytische Einsichten wenig brauchbar. Anders dagegen Portmanns

¹³⁵ Kapitel »Oberquintmodelle«, S. 211.

¹³⁶ Portmann, 1789, S. 1 [§. 1.].

¹³⁷ Z.B. Portmanns Verwendung der Begriffe »Wechseldominante« und »Doppeldominante«

zweites Hauptstück »Von der Composition«, in dem Musikbeispiele von Pleyel, Kozeluch, Gluck, Naumann, Clementi, v. Dittersdorf, Benda, Graun, Schobert und Mozart analysiert und Entwürfe für größere harmonische Verläufe gegeben werden. In § 44 führt Portmann aus:

»Der Plan oder Entwurf eines musikalischen Stücks ist, die geschickte Stellung der Haupt[-] und Nebentonarten, und Anordnung dessen, was zuerst gesetzt, und zum anderen, dritten, vierten etc. folgen soll. Z.E. will ich einen Entwurf zu dem Allegro einer Claviersonate in D dur machen. Ich setze also die Haupttonart D dur fest, in welcher ich anfangen und moduliere; hernach weiche ich durch die Dominante §. 23. in die Nebentonart der Quinte aus, moduliere und schliesse darinnen: dies sei der Entwurf für den ersten Theil des Allegro [...] diese Molldominante wird aber in eine Durdominante verwandelt §. 30.; diese führt mich also wieder ins D dur, den Hauptton, in welchem ich das Thema wiederhole, mich mit meinen schon in der Nebentonart der Quinte G [muss lauten: Quinte A] angebrachten Melodiearten und Wendungen nochmals hören lasse, darinnen bleibe und schliesse.«¹³⁸

Portman skizziert den harmonischen Verlauf eines vollständigen Sonatensatzes. Die umständliche und in dem Zitat fehlende Durchführungsbeschreibung zeigt ein Modell,¹³⁹ das sich in anderen Gattungen bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nachweisen lässt.¹⁴⁰ Nach seinem Plan lässt Portmann Taten folgen:

»Nach dem gemachten Entwurf wird zur Ausführung geschritten, die Grundharmonie gewählt und verbunden Fig. 96. Sie lässt sich aber verstehen, indem man Stammaccorde mit abgeleiteten vertauscht, zu dem Ende, daß der Baß einen leichtern, natürlicheren und fließendern Gang erhält Fig. 97. Jenes ist der Grundbaß und dieses der Baß [...] Die Grundharmonie nehme ich nun Stückweise vor, erfinde eine Melodieart nach der andern mit verschiedenen Notenarten, wie sie sich für den Charakter des Stücks, die Natur und den Umfang des Instruments am besten schicken; diese erfundene [sic!] Melodiearten durchdenke, verändere, putze und verbessere ich so lange, bis sie den Geschmack und das Ohr ergötzen; und endlich hänge ich alle meine Materialien zusammen, durchdenke, verändere, putze

(ebd., S. 4–6), die Frage-Antwort-Metapher für das Verhältnis von Halbschluss und Ganzschluss (ebd., S. 37) etc.

138 Ebd., S. 50.

139 Die Durchführung besteht aus einem durch Zwischendominanten erweiterten Quintanstiegsmodell, einer Quintfallsequenz sowie einem in die Dominante führenden Fauxbourndonsatz mit Molleintrübung zur Vorbereitung der Reprise.

140 Vgl. hierzu Kapitel »Formmodelle«, S. 228.

und verbessere auch diesen Zusammenhang, bis er mir vollkommen genug scheint und ist. So geht man gemeiniglich als ein Anfänger zu Werke [...]«. ¹⁴¹

Es folgt ein Verweis, dass einem Fortgeschrittenen aufgrund der Erfahrung ein kurzer Entwurf und ein Thema zum Komponieren genüge, um die Ausarbeitung beginnen zu können.

»Bei Figur 98. steht nun ein auf diese erstgedachte Art von mir komponiertes Allegro einer Claviersonate, dessen Grundharmonie noch auf tausenderlei Art durch Hülfe der Variation ausgearbeitet werden kann.« ¹⁴²

Das folgende Notenbeispiel zeigt die Takte 38–51 dieser Sonate und unter den Klaviersystemen jeweils den von Portmann vorgegebenen »Grundbass« und »Bass«:

Abb. 2.33: Sonata. Allegro – Portmann, T. 38–51 mit »Grundbass« und »Bass«

The musical score is presented in three systems, each with three staves. The top staff is for the right hand, the middle for the left hand, and the bottom for the bass. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

141 Ebd., S. 51.

142 Ebd., S. 52.



Bei dem Abschnitt handelt es sich um die Schlussgruppe der Exposition bzw. um Kadenzwiederholungen in der Nebentonart, die mit einer »Arientriller«-Kadenz¹⁴³ abgeschlossen werden. Ihr folgt ein Epilog, den man in historischer Terminologie als »Verlängerung« (Riepel),¹⁴⁴ »Überhang« oder »Anhang« (Koch)¹⁴⁵ oder auch als »Schlußsatz« (Schönberg)¹⁴⁶ bezeichnen könnte. Interessant ist Portmanns Ausarbeitung des 5. Taktes im Beispiel, da hier über dem »d« des Grundbasses bzw. Basses im Klaviersatz anstelle eines D-Dur ein ganzverminderter Septakkord in doppeldominantischer Funktion ausgearbeitet wird.¹⁴⁷ Solche harmonische Variantenbildung wird von Portmann explizit erwähnt und erinnert an die Variatio-Technik im »Fundamentum del Eberlin«:

143 Die Termini »Arientriller« und »Arientriller«-Kadenz wurden in Anlehnung an Gersthofer, 1993, S. 200–202 gewählt, zur Terminologie der »Schlussgruppe« s. S. 62, Fn. 78.

144 Joseph Riepel, 1755, S. 61.

145 Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 Tle., Rudolstadt und Leipzig, 1782–1793, Faks.-Nachdruck Hildesheim ²2000, II, S. 422–423 und S. 441–442; III, S. 200–201.

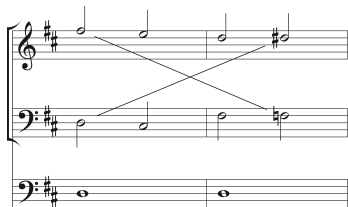
146 Schönberg, 1979, I (Text), S. 72.

147 Dass es problematisch ist, bei der Aufwärtsführung des »d« des Basses von einem Regelverstoß auszugehen, veranschaulicht eine in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gebräuchliche Schlussformel, in der z.B. eine im Bass erklingende Septime »d« eines dominantischen Sekundakkordes (e-gis-h-d) über einen chromatischen Halbtonschritt in die Terz »dis« eines verminderten Septakkordes aufgelöst wird (wie z.B. Vivaldi, op. 8, Nr. 3 »L'autunno«, 2. Satz, Adagio molto, T. 29–31). In dieser standardisierten Schlussformel ist der Intervallsatz (d-h → dis-a → e-gis) gegenüber der akkordischen Füllung (d-e-gis-h → dis-fis-a-c → e-gis-h oder d-f-gis-h → dis-fis-a-c → e-gis-h oder d-f-a-h → dis-fis-a-c → e-gis-h) als primär anzusehen.

»Es lässt sich sowohl eine Notenart mit einer andern, als auch eine lange Melodieart mit mehrern kurzen, und mehrere kurze mit einer langen – sogar die Harmonie derselben vertauschen: Daher entsteht die Variation. Wenn die Notenarten oder Melodiearten miteinander vertauscht werden, so, daß die Harmonie dieselbe bleibt, so ist das melodische Variation [...] Wenn die Harmonie vertauscht wird, und die Melodie bleibt, so heißt dies harmonische Variation [...] Geschieht beides [...] so wird es doppelte Variation genannt.«¹⁴⁸

Aufschlussreich ist auch die Variation der Bassnote »d« mit Hilfe des nachstehenden Gerüstsatzes¹⁴⁹ bzw. die Ausarbeitung der T. 9–10, welche an die »Veränderungen« Simon Sechters¹⁵⁰ erinnert und seinen erweiterten Stufenbegriff zu antizipieren scheint:

Abb. 2.34: Portmanns harmonische Variation zum Basston »d«



Ohne auf die Qualität der Komposition Portmanns näher eingehen zu wollen, soll an dieser Stelle lediglich die Pointe interessieren, mit der Portmann nach der Besprechung seines Allegros herausrückt:

»Aber vergessen soll man meine Arbeit bei der Lectüre oder dem Vortrage der Arbeit eines Mozart, von dem ich die Grundharmonie mit gutem Vorbedacht borgte, um meine Leser bei der Vergleichung auf dieses Mannes Arbeit, die, wie alle seine Werke, in aller Händen sein sollte. Fig. 99. [gibt den Notentext des ersten Satzes der »Dürnitz«-Sonate in D-Dur KV 284 (205b) wieder] Anmerkung: Niemand wird mir dies Borgen für einen Diebstal auslegen, da ich, nach angegebenen Grundsätzen, hunderterlei andere Grundharmonie, oder vielmehr andere Verbindungsarten derselben, an deren Stelle hätte setzen können.«¹⁵¹

148 Portmann, 1789, S. 38 [S. 15.].

149 Zum »chromatischen Stimmtausch« siehe auch S. 162.

150 Simon Sechter, *Die Grundsätze der mus. Composition*, 3 Bde., Leipzig 1853–54, Bd. I, *Die richtige Folge der Grundharmonien oder vom Fundamentalbass und dessen Umkehrungen und Stellvertretern*, Leipzig 1953, S. 195–200.

151 Portmann, 1789, S. 52 [S. 47.].

Ein Vergleich der Kompositionen ist in der Tat geeignet, die Qualität der Mozart-schen Sonate zu demonstrieren, auf die dem Ausschnitt des Portmann-Allegros entsprechende Stelle (T. 38–51) wurde bereits verwiesen (Abb. 2.21, S. 62 f.).

Portmanns Kompositionsanleitung gewährt einen Einblick in den Schaffensprozess im ausgehenden 18. Jahrhundert. Ob dieser als repräsentativ gelten darf, sei dahingestellt, der »Kompositionswerkstatt Mozart« jedenfalls war die didaktische Vorgehensweise des »Borgens« nicht fremd, wovon der wohlmeinende Rat Leopolds zeugt, den er am 17. Mai 1778 anlässlich Wolfgangs Schwierigkeiten mit der Tochter des einflussreichen Herzogs Guines seinem Sohn zukommen lässt:

»eh bien! lass sie stehlen – oder höflich, applicieren, – von Anfang thut es nichts bis das Courage kommt, mit Variationen hast du einen guten weeg genommen [...]«.¹⁵²

Leopolds Kommentar »von Anfang thut es nichts« könnte als Indiz dafür gewertet werden, dass die Methode des »Applicierens« für musikalische Anfänger nicht nur üblich gewesen, sondern in dieser Form auch im Hause Mozart für den Elementarunterricht verwendet worden ist. Die Nachahmung guter Muster zählte bereits im 16. Jahrhundert zur Unterweisung im Rahmen einer »artes dicendi« und findet sich entsprechend früh in musiktheoretischen Traktaten.¹⁵³ Noch im 18. Jahrhundert galten die Prinzipien Regel (praeceptum), Beispiel (exemplum) und Nachahmung (imitatio) als probate didaktische Mittel zum Erlernen des Kompositionshandwerks. Johann Mattheson bezeichnet z.B. im vierten Hauptstück des zweiten Teils seines Vollkommenen Kapellmeisters den »locus exemplorum« als den effektivsten unter den »Loci topici«:

»§ 81. Der locus exemplorum könnte wol in diesem Fall auf eine Nachahmung andrer Componisten gedeutet werden, wenn nur feine Muster dazu erwehlet, und die Erfindung bloß imitiret, nicht aber nachgeschrieben und entwendet würden. Wenn endlich alles um und um kömmt, wird aus dieser Exempel=Quelle, so wie wir sie hier nehmen, wol das meiste hergeholet: es ist auch solches nicht zu tadeln, wenn nur mit Bescheidenheit dabei verfahren wird. Entleihen ist eine erlaubte Sache; man muß aber das Entlehnte mit Zinsen erstatten, d. i. man muß die Nachahmung so einrichten und

152 Leopolds kurz vor dem Zitat geäußerte Ermahnung lässt allerdings offen, ob er auch Wolfgang nach der Methode des »Applicierens« unterrichtet hat: »Du schreibst, heute habe ich der Madlle des Herzogs die 4te Lection gegeben, und du willst, daß sie schon selbst gedanken aufschreiben soll, – meinst du alle Leute haben dein Genie? – es wird schon kommen! sie hat ein gut Gedächtniß [es folgt das oben im Text angegebene Zitat]«, BriefeGA, II, Nr. 450, S. 364–365.

153 »Imitatio est studium & conamen nostra carmina musica ad Artificum exempla, per analysin dextre confiderata, effingendi & formandi.« Burmeister, 1606, S. 74–76.

ausarbeiten, daß sie ein schöneres und besseres Ansehen gewinnt, als die Sätze, aus welchen sie entlehnt sind.«¹⁵⁴

Heinichens kräftige Worte lassen allerdings darauf schließen, dass beim Entleihen wohl nicht immer mit Bescheidenheit verfahren worden ist:

»Allein bei etlichen Orthen [loci topici] derselben muß man nur zusehen, das die Mittel nicht allzunatürlich, und daraus ein wahrhaftiges plagium entstehe; gleichwie bei gewissen Nationibus manche Musikalische Frischlinge zu sagen pflegen: bi sogna farsi Idea, damit lauffen sie in andere Musiquen, und schreiben hernach den Kern der besten Gedanken anderer Compositorum, mit einer kaum etwas veränderten Brühe, wieder in ihre Arbeit hinein. Ordentlicher weise aber vermeyden behutsame Compositores die Gelegenheit, kurz vorhers grosse Musiquen zu hören [...] Ich suche in dergleichen Dubiis etwas in der Arte Combinatoria. Daß aber diese Kunst reele Gelehrsamkeit geben könne, [...] das muß man sich eben so wenig einfallen lassen, als die Loci Topici jemanden würrkliche Inventiones ins Maul schmieren sollten, wer von Natur aus kein Talent zur Music hat.«¹⁵⁵

In Heinichens Ausführungen wird zudem jene begriffliche Opposition (»Technik« und »Talent«) sichtbar, welche sich auch in Haydns berühmtem Ausspruch über den jüngeren Mozart findet (»Compositionswissenschaft« und »Geschmack«).¹⁵⁶ Michael Polth hat in einem Essay¹⁵⁷ ausgeführt, dass diese dichotome Auffassung zwischen Vater und Sohn noch eine Verschärfung erfahren hat: »Der ›Compositionswissenschaft‹, von der Leopold Mozart gerne spricht, korrespondiert die Rede vom Geschmack. Der Sohn hingegen – obwohl mit diesen Ausdrücken aufgewachsen – denkt bereits in den modernen Kategorien der Begriffe ›genie‹ und ›idée‹.«¹⁵⁸ Dennoch ist Mozart »auch im bewußten Denken von der grundlegenden Bedeutung der Technik für die Kunst überzeugt gewesen«.¹⁵⁹ Michael Polth merkt zudem an, dass man aus heutiger Sicht die Schärfe der Unterscheidung wohl nicht teilen mag, »weil das satztechnische Gelingen vom ästhetischen nicht mehr als abgekoppelt gilt (und umgekehrt), sondern beide als miteinander vermittelt angesehen werden. [...] Vielmehr ist jede Übung im Handwerk auch

154 Mattheson, 1739, S. 131.

155 Heinichen, 1728, S. 32–35.

156 »ich sage ihnen vor Gott, als ein ehrlicher Mann, ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und den Nahmen nach kenne: er hat geschmack, und über das die größte Compositionswissenschaft« (BriefeGA, III, Nr. 847, S. 373).

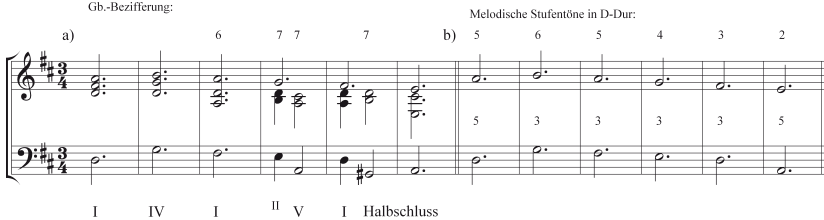
157 Michael Polth, »Mozart und die zeitgenössische Musiktheorie«, in: Matthias Schmidt (Hrsg.), *Mozarts Klavier- und Kammermusik. Das Handbuch* (= Das Mozart Handbuch 2), Laaber 2006, S. 430–450.

158 Ebd., S. 439.

159 Ebd., S. 435–436.

Harmonielehre und Generalbasstechniken galten im 18. Jahrhundert als mechanische und somit lehrbare Teile der Komposition, während die »innere Beschaffenheit der Melodie« sowie Teile ihrer »äusserlichen Merkmale«¹⁶¹ als Sache des Geschmacks angesehen und zu den nicht-lehrbaren Gegenständen gezählt worden sind. Die Tatsache, dass Bass- und Harmoniemodelle in der Regel in Verbindung mit einer reglementierten Stimmführung gelehrt wurden, legt es nahe, diese im Sinne melodischer Strukturmodelle zu verstehen, welche als Kategorien zur Analyse von Musik des 18. Jahrhunderts taugen. Der nachstehende Generalbass (Abb. 2.35) z.B. lässt sich sowohl als Harmonie- als auch als Stimmführungsmodell auffassen: Im ersten Falle a) chiffriert der bezifferte Bass eine Variante des I–IV–I–V–I-Pendelmodells mit sich anschließender Halbschlusswendung, im zweiten Fall b) wird aus der vierstimmigen Aussetzung ein zweistimmiges Stimmführungsmodell extrahiert, dessen Oberstimme vom 5. Ton »a« der Tonart D-Dur über den 6. Ton »h« bis zum 2. Ton »e« abwärts führt. Im Notenbeispiel kennzeichnen die Ziffern zwischen den Systemen den zweistimmigen Intervallsatz des Stimmführungsmodells, der, bis auf Quinten am Anfang und Ende, ausschließlich aus Terzen (bzw. Dezimen) besteht:

Gb.-Bezifferung:



160 Ebd., S. 442–443.

161 »Das zweite äußerliche Merkmal, welches die Melodie wahrnehmen lässt, ist die Ein-
kleidung der Töne in verschiedene Figuren. Allein ich finde es für unnöthig hiervon be-
sonders zu handeln; denn betrachtet man diesen Gegenstand in Absicht auf die innere
Beschaffenheit der Melodie, wie nemlich diese Figuren in den verschiedenen zu erwe-
ckenden Empfindungen verschieden seyn können, so lassen sich in diesem Falle keine
Regeln festsetzen, und der Gebrauch dieser oder jener Figuren in Absicht auf die zu er-
weckende Empfindung bleibt bloß ein Gegenstand des Genies und des Geschmacks.«
Koch, 1782 (II), S. 8–9.

93

schen Inszenierung den Eindruck einer sekundweise fallenden Struktur hervorrufen. Latente Linienzüge sind »dagegen nur schwer – wenn überhaupt – hörend oder analytisch zu fassen. Schenker spricht von »verborgenen Welten«.¹⁶³ Um zu verborgenen Linienzügen vorzudringen, »muß Schenker die offen liegenden Tonbeziehungen gehörig aufweichen; er dämpft die Bedeutung der realen Oberstimme mit dem Argument, sie übernehme gelegentlich die Funktion einer Mittelstimme [...] oder versetze Akkordtöne in eine passende Oktavlage [...]. Diese Manipulationen sind verständlich durch den Zweck, den Schenker verfolgte. Aber sie erscheinen unmotiviert, wenn man die Urlinie als das vorweggenommene Ziel seiner Bemühungen ausblendet.«¹⁶⁴

Abb. 2.36: Manifeste und latente Linienzüge



Die Hauptstrukturen einer Tonart im Sinne Schenkers bestehen aus abwärts führenden Tonleiterbewegungen in den Grundton bzw. den strukturellen Schluss einer Komposition, der nicht mit dem realen Schluss, jedoch mit einer Kadenz zusammenfallen muss. Abb. 2.36 zeigt einige Satzschlüsse aus Menuetten des Nannerl-Notenbuchs.¹⁶⁵ In der ersten Kadenz a) sind die reale Oberstimme und ein in den Grundton führender Strukturzug im Sinne Schenkers kongruent. In der zweiten b) müssen für die Konstruktion einer strukturellen Tonleiterbewegung das klanglich herausragende »e« ignoriert sowie auf der dritten Zählzeit ein »a« angenommen werden. Die Kadenz c) lässt nur die Konstruktion eines abwärts gerichteten Sekundschriffs zu, während unter Vernachlässigung der Oktavlagen problemlos ein dreitöniger Strukturzug aufwärts angenommen werden kann. In der letzten Kadenz d) schließlich bildet die naheliegende Strukturbewegung aufwärts ein Komplement zur gegenläufigen Tonleiterbewegung der ersten Kadenz, während Töne für eine Abwärtsbewegung (bis auf den abschließenden Grundton) jedweder akustischen Realität entbehren. Es bleibt ein Geheimnis

München 1993 (= Schriften zur Musikalischen Hermeneutik 5), hrsg. von Gernot Gruber, Laaber 1996, S. 153–156.

163 Ebd., S. 153.

164 Ebd.

165 Die Kadenzen finden sich (von links nach rechts) in den Menuetten Nr. 2, Nr. 4, Nr. 5 und Nr. 15.

für Eingeweihte, warum nur die Tenorklausel als Modell für strukturbildende Kadenzen gelten darf und Abweichungen von dieser Formel als zur Manier erstarrte Ausfaltungen, Brechungen oder Gänge in die Mittelstimme interpretiert werden müssen. Die einseitige Präferenz der Tenor- gegenüber der Sopranklausel als Strukturmodell ist jedenfalls nicht gegenüber der Vielfalt real komponierter Kadenzwendungen, sondern nur im Hinblick auf Schenkers ideellen Hintergrund zu rechtfertigen.

Manifeste Linien hingegen scheinen aufgrund ihrer gestaltenhaften Wahrnehmbarkeit geeignet, Bezüge zwischen gedachten Generalbassmodellen und konkreten kompositorischen Ausarbeitungen zu erhellen:

Abb. 2.37: Analyse des Menuetts Nr. 6 aus dem Nannerl-Notenbuch (original in F-Dur) mit Hilfe eines Stimmführungsmodells



Die Gegenüberstellung in der Abb. 2.37 zeigt, dass sich das Stimmführungsmodell der Abb. 2.35 zur Beschreibung des Verlaufs des ersten Achttakters des Menuetts Nr. 6 im Nannerl-Notenbuch eignet, wenn der zweite und dritte Takt wiederholt werden. In diesem Sinne bieten Generalbass- und Stimmführungsmodelle auch ohne Bezug auf metaphysische Hintergründe wertvolle Instrumente der Analyse.

Anhand der Differenz zwischen Modell und Komposition (Abb. 2.37) im dritt- und vorletzten Takt wird die Beschleunigung des harmonischen Rhythmus offensichtlich, welche die Halbschlusskadenz vorbereitet und deren Wirkung auf subtile Weise verstärkt. Und unter Vernachlässigung des Faktors Ausdehnung bzw. ohne Rücksichtnahme auf Taktgruppenwiederholungen eignet sich das strukturelle Oberstimmenmodell sogar zur Erklärung größerer Formteile, z.B. zur Verlaufsbeschreibung des ersten Abschnitts im Kopfsatz der begleiteten Klaviersonate in D-Dur KV 7:

Abb. 2.38: Oberstimmenstruktur im Menuett Nr. 6 des Nannerl-Notenbuchs und die Takte 1, 2, 5, 6, 10 und 12 des Kopfsatzes von KV 7



Selbst für den Fall, dass die Oktavversetzung des Strukturtones »e''« in der Halbschlusswendung als unzulässige Manipulation betrachtet wird, ist der viertönige 6–5–4–3-Stufengang als eine wichtige Oberstimmenstruktur im Schaffen des jungen Komponisten anzusehen. Weitere Ausführungen zu Pendelmodellen und zum ersten Abschnitt des Kopfsatzes der begleiteten Klaviersonate KV 7 finden sich an späterer Stelle.¹⁶⁶

Zur Veranschaulichung der Analysekategorie »Oberstimmenstruktur« bei der Betrachtung des Menuetts Nr. 6 aus dem Nannerl-Notenbuch wurde bisher die motivische Gestaltung vernachlässigt. In den ersten sechs Takten wechselt sich in der Oberstimme eine circulo-ähnliche Figur mit Tonrepetitionen ab, wodurch ein gleichmäßiger Rhythmus aus Achtel- und Viertelgruppen entsteht. Die melodische Kontur des 7. Taktes dient der Vorbereitung eines Halbschlusses in der Haupttonart, deren Schlussakkord mit einem Vorhalt bzw. einer »Retardatio« zum zweiten melodischen Stufenton im achten Takt erreicht wird. Ein »Ueberhang« oder »weiblicher Ausgang«¹⁶⁷ im Sinne Kochs beendet die Taktgruppe.

In der motivisch-thematischen Gestaltung einer Komposition das maßgebliche Moment musikalischen Zusammenhangs zu sehen, stellt einen Erklärungsmodus dar, der durch den Umgang mit spezifischer Musik des 20. Jahrhunderts geprägt ist. Doch Schönberg sah neben dem Zusammenhang stiftenden Moment motivischer Ausarbeitung auch deren Funktion, »Fasslichkeit« zu garantieren. Fasslichkeit jedoch beruht auf dem Erkennen von Wiederholungen und Entsprechungen, also auf einer Teilung des Zusammenhangs in verständliche Einheiten. Dass die motivische Gestaltung geeignet scheint, sowohl musikalischen Zusammenhang als auch dessen Teilung zu bewirken, mag als Widerspruch erscheinen, wird jedoch angesichts der Vielschichtigkeit auditiver Wahrnehmung verständlich, die es uns ermöglicht, eine zweitaktige Gliederung aufgrund einer Motivik

166 Kapitel »Pendelmodelle« S. 166, zur Eröffnung des Kopfsatzes in KV 7 s. S. 172.

167 Koch, 1787 (II), S. 392–403 [§ 95].

zu erfahren, deren rhythmische Regelmäßigkeit wir als Zusammenhang im Sinne einer guten Verlaufsgestalt auffassen.¹⁶⁸

Riepel, Koch und das historische Vokabular

Claudia Maurer Zenck schrieb in ihrer 2001 publizierten Habilitationsschrift über die Verwendung einer historischen Terminologie und zum Verständnis ihrer Untersuchungen:

»Die Methode, die formale Gestaltung einer klassischen Komposition zu-
erst einmal mit Hilfe der damals zeitgenössischen Theorie zu analysieren,
ist allerdings immer noch nicht so weit verbreitet, wie man es sich wünschte
[...]«. ¹⁶⁹

Vor dem Hintergrund einer für Mozarts Musik unzulänglichen Sonatentheorie, die 1968 von Fred Ritzel¹⁷⁰ als pragmatisch bezeichnet und 1971 von Charles Rosen¹⁷¹ verspottet worden ist, wird der Wunsch nach einer auf zeitgenössische Theorien gestützten Analyse verständlich. Mit der Vorstellung, das Wesentliche einer Sonate zeige sich nicht im Themendualismus, sondern in einer »Mannigfaltigkeit in Einheit verbunden« – wobei Einheit als Funktionalität eines bestimmbar Ganzen zu verstehen ist¹⁷² – sowie der »Substanzgemeinschaft«

168 Aufgrund des erwähnten Wechselspiels von reizgeleiteten und wissensgeleiteten Informationen dürfte die Wahrnehmung eines musikalischen Zusammenhangs tatsächlich um ein Vielfaches komplexer sein, als es eine Beschreibung mit Begriffen der musikalischen Analyse erlaubt.

169 Claudia Maurer Zenck, *Vom Takt. Überlegungen zur Theorie und kompositorischen Praxis im ausgehenden 18. und 19. Jahrhundert*, Wien 2001, S. 4.

170 Fred Ritzel, *Die Entwicklung der »Sonatenform« im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1968, S. 7. Dahlhaus vermutet, dass der von Ritzel nicht erläuterte Terminus »pragmatisch« offenbar als Gegensatz zu »ästhetisch« eingeführt worden ist, vgl. Dahlhaus 1978, S. 159, Fußnote 11.

171 Charles Rosen, *The Classic Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York und London 1971, erw. Ausgabe mit Audio-CD ³1997, dt. Ausg. Kassel 1983, zit. nach der im Text ungekürzten Ausg. ²1995, S. 31 f. und S. 88.

172 »Eigentlich ist das Wesen eines Dinges der Grund seiner Einheit, weil in dem Wesen der Grund liegt, warum jeder Theil da ist, und weil eben dieses Wesen eine Veränderung leiden würde, wenn ein Theil nicht da wäre. Also ist Einheit in jeder Sache, die ein Wesen hat, folglich in jeder Sache, von der es möglich ist zu sagen, oder zu begreifen, was sie seyn soll. Daß eine solche Sache das ist, was sie seyn soll, kommt daher, daß alles was dazu gehöret, wirklich in ihr vorhanden ist [...] Wenn die Philosophen sagen, die Vollkommenheit, und in ganz sinnlichen Sachen die Schönheit, bestehe aus Mannigfaltigkeit in Einheit verbunden, so kann der Künstler durch Hülfe der vorhergegebenen Entwicklung diese Erklärung leicht fassen. Er sagt sich, daß jedes Werk, das vollkommen oder das schön seyn soll, ein bestimmtes Wesen haben müsse, wodurch es zu Einem Ding wird, davon

sprachlich-musikalischer Universalgrammatik,¹⁷³ korreliert die Verwendung von Analyse kategorien, welche dem Bereich der Rhetorik bzw. Grammatik entlehnt und auf die Musik übertragen worden sind. Matthesons »Incisionslehre«¹⁷⁴ und sein Unterfangen, eine sprachorientierte Gliederung an »wortloser« Instrumentalmusik (Matthesons berühmtes Menuettbeispiel) vorzunehmen, müssen als originelles und musikhistorisch folgenreiches didaktisches Modell zur Beschreibung von Musik bezeichnet werden, welches dazu befähigte, syntaktische Beziehungen zu benennen, für die keine musikalischen Fachbegriffe zur Verfügung standen.¹⁷⁵ Fux erwähnte die Lehre der Incisionen zwar vor Mattheson, jedoch nur beiläufig und im Dienste seiner Handwerkslehre.¹⁷⁶ Mattheson hingegen rückte die musikalische Interpunktion in den Mittelpunkt seiner ästhetischen Reflexionen über das sprachähnliche Wesen von Musik.

Auch den gegenüber Mattheson formalisierten Verfahren von Josef Riepel und Heinrich Christoph Koch waren im analytischen Diskurs beeindruckende Karrieren beschieden, da sich mit den Begriffen »Einschnitt«, »Grundabsatz«, »Quintabsatz« und »Cadenz« Markierungspunkte im Verlauf einer Komposition bezeichnen ließen, ohne dass Zwischenräume inhaltlich näher hätten bestimmt werden müssen. In dem Moment, wo »Unterschiede zwischen Kadenzformen – Grade der Vollkommenheit und Unvollkommenheit von Schlüssen – das primäre Kriterium der Formgliederung«¹⁷⁷ bildeten, zeigte sich die an den Konservatorien erstarrte Formenlehre wieder in der Lage, mit komponierter Musik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Kontakt zu treten. Gleichzeitig wurde das Vokabular der genannten Theoretiker im 20. Jahrhundert um Satzfiguren der Rhetorik (Parallelismus membrorum, Chiasmus etc.) erweitert, um spezifische Beziehungen zwischen Satzgliedern ausdrücken zu können. Fritz Reckow brachte die Vorteile einer am Sprachmodell orientierten Analyse auf den Punkt:

man sich einen bestimmten Begriff machen kann; daß die mannigfaltigen Theile desselben so seyn müssen, daß eben dadurch das Werk zu dem Ding wird, das es nach jenem Begriff seyn soll.« Sulzer I, 1771, S. 302 f.

173 »Jeder Antrag, er geschehe mündlich oder schriftlich, besteht demnach in gewissen Wort-Sätzen, oder Periodis; ein ieder Satz aber wiederum in kleinern Einschnitten bis an den Abschnitt eines Puncts. Aus sothanen Sätzen erwächst ein ganzer Zusammensatz oder Paragraphus, und aus verschiedenen solchen Absätzen wird endlich ein Haupt-Stück oder Capitel. Das ist aufs kürzeste der stufenmässige Entwurf oder Climax alles dessen, so ordentlich geredet, geschrieben, gesungen oder gespielt werden mag.« Mattheson, 1739, S. 181.

174 Eine Darstellung der Incisionslehre Matthesons findet sich in: Konrad Fees, *Die Incisionslehre bis zu Johann Mattheson. Zur Tradition eines didaktischen Modells* (= Reihe Musikwissenschaft 2), Pfaffenweiler 1991, S. 143–192.

175 Ebd., S. 190.

176 Lorenz Christoph Mizler (Hrsg.), *Johann Joseph Fux. Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmässigen Musicalischen Composition*, Leipzig 1742, S. 182 und S. 194 f.

177 Carl Dahlhaus, »Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform«, in: *AfMw* 35 (1978), S. 159.

»Die Vorzüge des Sprach-Modells – die meist unmittelbare Vertrautheit der Vorbilder, die entsprechend spontane Plausibilität der Analogien wie auch die seit der Antike bewährte gedankliche Strenge und methodische Zuverlässigkeit der sprachbezogenen Theorien und ihrer Begrifflichkeit – liegen auf der Hand: sie vor allem haben das Modell auch für das Musikdenken attraktiv und populär gemacht. Seine Verdienste bei der Entdeckung, Veranschaulichung und Verdeutlichung signifikanter musiktheoretischer Sachverhalte und Probleme stehen außer Zweifel.«¹⁷⁸

Als paradigmatisch für den ersten Hauptperioden¹⁷⁹ eines größeren Tonstücks wurden von Heinrich Christoph Koch »Hauptruhepunkte des Geistes« in Form eines Grundabsatzes und Quintabsatzes in der Ausgangstonart sowie eines Quintabsatzes und einer Kadenz in der Nebentonart benannt.

Die Tabelle der Abb. 2.40 (S. 100) gibt einen Überblick über die von Koch erwähnten Abweichungen bzw. Gliederungsmodelle der ersten Hauptperioden eines größeren Tonstücks.

Von den ersten acht Takten des Menuetts Nr. 10 im Nannerl-Notenbuch lassen sich sechs Takte als Absätze bzw. Kadenzen verstehen:

Abb. 2.39: Nannerl-Notenbuch, Menuett Nr. 10, T. 3–4, 5–6 und 7–8 (original in D-Dur)



Im Sinne Kochs wären die Taktgruppen, die durch die oben abgebildete Schlusswendung gegliedert werden, als Grundabsatz (Haupttonart = Ht), Quintabsatz (Nebentonart = Nt) und Schlussatz/Kadenz (Nt) zu bezeichnen. Diese Gliederung ist in der Tabelle mit der Ziffernfolge 1–3–4 chiffriert worden, weil der zweite Absatz (Quintabsatz der Ht) der von Koch beschriebenen paradigmatischen Folge fehlt.

Das gleiche Gliederungsmodell (1–3–4) charakterisiert auch den ersten Abschnitt des Menuetts der begleiteten Klaviersonate KV 7,¹⁸⁰ und Variationen dieser Kadenzmodelle prägen die Exposition des ersten Satzes der 1766 in Den Haag entstandenen Violinsonate KV 28 (Abb. 2.41 und 2.42, S. 101).

178 Fritz Reckow, »Musik als Sprache«. Über die Karriere eines prekären musiktheoretischen Modells«, in: *Musik als Text, Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, hrsg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, 2 Bde., Kassel 1998, II, S. 28–33.

179 Koch, 1793 (III), S. 342 [§ 129].

180 Eine Analyse des Menuetts aus KV 7 findet sich auf S. 134 f.

Abb. 2.40: Übersichtstabelle zur Kadenzgliederung nach Koch

Kombinationen	Grundabsatz	Quintabsatz Kadenz ¹⁸¹	Quintabsatz	Kadenz	Chiffrierung
Grundschema ¹⁸²	Ht	Ht	Nt	Nt	1–2–3–4
Variante a ¹⁸³		Ht	Nt	Nt	2–3–4
Variante b ¹⁸⁴			Nt	Nt	3–4
Variante c ¹⁸⁵	Ht	Nt	Nt	Nt	1–3–3–4
Variante d ¹⁸⁶	Ht	Nt		Nt	1–3–4

181 »Noch eine beträchtliche Form der Abweichung von der gewöhnlichen Form unsers ersten Perioden ist dasjenige Verfahren, da man zuweilen gleich im Anfange des Perioden, nach dem Grundabsatze statt des Quintabsatzes eine Cadenz in der Haupttonart macht [...]«. Koch, 1793 (III), S. 377. Für diese Kadenz führt Wolfgang Budday analog zur Nomenklatur der Absätze den Begriff »Grundkadenz« ein, um diese von den Kadenzen am Ende des ersten Hauptperioden zu unterscheiden, welche er als »Quintkadenzen« bezeichnet (Wolfgang Budday, *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik. An Hand der zeitgenössischen Theorie von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen (1750–1790)*, Kassel 1983, S. 28). Den letztgenannten Terminus entlehnt Budday von Riepel, der das Grundwort »Quint« des Kompositums allerdings auf das Quintintervall zum Dominantgrundton und nicht auf die Tonart bezog. Budday scheint mit der begrifflichen Konstruktion eine Unterscheidung vorgeschwebt zu haben, wie sie Riepel mit dem Begriffspaar der Grund- und Änderungs-Cadenzen zum Ausdruck gebracht hat. Die Terminologie überzeugt jedoch nicht, da die Spezifizierung der Absätze (Grund-/Quint-) das Intervallverhältnis zwischen Schlussakkordgrundton (Grundton des Absatzes) und dem Grundton der augenblicklichen Tonart anzeigt (z.B. Halb- und Ganzschluss im Bereich der Nebentonart), während die gleichen Zusätze in Verbindung mit dem Terminus Kadenz nur im Hinblick auf die Tonart eines ganzen Satzes (Haupttonart) verstanden werden können.

182 Koch, 1793 (III), S. 341–346.

183 »Es ist ersichtlich nicht nothwendig, daß der erste Satz eines Perioden allemal mit dem Grundabsatze geschlossen [...] werden muß. Der erste Satz, oder das so genannte Thema kann auch in Tonstücken von größerem Umfange gleich mit dem Quintabsatze schließen [...]« Koch 1793, S. 371.

184 »Es ist schon oben bey der Beschreibung der Sinfonie erinnert worden, daß man in dem ersten Perioden ihres Allegro oft nicht eher einen förmlichen Absatz hört, als bis sich der Quintabsatz in der Tonart der Quinte darstellt [...]« Koch 1793, S. 385.

185 »[...] die Modulation kann [...] auch schon in dem zweyten interpunctischen Haupttheile in die Tonart der Quinte übergehen, und mit demselben der Quintabsatz in dieser Tonart gemacht werden. In diesem Fall aber müssen, wenn der Periode vier melodische Haupttheile enthalten soll, [...] zwey Quintabsätze nach einander gesetzt werden [...]« Koch 1793, S. 371–372.

186 »Oder im Fall die beyden melodischen Theile, welche die beyden Quintabsätze [der Quinttonart] machen, von der Art sind, daß durch die Wiederkehr des Quintabsatzes unser Gefühl beleidigt wird, so muß entweder der zweite Quintabsatz mit dem darauf folgenden Schlußsatze [...] verbunden werden« Koch 1793, S. 373.

Abb. 2.41: KV 7, Menuett 1 (original in D-Dur)



Abb. 2.42: KV 28, I. Satz T. 6–7, T. 10–11 und T. 27–28



Wolfgang Budday gebührt das große Verdienst, den historischen Ansatz Riepels und Kochs für die musikalische Analyse erstmalig konsequent genutzt, strukturelle Verwandtschaften anhand zahlreicher Klavierkompositionen verschiedener Komponisten aufgezeigt und zu Notenbeispielen der zeitgenössischen Lehrwerke in Beziehung gesetzt zu haben.¹⁸⁷

Markus Waldura kritisierte an Wolfgang Budday, dass dieser seine Interpretation der Quellentexte und eigene systematische Überlegungen nicht immer in wünschenswerter Weise auseinandergehalten hat.¹⁸⁸ Walduras Kritik ist berechtigt, wenn Budday z.B. den Begriff Quintabsatz in einem gleichlautenden Ka-

187 Neben der bereits erwähnten Forschungsarbeit sind noch einige Aufsätze zum Thema erschienen: Wolfgang Budday, »Über ›Form‹ und ›Inhalt‹ in Menuetten Mozarts«, in: *AfMw* 44 (1987), S. 58–89; ders: »Das ›Rondeau‹ im frühen Instrumentalschaffen Mozarts«, in: *Mozart-Studien*, hrsg. von Manfred Hermann Schmid, Bd. 8, Tutzing, 1998, S. 75–96.

188 Markus Waldura, *Von Rameau und Riepel zu Koch, Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim 2002, S. 102: »Buddays Ergänzungen erwecken den Eindruck, daß es ihm nicht nur um ein besseres Verständnis seiner Autoren geht, sondern um die Optimierung eines historisch analytischen Ansatzes mit dem Ziel, diesen praktisch nutzbar zu machen. Diese Intention ist – gerade angesichts der Unzulänglichkeiten von Riepels und Kochs Theorie – durchaus legitim. Budday muss sich aber vorhalten lassen, daß er Interpretation der Quellentexte und eigene systematische Überlegungen nicht immer auseinanderhält«.

pitel¹⁸⁹ anhand von Zitaten aus Riepels Schriften erläutert, in denen sich dieser Terminus gar nicht nachweisen lässt¹⁹⁰ oder wenn aus pragmatischen Gründen Änderungsabsatz und Quintabsatz sowie Quintabsatz und Halbschluss gleichgesetzt werden, Entscheidungen, die zumindest eines kritischen Kommentars bedurft hätten.¹⁹¹ Budday gelingt es auf diese Weise, Schwierigkeiten zu entgehen, die sich aufgrund divergierender Aussagen zeitgenössischer Lehrwerke ergeben, denn mit der Entscheidung, »die formale Gestaltung einer klassischen Komposition zuerst einmal mit Hilfe der damals zeitgenössischen Theorie zu analysieren«,¹⁹² sind erhebliche Probleme verbunden.

Die Probleme entstehen auf der einen Seite durch die Unschärfe solcher Begriffe,¹⁹³ die einer rhetorisch-interpunktischen Tradition entlehnt und auf die Musik übertragen worden sind. So lassen es die Autoren Riepel und Koch in der Regel an Eindeutigkeit vermissen, wann in ihren Texten mit Absatz eine Schlusswendung, wann eine Taktgruppe oder wann beides zusammen bezeichnet wird.¹⁹⁴ Auf der anderen Seite erweist sich die Vermischung einer älteren kontrapunktischen mit einer primär akkordischen Kadenzbeschreibung als prekär. Marpurgs Rubrizierung nach vollkommenen, unvollkommenen und unterbrochenen Kadenz¹⁹⁵ z.B. erfolgt durch Übersetzung bzw. Übernahme der Begriffe »cadence parfaite«, »cadence imparfaite« und »cadence rompuë« aus den Schriften Rameaus, der diese Begriffe wiederum älteren französischen Lehrwerken entlehnt. Marpurg nennt einen Tonschluss dann vollkommen, wenn mit ihm »ein Theil des Stückes von dem andern Theile desselben unterschieden« und darüber

189 Budday 1983, S. 31–36.

190 Riepel verwendet in seinen Schriften durchgehend den Begriff »Aenderungsabsatz« (vgl. Riepel, 1755, S. 39 ff.), die Synonymität dieses Begriffs mit dem des Quintabsatzes in den Schriften Kochs setzt Budday voraus.

191 Budday hat seine Aussage vermutlich aufgrund der zahlreichen Notenbeispiele in Kochs Versuch formuliert. Bis auf wenige Ausnahmen, z.B. Koch 1787 (II), S. 392 oder 1793 (III), S. 116 f., lassen sich die als Quintabsatz gezeigten Notenbeispiele als Halbschlusswendungen interpretieren.

192 Maurer Zenck, 2001, S. 4.

193 Capitel, Paragraphus, Periode, Absatz, Einschnitt etc.

194 Mit dem Terminus »Absatz« werden bei Koch Endigungsformeln bezeichnet, darüber hinaus wird der Begriff aber auch für Taktgruppen verwendet: »Dieser Eintheilung zu Folge haben wir drey verschiedene Arten der melodischen Theile kennen zu lernen, nemlich die Einschnitte, die Absätze und die Schlußsätze; und bey jeder Art dieser Theile kömmt [...] theils die Formel, durch welche sie als Ruhepunkte des Geistes merklich werden [...], theils aber auch der Umfang oder die Anzahl der Tacte in Betracht« Koch 1787 (II), S. 347. Bei Riepel lässt sich der gleiche Sachverhalt aus Notenbeispielen erschließen, z.B. Riepel 1755, S. 59, findet gelegentlich aber auch im Text Erwähnung: »Längere Absätze, mit 3. oder 4. Tacten, sind daher erlaubt [...]« Riepel 1752, S. 20.

195 Friedrich Wilhelm Marpurg, *Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister*, 2 Bde., Berlin 1753 und 1754, Faks.-Nachdr. Hildesheim 1970, I, S. 105–113.

hinaus »auch das Stück völlig geendet werden kann.«¹⁹⁶ Den sich anschließenden technischen Erläuterungen lässt sich entnehmen, dass Tonschlüsse auch dann noch als vollkommen angesehen werden, wenn »eine der beyden Diskantclauseln« im Bass erklingt.¹⁹⁷ Abgesehen davon, dass die eine der »Diskantclauseln« Marpurgs üblicher Weise als Tenorklausel bezeichnet wird, nennt Rameau solche Kadenzen »imparfaite«. Für den deutschen Theoretiker zählen also einige der durch Klauseltausch entstandenen Kadenzen zur selben Vollkommenheitsklasse wie deren Grundform, andere hingegen nicht, für den französischen führt der Stimmtausch dagegen immer zu einer neuen Klassifizierung, und in Bezug auf die Frage, ob sich die Bassklausel am Stimmtausch beteiligen darf, war man sich ja ohnehin noch nie ganz einig.¹⁹⁸ Kadenzformen mit Sopran- und Tenorklausel im Bass lassen als Schlussklang im Außenstimmensatz eine Oktave zu. Aus diesem Grunde hat also wiederum Rameau gegenüber Zarlino die Bedeutung der Unvollkommenheit verändert, denn letzterer bezog den Terminus *cadenza imperfetta* nicht auf die Bassbewegung, sondern auf das Schlussintervall. Unter einer unvollkommenen Kadenz versteht Marpurg hingegen die phrygische Wendung in Moll und die Quintanstiege I–V und IV–I. Dagegen bezeichnet abgesehen von der phrygischen Wendung der französische Autor diese Harmonieverbindungen im *Traité* als »cadence irrégulière«, später dann auch anders,¹⁹⁹ Koch erwähnt sie im Lexikon als Halbcadenzen, wobei er sich von dieser Benennung für die letztere Wendung dezent distanziert und auch Kirnberger möchte nur die erstere als halben Schluss verstanden wissen.²⁰⁰ Die Aufzählung ließe sich fortsetzen, doch im Gestrüpp begriffsgeschichtlicher Erörterungen besteht Gefahr, sich in den widersprüchlichen Aussagen der Autoren zu verstricken und den Gegenstand der musikalischen Analyse aus den Augen zu verlieren.

»Es mag inkonsistent sein, wenn für die Harmonik nicht auch eine durch-
aus »historisch korrekte« Terminologie benutzt wird. Dafür hätte es aller-

196 Ebd., S. 105.

197 Ebd., S. 107.

198 vgl. hierzu: Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Zweiter Teil. Von Calvisius bis Mattheson* (= Geschichte der Musiktheorie 8/II), Darmstadt 1994, S. 247 f. Nucius und Matthei lassen den Klauseltausch für die Bassstimme zu, ebenso in späterer Zeit Walther, 1732, S. 171, Marpurg 1753, S. 107 u.a., vgl. dagegen Michael Polth, Art. »Klausel und Kadenz« (nach 1600), in: *MGG*², Sachteil 5, 1996, Sp. 274.

199 »The *irregular cadence* is a motion up by fifth (from tonic to dominant, or from the fourth scale step to the tonic [Verweis auf die Fn. 9 =]). In later works, Rameau also uses the term *imperfect cadence* to refer to progressions up the fifth (Rameau 1737, Chapter 6, Article 7)«, in: Joel Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge 1992, S. 116.

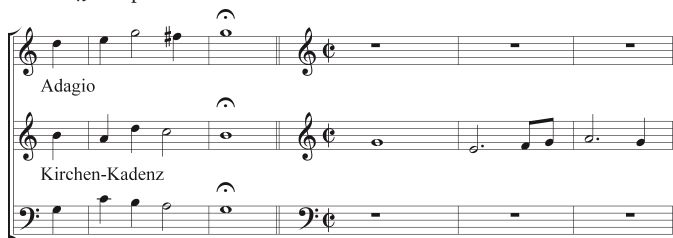
200 Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert*, 2 Bde., 1771–1779, Faks.-Ausg. (2 Tle. in einem Bd.), Hildesheim 1968, ²1988, S. 96 f.

dings einiger Voraussetzungen bedurft, die hier nicht gegeben waren, und im Hinblick auf die Absicht der Studie schien es auch nicht unumgänglich nötig.«²⁰¹

Angesichts der im Vorangegangenen kurz gestreiften Problematik darf mit Recht gefragt werden, welche Voraussetzungen gemeint sein könnten, die eine in Bezug auf die Harmonik historisch korrekte Terminologie ermöglichen sollten.

Die Schuld für terminologische Unklarheiten den Theoretikern des 18. Jahrhunderts und ihrem sorglosen Umgang mit der Fachterminologie zuzuschreiben, hieße, das Problem zu verkennen. Eine Kategorisierung von Kadenzformeln und ein Bestimmen von Schlusswirkungen erweist sich als schwieriger, als es auf den ersten Blick erscheinen mag.

Abb. 2.43: Riepels Kirchen-Kadenz



Im ersten Teil der Anfangsgründe²⁰² gibt Riepel ein Beispiel für einen Satzschluss auf der Quinte der Tonart, der von ihm als »halb-Cadenz«²⁰³ und in einer Fußnote als Kirchen-Cadenz bezeichnet wird. Doch eine Klassifizierung von solcher Art tenorisierenden Kadenzen ist wegen des Schlussintervalls der Oktave, das ursprünglich als Vollkommenheitsmerkmal einer Schlussbildung angesehen wurde, nicht unproblematisch. Das folgende Notenbeispiel zeigt, dass sich die halbschlüssige Wirkung einer tenorisierenden Kadenz durch einen Quintlagenschluss verstärken und durch eine Diminution der Tenorklausel nahezu suspendieren lässt. In der fünften Zeile des Chorals »Ach Gott und Herr« erklingt eine tenorisierende Kadenz mit abschließender Quintlage als Halbschluss, der mit dem Ganzschluss in C am Ende der Folgezeile korrespondiert:

201 Maurer Zenck, 2001, S. 8.

202 Riepel, 1752, S. 35.

203 Waldura, 2002, S. 477, weist darauf hin, dass sich der Begriff »halbe Cadenz« in den Schriften der »deutschen Autoren aus der Zeit vor 1750, Printz, Mattheson, Walther, Spieß und Scheibe« noch nicht findet. In einschlägigen aktuellen Lexikaartikeln finden sich keine Hinweise zur Herkunft des Begriffs. Der Terminus »halbe Cadenz« könnte als Lehnübersetzung der *clausula partialis*, der »abgeschnittenen« *clausula dissecta* oder aber auch als Komplementärbegriff zur ganzen Cadenz entstanden sein.

Abb. 2.44: J. S. Bach, Choral BWV 255 und Antonio Corelli, op. 1, Nr. 5, 3. Satz (original in F-Dur und mit verdoppelten Notenwerten)



Die tenorisierende Kadenz des 2. Adagioabschnitts des 3. Satzes der Triosonate Corellis hingegen wirkt wie ein Ganzschluss, was sich zum einen auf die bereits erwähnte Schlussoktave im Außenstimmensatz zurückführen lässt, zum anderen auf das Nachschlagen des Basses auf metrisch leichter Zeit, wodurch sich die Tenorkadenz auf der Ebene der Viertel (im Original Halben) zu einer II–V–I–Basskadenz auf Achtelebene (im Original Viertelebene) verwandelt. Eine Gegenüberstellung unterschiedlich gestalteter Tenorkadenzen offenbart ein Wirkungsspektrum, das sich vom Halbschluss über Zwischenstadien bis zum vollkommenen Ganzschluss erstreckt:

Abb. 2.45: Kadenzformen mit der Tenorklausel im Bass



In der Exposition des Kopfsatzes des Streichquartetts in C-Dur KV 465 erklingt in den Takten 52 ff. ein Quintabsatz der Nebentonart:

Abb. 2.46: W. A. Mozart, Streichquartett in C-Dur KV 465 (»Dissonanzen«-Quartett), I. Satz, Allegro, T. 52–55 (Kl.A.)



In diesem Quintabsatz schließen die drei oberen Stimmen mit einer Tenorkadenz auf d, zeigen also jenes satztechnische Modell, das Riepel am Ende eines Satzes als »halb-Cadenz« bezeichnet hätte. Der Tenorkadenz ist jedoch ein Basseinsatz unterlegt, der mit einer Bassklausel den Grundton erreicht und dadurch der ganzen Passage das Aussehen eines Ganzschlusses verleiht:

Abb. 2.47: Akkordschema zum Quintabsatz im Kopfsatz aus KV 465



Die Analyse korrespondiert mit dem Höreindruck, für den diese Stelle im formalen Ablauf der Exposition klar als Schlussformulierung eines Quintabsatzes verständlich bleibt. Es besteht keine Gefahr der Verwechslung dieses Absatzes mit einer Kadenz des folgenden Schlusssatzes, wodurch eine Irritation hätte entstehen können, die Beethoven in der Exposition des 1. Satzes der Sonate in A-Dur op. 101 beabsichtigt haben mag.

Der analytische Befund bestätigt den bereits im Kapitel »Musikalische Modelle« (S. 75 ff.) dargelegten Fall, dass Bestimmungen von satztechnischen Wendungen irrig sein können, wenn ausschließlich satztechnische Gestalten in den Blick genommen werden. Im vorliegenden Fall wären die Kriterien »Quintfall im Bass«, »Oktavlage in den Außenstimmen«, »Eintritt des Schlussklangs auf metrisch schwerer Zeit« zum Beispiel keine hinreichenden Bestimmungsmerkmale für einen vollkommenen Ganzschluss. Erst die Berücksichtigung des formalen Kontextes bzw. der Formfunktion der Schlusswendung in KV 465 ermöglicht eine differenzierte Unterscheidung, wobei sich ein historisches, an Koch angelehntes Vokabular (Quintabsatz) zur Aufnahme des prädierten Inhalts (eine Kadenzwendung mit spezifischer Formfunktion und einer zwischen Halb- und Ganzschluss angesiedelten Schlusswirkung) anbietet.

Mit der Übernahme ausgewählter historischer Termini ist jedoch nicht zwangsläufig die Adaption eines spezifischen Analyseansatzes verbunden. Fritz Reckow, der die Vorteile einer am Sprachmodell orientierten Analyse klar benannt hat,²⁰⁴ merkt hinsichtlich der Vorstellung von »Musik als Sprache« an:

»Manifest sind freilich auch massive Nachteile und Risiken der bereitwilligen, ja begeisterten Parallelisierung. Fatal vor allem die Entlastungsfunktion des suggestiven Sprach-Modells seit der frühen Neuzeit: mit seinem

204 Siehe das Zitat auf S. 99.

reichen Angebot an (im Blick auf Sprache) erprobten Gesichtspunkten scheint es im Blick auf die Musik von einer seriösen Arbeit am Begriff eher abgehalten, von der Mühe eher dispensiert zu haben, besondere Kategorien zu entwickeln, die gezielt und präzise auf die Eigenheiten und Probleme der Musik selbst zugeschnitten wären. Es lieferte die Musik somit an längst etablierte Denkweisen und Vorstellungsmuster eines Sachbereichs aus, dessen Eigenheiten und Probleme mit denen der Musik letztlich doch nur bedingt und partiell vergleichbar waren und auch keineswegs analog gewichtet sein mussten. [...] Das Denken über Musik ist dank der traditionellen Orientierung am Sprach-Modell neugieriger, differenzierter und reicher, infolge der fast zwanghaften Anlehnung an (wenn nicht Unterwerfung unter) verschiedenartigste Sprachvorstellungen seit der frühen Neuzeit allerdings zugleich auch träger, plumper und ärmer geworden.«²⁰⁵

Damit dürfte auch die Antwort auf die von Claudia Maurer Zenk aufgeworfene Frage hinsichtlich der Verwendung einer »historisch korrekten« oder »modernen« Terminologie auf der Hand liegen: historische Termini werden in der vorliegenden Arbeit genau dann verwendet, wenn sie zu einer Klärung von Sachverhalten beitragen bzw. wenn eine durch historische Termini ermöglichte Differenzierung sinnvoll und wünschenswert erscheint.

205 Reckow, 1998, II, S. 32 und S. 33.

III. Analysen: Die frühesten Kompositionen

KV 1a – KV 5 und die Menuette aus KV 6 – KV 8

Für die Analyse der zwischen 1761 und 1763 entstandenen kleineren Kompositionen wird eine als »synoptische Notendarstellung« bezeichnete Methode zur Anwendung gebracht, die der Veranschaulichung von Entsprechungen zwischen Mozarts ersten Kompositionen und jenen des Nannerl-Notenbuchs dient. Die Entscheidung darüber, ob die Erläuterungen der Notentexte durch Notentexte zu überzeugen vermögen, wird im konkreten Fall und nur über den praktischen (musikalischen) Nachvollzug der Notenbeispiele zu treffen sein. Die in diesem Zusammenhang gegebenen sprachlichen Ausführungen dienen der Kommentierung und Ergänzung der synoptischen Notendarstellungen.

KV 1a

Die erste überlieferte Komposition Wolfgangs ist das zwischen Februar und April 1761¹ entstandene Allegro KV 1a, dessen Notat² mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit zum ursprünglichen Bestand des Notenbuches gehört hat³ (Abb. 3.1, S. 109). Angesichts der vielen Korrekturen kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass die Finger des kleinen Wolfgang von einer inneren Hörvorstellung gesteuert über die Tasten geeilt sind, während der Vater ein wenig Mühe hatte, das Gespielte zu notieren. Denkbare, dass der erste ruhige 3/4-Takt von Leopold vorgegeben und von Wolfgang mechanisch wiederholt worden ist. Auf diese Weise ließe sich der ungelinkte Taktübergang erklären, bei dem ein dominantisch harmonisierter vierter Ton f der Tonart C-Dur nicht abwärts, sondern aufwärts geführt wird. Das Prinzip der zweiktätigen Wiederholung reguliert auch noch den dritten und vierten Takt, dann jedoch gerät die Musik in Bewegung, das Metrum wechselt, und Oberstimme sowie Bass werden im Klangraum zu weit nach unten geführt, was wiederum eine zu tiefe Schlusslage bewirkt.

1 Nach KV⁶ komponiert »Ende Januar oder Anfang Februar 1761«. Plath kommentiert die Datierung der Herausgeber von KV⁶ im Vorwort der NMA (IX/27, 1, S. XX) mit »was sich aus der von Leopold Mozart darübersetzten Pauschal датierung (»[...]in den ersten 3 Monaten nach seinem 5ten Jahre«) aber nicht ergibt und darum als willkürlich und unbegründet abzulehnen ist.«

2 Ein Faksimile von KV 1a–d in Leopolds Handschrift findet sich in: Dent/Valentin, 1956, zwischen S. 11 und S. 13.

3 Vgl. Rehm 2000, S. 35 f. und S. 64.

Abb. 3.1: Faksimile KV 1a und Anfang von KV 1b in der Handschrift Leopold Mozarts



Leopold scheint zuerst versucht zu haben, Wolfgangs impulsives Spiel im 4/4-Takt zu notieren, hat sich dann aber für einen 2/4-Takt entschieden. Dafür hat er die Zähler der Taktangaben korrigiert und die fehlenden Taktstriche eingefügt (s. durchgezogene bzw. nicht durchgezogene Taktstriche). Die vielen Radierungen und das Überschreiben von Schlüsseln lassen vermuten, dass Leopold auch mit der tiefen Schlusslage nicht gerechnet hatte. Sucht man für KV 1a nach Referenzstellen aus Stücken, die Wolfgang im Februar–März 1761 aus dem Nannerl-Notenbuch nachweislich gespielt bzw. gekannt hat, so lassen sich so gut wie keine Bezüge zu anderen Kompositionen aufzeigen. Welche Vorbilder Wolfgang für die – im Vergleich mit den Kadenzen der nachfolgenden Kompositionen doch recht aufwendig wirkenden – Schlusswendungen der Takte 5–10 mit ihrem Zug zur Subdominate gehabt haben könnte, lässt sich derzeit nicht beantworten.

KV 1b

Zu den ersten überlieferten Kompositionen Wolfgangs zählt auch das zwischen Februar und April 1761⁴ entstandene Allegro KV 1b:

Abb. 3.2: KV 1b



Im Gegensatz zu KV 1a ist im Falle von KV 1b ein Vergleich mit den von Wolfgang im direkten zeitlichen Umfeld gespielten Übungsstücken des Nannerl-Notenbuchs sehr aufschlussreich. Zum Repertoire des kleinen Mozart gehörte

4 Es ist auffällig, dass KV 1a und KV 1b lediglich eine Pauschal датierung tragen, während die Entstehungsdaten für die nachfolgenden Kompositionen auf den Tag genau bezeichnet worden sind. Vermutlich ist die Datierung von KV 1a/1b erst zu einem späteren Zeitpunkt erfolgt, nachdem Leopold bereits mit der gezielten Kompositionsausbildung seines Sohnes begonnen hatte und sich dazu gedrängt fühlte, ein Wunder zu »verkündigen, welches Gott in Salzburg hat lassen geboren werden. Ich bin diese Handlung dem allmächtigen Gott schuldig, sonst wäre ich die undanckbarste Creatur« (Brief vom 30. Juli 1768, in: BriefeGA, I, S. 271 f.).

z.B. zum Beginn⁵ des Jahres 1761 das Menuett Nr. 3, das eine Tonhöhenorganisation enthält, die identisch ist mit dem Beginn von KV 1b:

Abb. 3.3: KV 1b, T. 1–3 und Nannerl-Notenbuch Nr. 3, Menuett in C, T. 13–14



In demselben Menuett wie auch in den Menuetten Nr. 4 und Nr. 5 wird darüber hinaus eine Standardkadenz verwendet, die eine Spielart jener Schlusswendung zeigt, die von Charles L. Cudworth als »cadence galant« bezeichnet worden ist.⁶ Der Tonhöhenverlauf dieser Kadenz stimmt bis auf ein Diminutionssechzehntel mit dem der Kadenzwendungen (T. 4–9) in KV 1b überein:

Abb. 3.4: KV 1b, T. 4–5 und Nannerl-Notenbuch Nr. 3, Menuett in C, T. 7



Eine auffällige Besonderheit von KV 1b gegenüber den von Wolfgang bis Ende Januar 1761 gelernten Stücken liegt in der durch einen Trugschluss vermittelten und in der Oktavlage differenzierten Kadenzwiederholung (T. 4–9). In unmittelbarer Nähe zum Entstehungszeitraum von KV 1b hat Mozart in dem Marsch in F eine Trugschlusswendung geübt:⁷

Abb. 3.5: Nannerl-Notenbuch Nr. 22, Marsch in F (I), T. 10–12



Die strukturellen Gemeinsamkeiten zwischen dieser Trugschlusskadenz und der in KV 1b sind auffällig, obwohl die melodischen Tonstufen e und d hier als Ornament der Subdominante, dort als Teil der Dominantverzierung erklingen.

5 Im »4ten Jahr gelernt«, also vor dem 27. Januar 1761.

6 Charles L. Cudworth, »Cadence Galante: The Story of a Cliché«, in: *The Monthly Musical Record* 79 (1949), S. 176–178.

7 Nach einem Eintrag Leopolds am »4ten feb: 1761 vom Wolfgangel gelernt«.

Weitere satztechnische Übereinstimmungen lassen sich durch einen Vergleich zwischen KV 1b, den Schlusstakten des Marsches in F sowie dem Ende einer technischen Übung⁸ aufzeigen:

Abb. 3.6: KV 1b, T. 9–12, Nannerl-Notenbuch Nr. 22, Marsch in F (I), T. 13–14 und technische Übung Nr. 5



Die vorangegangene Analyse legt ein Verständnis von KV 1b als Zusammensetzung aus vier dreitaktigen Einheiten nahe: Die erste besteht aus einer Tonleiterbewegung in der Oberstimme, die durch eine in Terzen und Sexten wechselnde Bassbegleitung kontrapunktiert wird, die zweite aus einer Trugschlusskadenz in der oberen Oktave, die dritte aus einer Kadenzwiederholung ohne Trugschluss in der tieferen und die vierte aus Schlussformulierungen über dem Grundton c. Würde man die Konkordanzstellen des Menuetts Nr. 3, des Marsches in F und der technischen Übung mechanisch kombinieren, hätte sich das folgende Stückchen ergeben:

Abb. 3.7: Modellkombination in KV 1b

Menuett Nr. 3, T. 13–14 Menuett Nr. 3, T. 6–7

Trugschluss nach Nr. 22, T. 11–12

Menuett Nr. 3, T. 6–7 Marsch Nr. 22, T. 13–14

(oktavierte Wdhg.) Stimmtausch

Technische Übung Nr. 5

8 Plath schreibt zu den technischen Übungen des Nannerl-Notenbuchs in dem entsprechenden Band der NMA (IX/27, 1, S. XX): »Studien solcher oder ähnlicher Art wurden im Normalfalle auf losen Blättern notiert und kaum über den aktuellen Gebrauch hinaus aufbewahrt«. Fünf technische Übungen wurden auf der Schlusseite des Nannerl-Notenbuchs (zufällig?) notiert.

Angesichts der Nähe dieses Kompilats zu KV 1b⁹ fällt es nicht schwer, sich pädagogisch geeignete Aufgabenstellungen vorzustellen, die ein Wunderkind wie Wolfgang zu dieser Komposition geführt haben könnten, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass der Knabe zur bewussten oder unbewussten Übernahme bereits geübter Tonhöhenverläufe angeregt worden ist.

Akzeptiert man die mechanische Kompilation als Hypothese und vergleicht sie mit KV 1b, zeigt sich die eigentliche kompositorische Arbeit in der Verbindung der Einheiten: Mozart verschränkt die erste und zweite Dreitaktgruppe durch einen hoquetusartigen Rhythmus¹⁰ (wobei sich bezeichnender Weise das Verhältnis von Schlag und Nachschlag im vierten Takt bzw. zum Beginn der zweiten Dreitaktgruppe umkehrt) sowie die zweite und dritte Dreitaktgruppe durch ein neues rhythmisches Motiv. Die letzte Dreitaktgruppe wird wiederum mit der vorangegangenen verschränkt und durch ein eigenes Satzbild gestaltet, das aus einer durchgehenden Achtelbewegung in der rechten Hand und Bassnoten auf den jeweiligen Takteinsein besteht. Durch diese motivische Ausarbeitung entsteht eine Taktgruppenordnung von drei viertaktigen Einheiten, durch welche die Dreitaktigkeit der satztechnischen Modelle verschleiert wird. Diese Inkongruenz von motivisch-rhythmischer Anlage und harmonisch-melodischer Modellstruktur hat in der bisherigen analytisch orientierten Literatur zu Fehleinschätzungen geführt.¹¹ Dass Wolfgang in KV 1b für die rhythmisch-metrischen Feinheiten – zu denen auch die Ergänzung eines Viertels im 6. Takt zählt – und für die korrekte Behandlung des Klangraums bereits eine Sensibilität entwickelt hatte, muss gegenüber seiner ersten »Composition« als großer Fortschritt bezeichnet werden.

9 Vgl. hierzu auch die synoptische Notendarstellung in der Einleitung, S. 14.

10 Dieser hoquetusartige Rhythmus könnte dem Beginn des Marsches in F (II) nachempfunden worden sein.

11 Küster, 2001, S. 59, resumierte zu KV 1b: »Zwar bleibt die Taktart nun – anders als in KV 1a – durchweg konstant, doch die Phrasenstruktur ist völlig ungeordnet; von einer Gliederung des Verlaufs in viertaktige Perioden, die für Stücke der Wiener Klassik oder der Vorklassik so charakteristisch sind, fehlt jede Spur« und kurz darauf: »Mozarts Komposition wirkt jedoch nur ungeordnet und unprofilert.« Küsters Aussagen basieren auf einem bekannten Vorurteil (vgl. Carl Dahlhaus, »Zum Taktbegriff der Wiener Klassik«, in: *AfMw* 45 (1988), S. 1–15 sowie Günther Massenkeil, *Untersuchungen zum Problem der Symmetrie in der Instrumentalmusik Mozarts*, Wiesbaden 1962, S. 51–53) und widersprechen kompositions- und theoriegeschichtlichen Sachverhalten. Denn zum einen finden sich in Werken von Haydn und Mozart geradtaktige Abschnitte aus ungeradtaktigen Einheiten, zum anderen wurden solche Taktgruppenbildungen in der zeitgenössischen Theoriebildung des 18. und 19. Jahrhunderts diskutiert und m. E. auch gewürdigt (vgl. Riepel, 1752, S. 30 ff.; Koch, 1787 (II), S. 381; Gottfried Weber, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht*, 3 Bde., Mainz 1817–21, ²1824, Bd. 1, S. 103 ff.). Auch De Lerna, 1958, S. 32, äußert sich negativ über die Komposition KV 1b (»The allegro is very fragmentary and suggests more a closing theme than a complete work. It is greatly weakened by the repetition of the first E in the bass«) und erkennt deren pädagogischen Wert.

KV 1c

Am 11. Dezember 1761 komponierte Wolfgang nach den Eintragungen Leopolds ein Allegro in F:

Abb. 3.8: KV 1c



Zwischen den im Januar bis April entstandenen Kompositionen KV 1a/1b und dem Allegro KV 1c liegen acht Monate. Biographisch ist über diese Zeit wenig bekannt bis auf die Tatsache, dass Wolfgang am 1. und 3. September in dem Schulspiel *Sigismundus Hungariae Rex* des Salzburger Hofkapellmeisters Johannes Ernst Eberlin mitgewirkt hat. Es ist kaum vorstellbar, dass trotz dieser und der vielfältigen musikalischen Anregungen im Hause Mozart von Mai bis Dezember kein einziger Kompositionsversuch Wolfgangs unternommen worden sein soll. Es muss daher in Betracht gezogen werden, dass Entsprechendes verloren gegangen ist¹² oder Leopold nicht alle Arbeiten seines Sohnes der schriftlichen Fixierung für wert erachtet hat. Das Klavierstück KV 1c zeigt einen fortgeschrittenen Versuch, wie einfache Satzmodelle paradigmatisch zu einem grundlegenden Formmodell kombiniert werden können.

Das Allegro beginnt in der rechten Hand mit einer Tonleiterbewegung aufwärts, die in der linken Hand nach dem Einklangintervall mit Dezimen (bzw. Terzen) kontrapunktiert wird. Das nachfolgende Notenbeispiel zeigt die Nähe des Beginns von KV 1c zum Anfang des Marsches in F (II) des Nannerl-Notenbuchs.¹³

12 Vgl. Rehm, 2000, S. 21 und S. 35.

13 Da eine Anleihe des Rhythmus aus dem Marsch Nr. 23 schon im Falle KV 1b nahe gelegen hat, ist es wahrscheinlich, dass dieses Stück bereits zum Beginn des Jahres 1761 zum Repertoire des Fünfjährigen gezählt hat.

Abb. 3.9: Beginn KV 1c und Nannerl-Notenbuch Nr. 23, Marsch in F (II), T. 1–3



Am Anfang beider Stücke wie auch im Gerüstsatz der T. 3–4 des Allegros in C (Nr. 27) sind Terzparallelen zwischen Melodie und Bass bis zum Quintton der Tonart aufwärts zu hören. In KV 1c schließt sich an die Terz »c²/a« ein Kadenzmodell an, das Wolfgang wiederum aus dem Notenbuch bestens vertraut gewesen ist:

Abb. 3.10: KV 1c, T. 3–4, Nannerl-Notenbuch Nr. 19, Menuett in F, T. 14–16 und Nannerl-Notenbuch Nr. 13, Menuett in A, T. 19–20 (transponiert)



Die Takte 9–10 des Allegros bestehen aus einer stufenweisen Verbindung der Tonikaterz mit der Terz der V. Stufe:

Abb. 3.11: KV 1c, T. 5–6, Original und Gerüstsatz



In der Analyse von Konrad Küster kann man über die Takte 5–8 aus KV 1c lesen: »Konkret handelt es sich um ein Pendeln zwischen Grundtonart und V. Stufe, und zwar im Sinne eines Halbschlusses« und »mehr als einen Dominant-Halbschluss in Takt 6 bzw. 8, der sich aus dem Tonika-Dominante-Pendeln in jenem ›Mittelteil‹ herleitet, kann man in dieser Komposition nicht erwarten.«¹⁴ Dieser Deutung ist zu widersprechen, denn zum einen fehlen der in den Blick genommenen Taktgruppe charakteristische Merkmale eines Halbschlusses¹⁵, zum

¹⁴ Küster, 2001, S. 62.

¹⁵ Für einen Halbschluss ist die Harmonie der V. Stufe nicht hinreichend, ebenso notwendig sind Merkmale einer charakteristischen Bass- und Melodieführung, der Rhythmik sowie metrischen Stellung im Takt. Die Kritik an der Rubrizierung der T. 5–8 in KV 1c als Halbschluss besagt nicht, dass eine über Terzparallelführung erreichte Außenstimmerterz

anderen klingt der sich aus der Pendelharmonik herauslösende Abgang zur Außenstimmerterz »c-e« in den Takten 5–6 wie eine Ausweichung in die Tonart der V. Stufe,¹⁶ der eine Kadenz und wörtliche Reprise des Anfangs hätte folgen können:

Abb. 3.12: Hypothetische Weiterführung der Takte 5–6



Diese Erwartung wird in erster Linie durch den diastematischen Verlauf der Oberstimme (g–f–e) bewirkt, nach dem eine Weiterführung in den Grundton der Oberquinttonart (d–c–h–c) in Verbindung mit einem Ganzschluss besonders plausibel klingt. Auch die rhythmisch-motivische Parallelität der hypothetischen Taktgruppe zu den Takten 1–4 wäre überzeugend gewesen, doch die Stabilität eines kadenzial gefestigten Mittelteils hat Mozart anscheinend nicht beabsichtigt. Stattdessen werden die Takte 5–6 wiederholt und eine modifizierte Reprise der vier Anfangstakte angeschlossen. Die Offenheit der Taktgruppe 5–8 resultiert also nicht aus einem vermeintlichen »Dominant-Halbschluss«, sondern aus dem Abbruch bzw. der Nicht-Fortführung eines modellhaften Außenstimmensatzes. Dem möglichen Einwand, dass die Ursache für die Undeutlichkeit der Halbschlussformulierung in Mozarts Ausbildungsstand zu suchen sei, muss entgegnet werden, dass der junge Komponist nur fünf Tage später in KV 1d unter Beweis stellte, dass er einen mustergültigen Halbschluss in einer Viertaktgruppe nach dem Doppelstrich zu platzieren in der Lage war. Und selbst die Oktavparallele beim Übergang zur Reprise ist nicht Anzeichen technischen Unvermögens, denn Parallelführungen in Quinten und Oktaven scheinen beim Übergang disjunkter Taktgruppen nicht als Mangel empfunden worden zu sein.¹⁷ 1955 publizierte

nicht halbschlüssig wirken kann. Eine entsprechende Wendung findet sich zum Beginn der Nr. 36 des Nannerl-Notenbuchs (»Allegro moderato« in F):



16 Vgl. hierzu das Kapitel »Oberquintmodelle« auf S. 211.

17 Parallelen zwischen disjunkten Taktgruppen finden sich nicht nur im Nannerl-Notenbuch, sondern auch in Mozarts Kompositionen späterer Zeit. Die Unverbundenheit von Taktgruppen kann sich dabei auf verschiedene Arten vermitteln, z.B. als ein reguläres Enden und neues Anfangen, aber auch als ein verfrühtes Abreißen und erneutes Beginn-

Erich Valentin einen Aufsatz zu Mozarts frühesten Werken,¹⁸ in dem eine Ähnlichkeit zwischen der Melodiegestalt von KV 1c und der des Papageno-Liedchens »Ein Mädchen oder Weibchen« behauptet wird. Valentins These ist problematisch, denn für die erste Phrase in KV 1c sind ein Aufgang zum Quintton und die Ganzschlusskadenz, für den Beginn des Papageno-Liedchens hingegen die Umspielung des Terztones und ein Halbschluss charakteristisch. Musikalisch spräche also Einiges dafür, im Falle der beiden Melodien nicht von gleichen, sondern von verschiedenen »Melodiekerne« zu sprechen.

Konrad Küster¹⁹ verweist in diesem Zusammenhang auf das Mozart-Liedchen »Oragnia figata fa«²⁰, das seiner Meinung nach eine deutliche Entsprechung zu KV 1c aufweist:

Abb. 3.13: Oragnia figata fa



Ob aufgrund der Ähnlichkeiten im ersten Vierton sowie der gleichen Gesamtlänge und Proportionen der Schluss zulässig ist, die kleinen Stücke seien in unmittelbarer zeitlicher Nähe zueinander entstanden,²¹ ist fraglich.

nen wie z.B. in der Sonate in a-Moll, KV 310, 1. Satz, Quint- und Oktavparallelen T. 8/9 (s. Abb. 4.67, S. 193).

18 Erich Valentin, »Zu Mozarts frühesten Werken, Die Klavierstücke von 1761«, in: *MfJb* 1955, S. 238–242.

19 Küster, 2001, S. 63.

20 Notentext zitiert nach Nissen, 1828, S. 35.

21 Bei NissenB (S. 35) wird die folgende Episode beschrieben: »Mozart hatte eine so zärtliche Liebe zu seinen Eltern, besonders zu seinem Vater, dass er eine Melodie komponierte, die er täglich vor dem Schlafengehen sang, wozu ihn sein Vater auf einen Sessel stellen und immer die Secunde dazu singen musste«. Küster merkt dazu irreführend an: »Zweifelloso handelt es sich um ein ziemlich verrücktes musikalisches Experiment« (Küster, 2001, S. 63), denn es dürfte ästhetisch wie pädagogisch außerhalb des Vorstellungshorizonts Leopolds gelegen haben, durch ein Singen in Sekundparallelen zärtlichen Gefühlen Ausdruck geben oder gar das Einschlafen befördern zu wollen. Wahrscheinlich ist, dass der dänische Diplomat und Etatsrat Nissen mit dem Ausdruck »die Secunde dazu singen« das Singen einer zweiten Stimme im Sinne einer »seconda voce« gemeint hat (»Secondo, Seconda, bezeichnet die zweyte unter zwey Stimmen von einerley Art; als Violino Secondo, die zweyte Violine, Viola seconda, die zweyte Virole.« KochL, Sp. 1307).

Nur fünf Tage nach dem Allegro KV 1c, am 16. Dezember 1761, komponierte Wolfgang ein Menuett in F-Dur. Küster vermutet, dass angesichts des relativ langen Zeitabstands zu den ersten beiden Kompositionen die dichte Aufeinanderfolge von KV 1c und KV 1d in direktem Zusammenhang mit Wolfgangs erster Reise nach München²² am 12. Januar 1762²³ zu sehen ist.

In sechs Takten des Menuetts KV 1d greift Wolfgang auf Modelle zurück, die er bereits in vorangegangenen Kompositionen verwendet hat. Eine Besonderheit gegenüber den früheren Stücken liegt darin, dass die ersten acht Takte von KV 1d nicht in der Grundtonart, sondern in der Tonart der Oberquinte enden. Diese Ausweichung wird in den Takten 5–6 über einen Halbschluss in der Nebentonart vollzogen und anschließend in den Takten 7–8 mit Hilfe einer Ganzschlusskadenz gefestigt. Das folgende Notenbeispiel zeigt die Takte 5–6:

Abb. 3.14: KV 1d, T. 5–6



Das Charakteristische der Halbschluss-Bassführung sowie die melodische Bewegung des Taktübergangs hat Mozart anhand verschiedener Stücke²⁴ des Notenbuchs üben und hören lernen können.²⁵ Selbst wie eine solche Halbschlusswendung in den Takten 5–6 einer achttaktigen Einheit zur Vorbereitung einer Oberquintausweichung platziert werden muss, war Wolfgang aus dem Menuett Nr. 10 vertraut:

-
- 22 »Die Reise mußte ohne Zweifel auf höchster diplomatischer Ebene vorbereitet werden [...] Daher mußte die Reise wohl schon Wochen zuvor geplant worden sein. Also hatte Leopold diese Reise zweifellos schon als Ziel vor Augen, als die beiden Kompositionen KV 1c und KV 1d entstanden«. Küster, 2001, S. 71.
- 23 Küster gibt als Beginn der Reise ohne Quellenangabe den 11. Januar 1762 an. Nissen, Deutsch, Landon, Geoffrey u.a. Autoren nennen hingegen den 12. Januar als Reisetermin. Die Reise hat ungefähr drei Wochen bis Anfang Februar gedauert.
- 24 De Lerma, 1958, S. 21, analysiert in Bezug auf die Halbschlusswendungen die nahezu identische melodische Gestaltung der Menuette Nr. 10 (T. 5–6) und Nr. 12 (T. 13–14) und kommt zu dem folgenden Schluss: »Comparing numbers ten and twelve, we find two measures which are almost identical, once again suggesting a single composer«. Der Nachweis von satztechnischen Ähnlichkeiten zwischen standardisierten Modellen (wie z.B. Ganz- und Halbschlusswendungen), die zudem in unterschiedlicher Formfunktion auftreten, ist für die intertextuelle Mozartforschung nicht sehr ergiebig und lässt Rückschlüsse auf Autorschaften nicht zu.
- 25 Z. B. in den Nummern 13, 21, 23 und 27 des Nannerl-Notenbuchs.

Abb. 3.15: Nannerl-Notenbuch Nr. 10, Menuett in D, T. 5–8 (transponiert)



Die Modulationswendung führt in einen Sextakkord der Zieltonart, dem die Funktion der Kadenzvorbereitung zukommt. Dass die metrischen Stellungen der Bassdurchgänge sowie deren Auflösungen im Menuett Nr. 10 und KV 1d differieren, hat seine Ursache in der Unterschiedenheit der sich jeweils anschließenden Kadenzmodelle:

Abb. 3.16: Nannerl-Notenbuch Nr. 10, Menuett in D, T. 5–8 (transponiert), KV 1d, T. 5–8



Im Menuett Nr. 10 folgen dem Sekundakkord auf der letzten Zählzeit des drittletzten Taktes ein Sextakkord auf der Takteins sowie ein Dominantklang auf dem 2. und 3. Viertel des vorletzten Taktes. In KV 1d hingegen erklingen Sekund- und Sextakkord bereits im drittletzten Takt bzw. letztgenannter Akkord erfüllt die Funktion eines Auftakts zu einem aus Subdominante, Dominantvorhalt und Dominantauflösung bestehenden Kadenztakt, der eine auffallende Ähnlichkeit zu der in KV 1b verwendeten Kadenz aufweist. Sollte Mozart die Modulation des Menuetts Nr. 10 als Muster gedient haben, läge ein Teil der kompositorischen Leistung Mozarts in der metrisch korrekten Kombination des Modulationsmodells mit der aus KV 1b bekannten Kadenz sowie einer differenzierten Behandlung des Klangraums (hoher Bass).²⁶

Die Takte 9–12 von KV 1d bestehen aus einem zweitaktigen Orgelpunkt²⁷ und einer Halbschlusswendung in der Ausgangstonart F-Dur. Diese Takte könnten von Mozart nach dem Vorbild der Takte 9–12 aus dem Menuett Nr. 9 des Notenbuchs gestaltet worden sein:

²⁶ Zur Klangtechnik eines »basslosen« Registers s. S. 200

²⁷ Orgelpunktformulierungen mit analoger Formfunktion könnten Wolfgang aus den Menuetten Nr. 1, 2, 15 und 17 des Notenbuchs vertraut gewesen sein.

Abb. 3.17: Mozart KV 1d, T. 9–12 und Nannerl-Notenbuch Nr. 9, Menuett in A-Dur, T. 9–12 (transponiert)



Für die Takte 13–16 in KV 1d könnte sich Mozart hingegen an den Takte 15–18 des Menuetts Nr. 5 aus dem Nannerl-Notenbuch orientiert haben. Beide Taktgruppen sind charakterisiert durch ein ganztaktiges Dominant-Tonika-Pendel, wobei als Hauptnote der Melodieführung jeweils ein dominantisch harmonisierter 4. Ton der Tonart exponiert wird, der sich zur folgenden Takteins stufenweise abwärts in die Terz der Tonika auflöst. In beiden Stücken dient die harmonische V–I-Pendelbewegung der Vorbereitung der finalen Kadenzgestaltung.

Abb. 3.18: KV 1d, T. 13–16 und Nannerl-Notenbuch Nr. 5, Menuett in F, T. 15–18



Für die ersten vier Takte von KV 1d ist es schwer, eine zusammenhängende Referenzstelle nachzuweisen. Bemerkenswert ist jedoch die symmetrische Anlage: In den Takten 1–2 führt eine Tonleiter in der Melodie vom Grund- bis zum Terzton abwärts, anschließend erklingt im Bass die gleiche Tonleiter vom Terz- bis zum Grundton wieder aufwärts. Die abwärts führende Bewegung wird über einem Orgelpunkt bis auf das Ausgangsintervall in der rechten Hand in Terzen, die aufwärts führende – quasi im doppelten Kontrapunkt – in Sexten vollzogen, die durch Vorhalte belebt sind. Möglich wäre es, dass Wolfgang für die abwärts führende Tonleiter den Außenstimmensatz aus dem Menuett Nr. 13 im Ohr gehabt hat:

Abb. 3.19: KV 1d T. 1–2 und Nannerl-Notenbuch Nr. 13, Menuett in A, T. 5–6 (transponiert)



Darüber hinaus lassen sich für den Beginn von KV 1d nur Referenzstellen finden, wenn man die Suche nach kleineren Einheiten als der bisher in den Blick genommenen Vier- und Zweitaktigkeit für sinnvoll hält: 7–6-Vorhalte über dem 3. und 4. Ton einer Basstonleiter in F-Dur hat Wolfgang in seinem vierten Jahr im Menuett Nr. 19 geübt, und der Intervallsatz der eigentümlichen Kadenzwendung erklingt in den Takten zwei und vier des Menuetts Nr. 7. Befremdlich an der Komposition KV 1d bleibt aufgrund der kleinen Notenwerte das Ornament²⁸ im 3. Takt.

Die folgende synoptische Gegenüberstellung zeigt das Menuett KV 1d und eine mechanische Kompilation der im Vorangegangenen beschriebenen Referenzstellen. Die Nähe der Modellkombination zum Original ist frappierend:

Abb. 3.20: Synoptische Notendarstellung zu KV 1d

Menuett Nr. 13, T. 5–6 Menuett Nr. 19 Menuett Nr. 7, T. 2–3 Menuett Nr. 10, T. 5–6

- 28 Leopold erwähnt in seiner Violinschule (Mozart VI, S. 214): »Man fällt auch auf die nächste Note ober dem Vorschlage herunter, oder gar auf die Note des Vorschlages selbst, um eine Vorbereitung des Dissonanten zu machen.«. Damit ließe sich die Funktion des Ornaments erklären, denn es ermöglicht trotz der 7–6-Vorhalte über den Bassnoten »a«, »b« und »c« die Vorbereitung der auf der Takteins des nachfolgenden Taktes im Wert einer Viertel dissonierenden Melodienote »c«». Kaum vorstellbar, dass der sechsjährige Wolfgang selbst auf diese Idee der Dissonanzlegitimation gekommen sein soll. Wahrscheinlicher ist, dass Leopold bei der Niederschrift des unverzierten Satzes die unvorbereitete Septime durch das Hinzufügen des Ornaments gefälliger gemacht hat. Auch im Werk Leopold Mozarts findet sich diese Schlusswendung mit Dissonanzvorbereitung, z.B. im 3. Satz der Sonate in B, die in der VI. Partie der bei Haffner erschienenen Oeuvres Melées gedruckt worden ist:



Kadenz aus KV 1b

Menuett Nr. 9, T. 9–10

Menuett Nr. 11, T. 17–18



Menuett Nr. 5, T.

KV 1b, T. 4–9, an den Dreivierteltakt angepasst

KV 2 und KV 3

Die Autographie der Menuette KV 2 und KV 3,²⁹ die mit großer Wahrscheinlichkeit zum ursprünglichen Bestand des Notenbuchs gehört haben,³⁰ sind heute verschollen. Nissens Biographie enthält in einer Beilage den Notentext dieser Stücke mit der Datierung für KV 2 »im Jan. 1762«. Ist Salzburg als Entstehungsort zutreffend und berücksichtigt man, dass Leopold mit seinen Kindern vom 12. Januar bis Anfang Februar in München gewesen ist, könnte das Menuett KV 2 bereits in den ersten Wochen des Jahres 1762 komponiert worden sein und

29 Die Analyse der Kompositionen KV 1–5 erfolgt chronologisch. Aus diesem Grunde werden die Menuette KV 1e und KV 1f (bei Einstein noch als KV 3 1) an dieser Stelle nicht erörtert. Sie liegen in Wolfgang's eigener Handschrift vor und sind daher mit großer Wahrscheinlichkeit nicht vor 1764 entstanden.

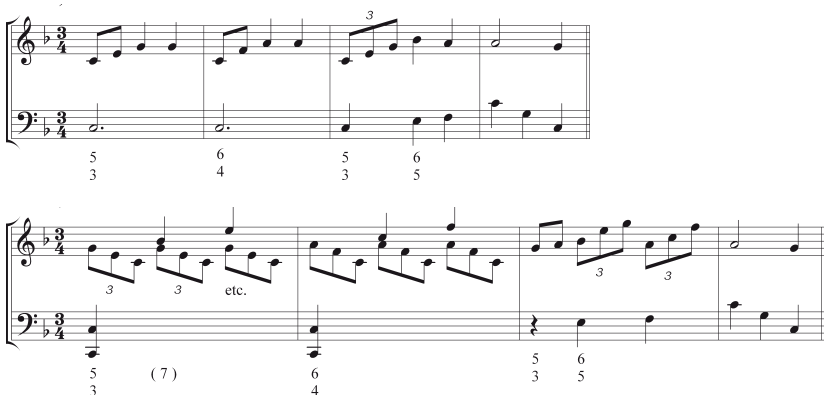
30 Vgl. hierzu: »Notenausgaben und Quellen«, S. 22.

sich zusammen mit KV 1a–d als Attraktion für den bayerischen Kurfürsten im Reisegepäck nach München befunden haben.

Für die Analyse sind zwei Beobachtungen von entscheidender Bedeutung: Erstens gibt es für die ersten vier Takte von KV 2 – d.h. für einen ganztaktigen I–IV–V–I-Beginn – kein einziges vergleichbares Menuett im Nannerl-Notenbuch³¹ und zweitens ist die motivische Ausarbeitung in diesem Stück auffallend konsequent.³²

Die Kadenz in den Takten 3–4 ist Wolfgang aus verschiedenen Menuetten des Nannerl-Notenbuchs vertraut gewesen.³³ Die sich anschließenden Takte bestehen aus einem zweitaktigen Orgelpunkt und einer Halbschlusswendung in der Ausgangstonart. Wolfgang beherrschte eine in Bezug auf die Formfunktion identische Wendung bereits seit einem Jahr, wie ein Blick in das Scherzo in F zeigt, das laut Leopolds Eintrag »den 6ten febr:1761 [...] gelernet« worden ist:

Abb. 3.21: KV 2, T. 4–8 (oben), Nannerl-Notenbuch Nr. 32, Scherzo in F, T. 8–12 (unten)



31 De Lema, 1958, S. 41, schreibt: »The Bass writing is not unlike that of earlier works or of notebook pieces. Its purpose is simply to mark the rhythms and provide a harmonic foundation for the upper voice«. Unverzierte ganztaktige Bassnoten sind im Nannerl-Notenbuch selten und beinahe ausschließlich in Orgelpunktformulierungen anzutreffen. Vor diesem Hintergrund müsste der Bass in T. 9–10, 13–14, 17–18 sowie 20–22 als außergewöhnlich bezeichnet werden.

32 WSF (I), S. 13, werteten die Wahl eines einzigen Motivs und Ähnlichkeiten zu Leopolds Menuetten als Indiz dafür, dass KV 2 Wolfgangs erste Komposition gewesen ist: »Sans aucun doute possible, ce menuet est la première œuvre de Mozart que nous connaissons. Il est très simple, avec un seul petit sujet, successivement présenté dans divers tons«. Während diese These durch die Entdeckungen der 1950iger Jahre widerlegt worden ist, erscheint es vor dem Hintergrund der bisherigen Analyseergebnisse auch fragwürdig, die äußerst stringente motivische Ausarbeitung als ein Zeichen für Einfachheit und kompositorische Ursprünglichkeit zu bewerten.

33 Z.B. aus den Menuetten Nr. 17 und Nr. 14.

In dem Orgelpunkt können wir darüber hinaus eine Formfunktion wie in den Takten 9–10 der Komposition KV 1d wiedererkennen. Das lässt sich veranschaulichen, indem wir die Takte 5–6 aus KV 2 mit dem Halbschluss von KV 1d sowie die Takte 9–10 aus KV 1d mit dem Halbschluss in KV 2 versuchsweise kombinieren:

Abb. 3.22: KV 2, T. 5–6 und KV 1d, T.11–12 sowie KV 1d, T. 9–10 und KV 2, T. 7–8



Auch die Sequenz der sich anschließenden Takte 9–16 kannte Wolfgang aus verschiedenen Stücken des Nannerl-Notenbuchs: Zum Beginn des Jahres 1762 war ihm die VI \sharp –II–V–I-Klangfolge, mit der nach einem Doppelstrich wieder die Ausgangstonart erreicht wird, mit Sicherheit aus dem Menuett Nr. 6 sowie dem Allegro in G, der Nr. 41 vertraut. Tonart und Motivatik legen die Vermutung nahe, dass das erste dieser Stücke dem jungen Komponisten als Muster für sein Menuett KV 2 gedient haben könnte. Vorausgesetzt, dass Leopold eine im Nannerl-Notenbuch notierte technische Übung (Nr. 2 der NMA) Wolfgang nicht nur spielen, sondern auch transponieren ließ, dürfte die o.g. Harmoniefolge sogar einige Zeit Gegenstand technischer Studien gewesen sein:

Abb. 3.23: Technische Übung Nr. 2, Original mit A-Dur beginnend notiert



Gegenüber dem Menuett Nr. 6 aus dem Nannerl-Notenbuch ist das Besondere in KV 2 die kadenzelle Festigung der II. und I. Stufe der Sequenz. Dies geschieht durch Transposition einer Schlusswendung, die nach dem Vorbild der Kadenz des 5. Menuetts gestaltet worden sein könnte. Ein Muster für die kadenzelle Festigung von Sequenzstufen mit identischer syntaktischer Funktion hatte Wolfgang bereits in den Takten 15–22 des Marsches in F (Nr. 22) kennengelernt.

Die acht Schlusstakte von KV 2 bringen anschließend jene Trugschlusskadenz, die durch ihre Verwendung sowohl in KV 1b als auch in KV 1d bereits zum kompositorischen Repertoire des jungen Komponisten gezählt werden muss. Das folgende Beispiel zeigt eine Gegenüberstellung der kompilierten Referenzstellen mit KV 2:

Abb. 3.24: Synoptische Notendarstellung zu KV 2

The first system shows two musical excerpts. The left excerpt, labeled 'Menuett Nr. 17, T. 13–16', is in 3/4 time and features a melody in the right hand with eighth and quarter notes, and a bass line with dotted half notes and quarter notes. The right excerpt, labeled 'Scherzo Nr. 32, T. 7–10', is also in 3/4 time and shows a more complex melody with sixteenth and thirty-second notes in the right hand, and a bass line with eighth notes and quarter notes.

Menuett Nr. 17, T. 13–16

Scherzo Nr. 32, T. 7–10

The second system contains four musical excerpts. The first, 'Menuett Nr. 6, T. 9–10', is in 3/4 time with a simple melody. The second, 'Menuett Nr. 5, T. 3–4 (nach Moll transponiert)', is in 3/4 time and shows a melody with a sharp sign. The third, 'Menuett Nr. 6, T. 11–12', is in 3/4 time with a melody featuring a sharp sign. The fourth, 'Menuett Nr. 5, T. 3–4 (Dur wie im Original)', is in 3/4 time and shows a melody with a sharp sign. The bass lines for all excerpts are simple, often using dotted half notes and quarter notes.

Menuett Nr. 6, T. 9–10

Menuett Nr. 5, T. 3–4
(nach Moll transponiert)

Menuett Nr. 6, T. 11–12

Menuett Nr. 5, T. 3–4
(Dur wie im Original)

The third system shows two musical excerpts. The top excerpt is in 3/4 time and features a melody in the right hand with eighth and quarter notes, and a bass line with dotted half notes and quarter notes. The bottom excerpt is in 2/4 time and shows a melody in the right hand with eighth and quarter notes, and a bass line with eighth notes and quarter notes.

KV 1b, T. 4–10 (ohne Lagenwechsel)

Abert³⁴ vermutet, dass der Bass von KV 2 von Leopold vorgegeben worden sein könnte. Gerade im Hinblick auf die unverzierte Gestaltung dieses Basses ist es durchaus denkbar, dass eine solche Vorgabe dazu gedient haben mag, die Aufmerksamkeit des jungen Komponisten auf ein anderes Moment des Tonsatzes zu lenken, nämlich auf die motivische Vereinheitlichung der Oberstimme.

Den pädagogischen Publikationen Joseph Riepels lässt sich entnehmen, dass die Stringenz motivischer Ausarbeitung im 18. Jahrhundert ein wesentliches Moment satztechnischer Unterweisung gewesen ist. Riepel kritisiert seinen Menuette schreibenden Schüler zum Beginn der *Rhythmopoeia*:

»Num. 5. sehe ich in dem zweyten Theile keinen einzigen Tact, welcher mit denen von dem ersten Theile eine Aehnlichkeit hat; darauf man doch hauptsächlich sehen muß [...]«³⁵.

Ein ganztaktiger harmonischer Rhythmus ist jedenfalls hervorragend dazu geeignet, die Aufmerksamkeit auf ein einziges rhythmisches Motiv bzw. sinnvolle Akkordbrechungen zu fokussieren. Lediglich das Triolenornament im 7. Takt und die Kadenzen sind aufgrund ihrer formal-syntaktischen Funktion von der uniformen Motivgestaltung ausgenommen worden.

KV 3, ein Allegro in B-Dur im 2/4-Takt, wurde im Anschluss an die Münchenreise von »Wolfgango Mozart 1762, den 4ten Martij« in Salzburg komponiert. Die Schlüsse des ersten und zweiten Hauptteils, d.h. die Takte 9–12 sowie 27–30, hat Wolfgang wiederum nach dem bekannten Schlussmodell gestaltet, das für KV 3 lediglich an einen Zweivierteltakt angepasst und auf vier Takte verkürzt werden musste. Auch im Mittelteil bestehen zwischen KV 2 und KV 3 durch Verwendung der gleichen VI#–II–V–I-Sequenz Übereinstimmungen. Trotzdem klingen diese Stücke verschieden, denn während das auffällige Kennzeichen von KV 2 die dominante Oberstimme bzw. deren konsequente motivische Ausarbeitung war, hat man in KV 3 den Eindruck, dass ein sehr charakteristischer Intervallsatz der Außenstimmen zu einer Emanzipation der Bassstimme beiträgt. Dieser Intervallsatz wird gleich zu Beginn exponiert und könnte in Erinnerung oder in bewusster Anlehnung an das Menuett Nr. 9 des Nannerl-Notenbuchs entstanden sein:

34 Hermann Abert, *W. A. Mozart* (= AbertB), hrsg. als 5., vollst. neu bearb. und erw. Ausg. von O. Jahns Mozart, 2 Bde. (Lpz. 1919–21 und 1923–1924, Sonderdruck hieraus: *Mozarts Persönlichkeit*, Lpz. 1923), 3(=7)1955–1956, zit. nach 7(=11)1989 (fotomech. Nachdruck der Ausg. (3=7)1955–1956), S. 29–30.

35 Riepel, 1752, S. 2.

Abb. 3.25: Nannerl-Notenbuch Nr. 9, Menuett in A, T. 4 (transponiert) und KV 3, T. 1–2



Die folgenden Takte 3–6 bringen in rhythmisch modifizierter Form den Anfang des Intervallsatzes, den Wolfgang im Menuett Nr. 3 erlernt und bereits in KV 1b kompositorisch verwendet hatte:

Abb. 3.26: Nannerl-Notenbuch Nr. 3, Menuett in C, T. 13–14 (transponiert) und KV 3, T. 3–6



Im ersten Abschnitt der Komposition KV 3 erklingt das Modell ohne die letzten beiden Viertel, wobei der hinzugefügte Grundton der Sexte b–d die Stabilität eines Abschlusses verleiht (»tenorisierende« Kadenz bzw. Grundabsatz). Die letzten Viertel dieses elementaren Intervallsatzes können sogar in Anbetracht der Möglichkeit des Stimmtauschs zur Erklärung des Gerüstsatzes der ersten Takte wie auch der Takte 15–16 sowie 19–20 des 2. Abschnitts herangezogen werden:

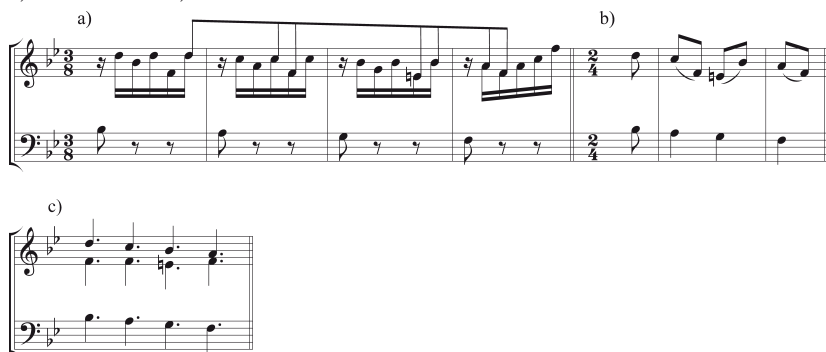
Abb. 3.27: KV 3, Gerüstsatz (mit Stimmtausch), Anfang T. 1–2 und Mittelteil T. 19–20



In den Takten 13–14 sowie 17–18 des 2. Abschnitts erklingt darüber hinaus eine Wendung, die wiederum eine Nähe zu den Takten 7–10 des Marsches in F (Nr. 22) aufweist, und nicht zuletzt handelt es sich auch bei den Takten 7–8 des 1. Abschnitts um eine musterhafte Gestaltung: Terzparallelen der Außenstimmen von der Tonikaterz zur Terz der V. Stufe. Im Ansatz hatte Mozart diese Parallelführung bereits im Mittelteil von KV 1c realisiert, in KV 3 tritt der Intervallsatz nun in seiner vielleicht häufigsten Funktion auf, einen Ausgangsakkord und dessen Oberquintharmonie zu verbinden. Vielleicht hat Mozart die Takte 7–10 des

Allegros in C³⁶ (Nr. 40 im Nannerl-Notenbuch) im Ohr gehabt, die wie eine figurative Generalbassgestaltung des in KV 3 realisierten Intervallsatzes klingt:

Abb. 3.28: Nannerl-Notenbuch Nr. 40, Allegro in C, T. 7–10 a) (transponiert), KV 3, T. 7–8 b) und Gerüstsatz c)



Das Notenbeispiel der Abb. 3.29 zeigt die Komposition KV 3 im Vergleich mit den Referenzstellen aus dem Nannerl-Notenbuch, in den nicht abgebildeten Takten 21–30 erklingen eine wörtliche Wiederholung der Takte 1–6 sowie eine modifizierte Oberquarttransposition der Takte 9–12.

36 Über das Allegro in C schreibt Wolfgang Plath (1982, S. XVI): »Das spielfreudige Allegro in C (= Nr. 40), das man sicherlich weder auf den ersten noch auf den zweiten Blick mit Leopold Mozart in Zusammenhang bringen wollen wird, zeigt eine ganz merkwürdige Affinität zu einem Klaviersatz Baldassare Galuppi«. Plath sieht die Ähnlichkeit zu Galuppi »Allegro Assai« aus dem zweiten Teil der *Raccolta musicale* (S. 12) aufgrund der Spielfiguren T. 1–4 sowie T. 13 (15). Die behaupteten Ähnlichkeiten beschränken sich im ersten Fall auf das Satzbild, im zweiten sogar nur auf den Rhythmus. Harmonisch und hinsichtlich des Charakters wirken die Stellen äußerst gegensätzlich, und darüber hinaus sind die Sätze in Bezug auf die formale Anlage grundverschieden. Plath, der Leopold als Autor der Menuette 1–19 vermutete, sieht in der Ähnlichkeit zu Galuppi Sonatensatz ein weiteres Indiz für Leopold als Komponisten der meisten Stücke des Nannerl-Notenbuchs. Die neueren Forschungsergebnisse von Petrus Eder zur Autorschaft Leopolds lassen Plaths Ausführungen heute in einem anderen Licht erscheinen (s. S. 24 f.).

Abb. 3.29: Synoptische Notendarstellung zu KV 3

Menuett Nr. 9, T. 4 Menuett Nr. 3, T. 13–14 Allegro Nr. 40, T. 7–10

This block contains three systems of musical notation. The first system shows a single measure of Menuett Nr. 9, T. 4. The second system shows two measures of Menuett Nr. 3, T. 13–14, with a dashed line between them. The third system shows four measures of Allegro Nr. 40, T. 7–10. Each system is written for piano in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat).

KV 2, T. 17–24

This block contains two systems of musical notation for KV 2, T. 17–24. The first system shows five measures of the piece. The second system shows eight measures of the piece. The notation is for piano in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat).

Marsch Nr. 22, T. 7–8 und Menuett Nr. 3, T. 14

This block contains two systems of musical notation. The first system shows five measures of Marsch Nr. 22, T. 7–8. The second system shows four measures of Menuett Nr. 3, T. 14. The notation is for piano in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat).

Die Menuette KV 4, KV 5 und das Menuett II aus KV 6

Seit der Mozartbiographie von Wyzewa und Saint-Foix³⁷ wurde immer wieder darauf verwiesen, dass die Bassstimmen der Menuette KV 4 und 5, die Wolfgang am 11. Mai und am 5. Juli 1762 komponiert hat, sowie der Bass des Menuetts II aus KV 6 untereinander eine große Ähnlichkeit aufweisen. Diese Feststellung bezieht sich auf die Takte 1–14 der genannten Menuette:

Abb. 3.30: Vergleich der Bassstimmen aus KV 4–6, T. 1–14



Die auf dieser Beobachtung basierende Vermutung, dass der Bass vom Vater zu Übungszwecken vorgegeben worden ist, erscheint aufgrund der bisherigen Analyseergebnisse keineswegs als zwingend. Durch die satztechnische Nähe von KV 4 zu Spielstücken des Notenbuchs, die Wolfgang 1762 im Gedächtnis hatte, ist die These des kompulatorischen Arbeitens als Ausgangspunkt des Komponierens zumindest nicht weniger wahrscheinlich als die Vermutung, die Menuette KV 4–6 seien Lösungen einer von Leopold vorgegebenen Generalbassübung. Die folgende synoptische Übersicht veranschaulicht, dass Wolfgang sich zur Komposition von KV 4 auch an Bausteinen aus dem Nannerl-Notenbuch hätte orientieren können:

37 »Mais le plus curieux est que, dans ce menuet comme dans les deux suivants, Mozart inscrit sa mélodie sur une basse qui reste à peu près la même pour ces trois menuets : d'où nous pouvons conclure que cette basse lui aura été fournie par son père, comme point de départ de plusieurs exercices successifs de composition ; et par là nous comprenons mieux encore le caractère tout 'grammatical', pour ainsi dire, de ces premiers morceaux de l'enfant, écrits sous les yeux du père à la façon de simples 'devoirs' d'écolier.« WSE, S. 16, vgl. hierzu: »Mozarts Musik aus den Jahren 1761–1767: Probleme der Forschung«, S. 13.

Abb. 3.31: Synoptische Notendarstellung zu KV 4

Menuett Nr. 8, T. 1 Menuett Nr. 9, T. 4 Menuett Nr. 16, T. 9–10 Marsch Nr. 22, T. 9–10

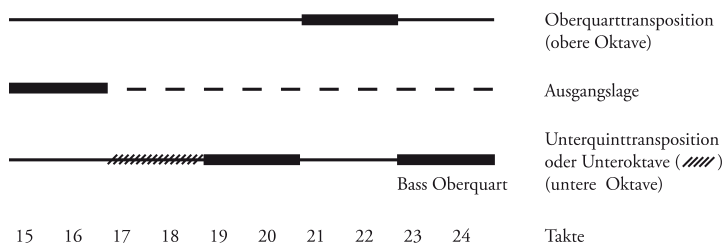
Menuett Nr. 21, T. 9–10 Menuett Nr. 14, T. 9–12

Gerade im Hinblick auf den Mittelteil, dessen Sequenz Wolfgang auch aus den Nummern 12, 13, 28 und 35 vertraut gewesen ist, sind rhythmisch-melodische Übereinstimmungen auffällig. Zudem sollte die Ähnlichkeit der Bassführung in KV 4 und KV 5 aufgrund der Tatsache, dass der erste Viertakter sowie die Sequenz des Mittelteils absolute Standards des Menuettkomponierens um 1760 zeigen,³⁸ nicht überbewertet und die Unterschiede in den Takten 5–6 zwischen KV 6 (II) und seinen beiden Vorgängermenuetten nicht unterbewertet werden.

38 Vgl. hierzu den Variationssatz »Tempo di Menuetto« aus der Sonate in F-Dur von Giovanni Giorgio Lang, die in der VII. Partie der Oeuvres Melées erschienen ist oder Zöschingers Menuett Nr. IV, das Lotter 1760 unter dem Pseudonym »Reschnetzky« veröffentlicht und das Leopold Anlans zu großer Freude gegeben hat (s. Brief vom 29. Okt. 1777, in: Brief-GA, II, S. 90). Überhaupt lassen sich in der Salzburger Klaviermusik um 1760 die besagten Taktgruppen sehr häufig nachweisen, z.B. in den Notenbüchern Johann Georg Alts und Kammls (vgl. hierzu die Ausgabe Eder, 2005, Nr. 8, Nr. 9, Nr. 10, Nr. 18, Nr. 34 und Nr. 51). Als Beispiel für die Universalität der Takte 1–4 vgl. auch das in der Einleitung gegebene Menuettbeispiel von Schobert (S. 18).

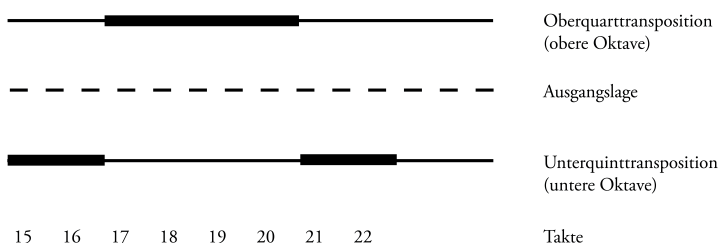
Kompositorische Neuerungen, die angesichts der Basskonkordanzen leicht ins Hintertreffen geraten können, betreffen die Klangraumbehandlung nach den Sequenzen in KV 4–6. Wolfgang wiederholt in KV 4 aus dem ersten Abschnitt die Takte 1–2 sowie 5–6 jeweils in der Ausgangstonart, jedoch in verschiedenen Oktavlagen. Die Zurücknahme der zu hohen, zweigestrichenen Oktave erfolgt in der Schlusskadenz, so dass diese durch die untere und obere Kontrastierung zwingend wirkt:

Abb. 3.32: Klangraumgestaltung in der Reprise von KV 4



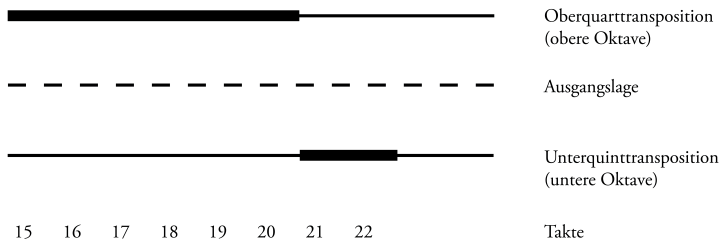
In KV 5 dagegen fehlt das Wiederaufgreifen des Anfangs bzw. der Takte 1–2. An die Sequenz des Mittelteils schließt sich in diesem Menuett eine Unterquinttransposition der Takte 5–6 in der eingestrichenen Oktave an. Diese Zweitaktgruppe wird in der zweigestrichenen Oktave wiederholt und dient in dieser Oktavlage der Schlussvorbereitung. Das Trugschlussmodell, dessen Melodie in KV 1d, KV 2 und KV 3 in jeweils einer Oktave gestaltet wurde, ermöglicht durch die Kadenzwiederholung eine Zurücknahme der oberen und eine Herbeiführung des Schlusses in der unteren (eingestrichenen) Oktave:

Abb. 3.33: Klangraumgestaltung in der Reprise von KV 5



Im Menuett II aus KV 6 fehlt ebenfalls die Reprise der Anfangstakte, das Wiederaufgreifen der Takte 5–6 geschieht hier gleich mit Hilfe der Oberquarttransposition in der zweigestrichenen Oktave und wird auf die bekannte Weise über das Trugschlussmodell in die tiefere Schlusslage überführt:

Abb. 3.34: Klangraumgestaltung in der Reprise von KV 6



Die Menuette KV 4–6, an denen sich in melodisch-harmonischer Hinsicht nur wenige Neuerungen zeigen lassen, wirken wie ein Probieren von Möglichkeiten zur Klangraumgestaltung des letzten Formteils. An dieser Stelle sei bereits darauf verwiesen, dass die in diesen Menuetten realisierten Klangraumstrategien von grundlegender Bedeutung auch für umfangreichere Sonatenkompositionen angesehen werden dürfen.

Die jeweils ersten Menuette aus KV 6 – KV 8

Für das im Zusammenhang mit den Basskonkordanzen analysierte Menuett KV 4 (und somit indirekt auch für das Menuett II der Sonate KV 6) konnte eine Nähe zu Formulierungen des Nannerl-Notenbuchs nachgewiesen werden. Die Frage, ob diese Übereinstimmungen zufällig, ein Ergebnis unbewussten Erinnerns oder bewusster Anlehnung sind, lässt sich nicht beantworten. Im Falle des ersten Menuetts dieser Sonate mag man allerdings kaum an zufällige Übereinstimmungen glauben:

Abb. 3.35: Synoptische Notendarstellung für das Menuett I aus KV 6 und das Menuett in C des Nannerl-Notenbuchs (Nr. 16)



Unter Vernachlässigung der Wiederholung der Takte 5–6 des Notenbuch-Menuetts ist die Nähe der beiden Stücke auf nahezu allen Ebenen des Tonsatzes spürbar, so dass sich heute die urheberrechtsrelevante Frage stellen würde, ob hier wirklich nur »imitiert« oder nicht vielleicht doch in unzulässiger Weise »nachgeschrieben und entwendet« worden ist³⁹. Relative Eigenständigkeit bewahren lediglich Rhythmik, Diastematik und Harmonik der Takte 1–3. Das Fehlen von exponiertem Oktavsprung und chromatischem vierten Ton im ersten Takt von KV 6 kann in Bezug auf die Verständlichkeit des Formverlaufs jedoch gegenüber dem Anfang des Menuetts Nr. 16 als Qualität interpretiert werden, da sowohl der melodische Höhepunkt als auch die Chromatik für den zweiten Viertakter aufgespart und beide Momente in den Dienst der förmlichen Ausweichung gestellt werden. Wolfgang hat das Menuett I nach einem in der musikpädagogischen Klavierliteratur Salzburgs beliebten Übungsmenuett gestaltet, für das Petrus Eder vier Parallelüberlieferungen aus verschiedenen Notenbüchern der Zeit nachweisen konnte.⁴⁰

Auffällige Übereinstimmungen lassen sich auch durch einen Vergleich zwischen zwei Menuetten aus dem Nannerl-Notenbuch sowie vor dem 30. November 1763 fertiggestellten Kompositionen Mozarts auf der einen Seite und dem nach Leopolds Angaben zu diesem Zeitpunkt fertiggestellten Menuett I aus KV 7 auf der anderen offenlegen. Interessant ist, dass sich die mit Hilfe der synoptischen Notendarstellung der Abb. 3.36 gegenübergestellten Takte in ihrer jeweiligen Formfunktion exakt entsprechen:

39 Alle Zitate dieses Absatzes entstammen dem auf S. 91 f. wiedergegebenen Text von Johann Mattheson.

40 Notenbuch Georg Alt (Nr. 40), Notenbuch Kammls (S. 7), Notenbuch Steiners (Nr. 10) und Nonnenberger Notenbuch (Signatur XIX.I), vgl. hierzu: Eder, 2005, S. X (»Konkordanzen der Notenbücher mit Salzburger Repertoire«), S. XII und S. 4.

Abb. 3.36: Synoptische Notendarstellung für das Menuett I aus KV 7

The image displays three systems of synoptic musical notation for Menuett I aus KV 7. Each system consists of two staves (treble and bass clef) with excerpts from various pieces boxed together for comparison.

System 1:

- Excerpt 1: Menuett Nr. 5, T. 1–2
- Excerpt 2: Allegro Nr. 41, T. 13–14 (augmentierte Notation)
- Excerpt 3: KV 1d, T. 5–6

System 2:

- Excerpt 1: ... noch KV 1d
- Excerpt 2: Menuett Nr. 5, T. 11–12
- Excerpt 3: KV 6, Menuett I, T. 11–12

System 3:

- Excerpt 1: Menuett Nr. 16, T. 15–18, (auch KV 6, Menuett I, T. 13–14)
- Excerpt 2: Allegro Nr. 41, T. 47–48 (augmentierte Notation)

* Beim ersten Vorkommen des Taktes auf der dritten Zählzeit Viertelnote a³.

Das Menuett I aus KV 7 beginnt mit einem tonikalen Zweitakter, dem sich eine typische Kadenz anschließt.⁴¹ Die nachfolgenden vier Takte erinnern in vielen Details an die entsprechenden Takte aus KV 1d und werden mit einer Standardkadenz beschlossen. Der Mittelteil wiederholt zuerst den Zweitakter des Anfangs und leitet wie im Menuett I aus KV 6 mit einem weiteren Zweitakter wieder zurück in die Ausgangstonart.⁴² In den folgenden sechs Takten erklingt dann neues Material gegenüber dem ersten Hauptabschnitt, mit dem die Wiederkehr der Kadenz des zweiten Zweitakters in der Unteroktave vorbereitet wird.

Wolfgangs erste erhaltene kompositorische Ausformulierung der »regola dell' ottava«, für die er sich an keinem Stück des Nannerl-Notenbuchs orientieren konnte, befindet sich in dem Menuett I der Sonate KV 8 und charakterisiert dort den ersten Formteil:

Abb. 3.37: KV 8, Menuett I, T. 1–8



Oktavgänge im Bass wurden gelegentlich in Traktaten des 17. Jahrhunderts erwähnt, größere Bedeutung als Richtschnur für den Umgang mit unbezifferten Bassstimmen erlangte das Modell allerdings erst durch François Champion zum Beginn des 18. Jahrhunderts.⁴³ In Deutschland gehörte die »regola« in der Mitte des Jahrhunderts zum musikpädagogischen Arsenal der bekannten Lehrwerke im Allgemeinen und unbekannter Publikationen süddeutscher Provenienz⁴⁴ im Besonderen. Das Modell scheint zur Eröffnung von Sonatensätzen oder Menuettkompositionen um 1760 jedoch nicht so häufig verwendet worden zu sein, wie es die Rezeption des Modells in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vermuten lassen könnte. In den für diese Studie untersuchten Anthologien findet es sich

41 Eine solche Kadenz in den Takten 3–4 findet sich auch in den Menuetten Nr. 1, Nr. 5, Nr. 11 sowie Nr. 17 (Trio) des Nannerl-Notenbuchs.

42 Diese Technik charakterisiert die Menuette Nr. 4, Nr. 5, Nr. 7, Nr. 10, Nr. 11 und Nr. 16 des Nannerl-Notenbuchs und findet sich hier auch in größeren Satzverläufen (zum dem in der Literatur als binary-form bezeichneten Modell, vgl. S. 80, Fn. 118). In vielen weiteren Menuetten ist die motivische Ausarbeitung der Sequenz den Anfangstakten nachempfunden worden.

43 Vgl. hierzu: Thomas Christensen, »The ›Regle de l'Octave‹ in Thorough-Bass Theory and Practice«, in: *AMI* 64 (1992), S. 91–117.

44 Z.B. in: Johann Xaveri Nauß, *Gründlicher Unterricht den General=Baß recht zu erlernen*, Augsburg bey Johann Jacob Lotters seel. Erben 1751, S. 15–27 und Georg Joachim Joseph Hahn, *Der Wohl unterwiesene General=Baß=Schüler*, Augsburg bey Johann Jacob Lotters seel. Erben 1751, S. 53–55.

nur gelegentlich, z.B. im c-Moll-Andantino der C-Dur-Sonate (W62.7/H41) von Carl Philipp Emanuel Bach⁴⁵ oder im Kopfsatz der Sonate B-Dur von Giovanni Teofilo Tanitsch.⁴⁶

Abb. 3.38: G. T. Tanitsch, Sonate in B-Dur, 1. Satz, T. 1–8



Hinsichtlich einer zeitgenössischen Salzburger Musikausbildung lässt sich feststellen, dass Basstonleitern auf- und abwärts in diversen Zusammenhängen im »Fundamentum del Eberlin« thematisiert⁴⁷ werden und daher einen festen Platz in der Generalbassausbildung eingenommen haben dürften. Zudem lassen sich kompositorische Ausprägungen in dem zeitgenössischen Notenbuch von Johann Georg Alt nachweisen, als Satzeröffnung⁴⁸ sowie in der Formfunktion einer »zweiten Taktgruppe« bzw. »nach einem Anfang«:⁴⁹

Abb. 3.39: Allegro in C, T. 6–13 aus dem Notenbuch Georg Alts



45 In: *Collection Recreative*, op. 2, Nürnberg 1761, S. 6.

46 Ebd., S. 22.

47 Z. B. Basstonleitern mit Bezifferung auf S. 5 und Variationen auf S. 29, S. 23 f. etc.

48 Eder, 2005, S. 18 (Nr. 26).

49 Ebd., S. 32 (Nr. 44).

Die »regola«-Ausarbeitung im Notenbuch Alts unterscheidet sich von der in der Tanitsch-Sonate unter anderem durch die Art der Schlusswendung (Halbschluss, Ganzschluss), wobei der Ganzschluss der letztgenannten Sonate durch eine charakteristische Verkürzung der letzten zwei Glieder des Modells auf metrisch schwerer Zeit platziert wird. Unter Verwendung dieser Technik hätte der erste Achttakter aus der Sonate Tanitschs auch mit einem Halbschluss enden können, wie die folgende Bearbeitung zeigt:

Abb. 3.40: Bearbeitung der T. 5–8 des ersten Satzes der Tanitsch-Sonate



Auf die Austauschbarkeit von Schlusswendungen und die Technik der Halbschlussvorbereitung wird an späterer Stelle noch einmal Bezug genommen werden.⁵⁰

In der Formfunktion »zweite Taktgruppe« hat das »regola«-Modell auch in Sonatenkompositionen Eingang gefunden, wie es sich z.B. anhand der Kopfsätze der Sonaten in G-Dur von Pietro Chiarini⁵¹ und Antonio Gaetano Pampani⁵² ersehen lässt:

Abb. 3.41: Antonio Gaetano Pampani, Sonate in G-Dur, I. Satz, T. 9–17



Mit Ausnahme der Sonate von Pampani, in der die Sextakkordharmonisierung zum Bassgang eine besondere Melodieführung initiiert hat, besteht die Ähnlich-

50 S. S. 155 ff. und S. 217.

51 *Raccolta Musicale*, op. 5, Nürnberg 1765, S. 4.

52 *Raccolta Musicale*, op. 1, Nürnberg 1756, S. 8.

keit zwischen den gezeigten Beispielen nicht nur in der Basstonleiter, sondern auch in einem charakteristischen Oberstimmenstrukturmodell:

Abb. 3.42: Oberstimmenstrukturmodell 8–6–3–3



Für die 1763 in Paris ansässigen Komponisten lässt sich das Modell in verschiedenen Ausprägungen zur Satzeröffnung lediglich im Schaffen Schoberts nachweisen, z.B. in den Schlusssätzen der 4. Sonate (Allegro) aus op. 17 und der 2. Sonate (Presto) aus op. 16 sowie im Kopfsatz der 6. Sonate (Badinage Scherzando) desselben Opus. In der 3. Sonate aus op. 17 bildet die Oktavregel die Grundlage für den ersten Abschnitt eines Schlussmenuetts, das Modell erklingt hier also in der gleichen syntaktischen Funktion wie in der Sonate KV 8. Zum besseren Vergleich mit dem Notenbeispiel der Abb. 3.37 wurde das Menuett Schoberts nach B-Dur transponiert:

Abb. 3.43: Johann Schobert, Sonate Nr. 3 in D-Dur, op. XVII, 3. Satz, Menuett (transponiert)



Hat Schoberts Menuett aus der D-Dur-Sonate Mozart als Vorbild gedient? Einen besonderen Einfluss Schoberts auf diese Konkordanz zu gründen, scheint angesichts der Allgegenwärtigkeit des Modells in Generalbasspraxis, Improvisation⁵³ und der Salzburger Klavierliteratur nicht angemessen. Außerdem dürfte Mozart zur Zeit der Vollendung seiner Sonaten KV 6–9 im Januar 1764 das Menuett aus Schoberts op. 17 nicht gekannt haben.⁵⁴

⁵³ Vgl. hierzu Christensen, 1992, S. 107–112.

⁵⁴ Geht man davon aus, dass op. 17 nicht vor op. 14 (nach der Faks.-Edition Jean-Marc Fuzreau auf Paris 1766 datiert) entstanden ist, so kann es sich bei den von Leopold im Brief vom 1. Februar 1764 erwähnten gestochenen Sonaten nicht um Schoberts op. 17 gehandelt haben.

Zusammenfassung

Die vor dem Jahreswechsel 1763/64 entstandenen kleineren Kompositionen geben darüber Auskunft, dass Wolfgang bereits mit verschiedenen Möglichkeiten der Formgestaltung vertraut war.⁵⁵ Im Hinblick auf spätere Analysen interessieren an dieser Stelle insbesondere jene Sätze, die sich als Miniatur einer Sinfonie⁵⁶ bzw. Sonatenform verstehen lassen und somit auch zum Studium jener Techniken gedient haben könnten, deren Beherrschung als Voraussetzung für die Bewältigung ausgedehnter Kompositionen gelten darf.

Mozart beginnt mit einem Vier- oder Sechstakter in der Haupttonart (= Ht). Diese erste Taktgruppe endet in der Regel mit einer Schlussformel,⁵⁷ wobei in der nachstehenden Übersicht (Abb. 3.44) nur jene Wendungen als Schlussformeln chiffriert worden sind, deren Satztechnik und Wirkung sich als Kadenz klassifizieren lassen. Merkmale einer Kadenz bilden z.B. eine charakteristische Bassstimme, eine spezifische Rhythmik/Metrik, Harmonik, Oberstimmenführung etc.⁵⁸ Kadenzen dieser Art kennzeichnen auch die Schlusstakte vor dem Doppelstrich. Zwischen beiden Taktgruppen platziert Mozart entweder einen Halbschluss in der Nebentonart (= Nt) oder er verwendet spezifische Modelle zur Modulation⁵⁹ bzw. Kadenzvorbereitung⁶⁰.

Nach dem Doppelstrich führt eine Anstiegssequenz (I–IV–II \sharp –V = Monte) zur V. Stufe bzw. Dominante oder eine Abstiegssequenz (VI \sharp –II–V–I = Fonte) in die I. Stufe bzw. Tonika. Daneben zeigt Mozart sich auch mit jenen Modellen vertraut, die Riepel als »Ponte« bezeichnet hat: Orgelpunktformulierungen oder Wiederaufnahmen des Anfangs in der V. Stufe, gegebenenfalls mit Rücklei-

55 Umfangreiche Übersichten finden sich in: Stefan Eckert, »So, you want to write a Minuet?« *Historical Perspectives in Teaching Theory*, in: *Music Theory Online. A Journal of Criticism, Commentary, Research, and Scholarship* (= MTO, ISSN 1067-3040) 11 (2005), <<http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html>> und Küster, 2001, S. 84.

56 »Da aber ein Menuet, der Ausführung nach, nichts anders ist als ein Concert, eine Arie oder Sinfonie; welches du in etlichen Tagen ganz klar sehen wirst; also wollen wir immer ganz klein und verächtlich damit anfangen, um nur bloß was grösseres und lobwürdigeres daraus zu erlangen.« Riepel, 1752, S. 1, vgl. hierzu auch das Kapitel »Fraktale Struktur« auf S. 60.

57 Eine Ausnahme bildet das Menuett KV 6.I, zu dieser Eröffnungsformel s. S. 72.

58 Obwohl die zweistimmigen Abschlüsse der jeweils vierten Takte aus KV 1d und KV 5 als Ausprägungen der gleichen satztechnischen Wendung verstanden werden können (s. hierzu S. 41 f.), wird in der Übersicht nur die Schlussformel aus KV 5 als Kadenz rubriziert. Eine kadenzielle Harmoniefolge allein zeigt kein hinreichendes Kriterium zur Bestimmung einer Kadenz, vgl. hierzu den Abschnitt »I–(x)–V–I« im Kapitel »Pendelmodelle«, S. 208 f.

59 Siehe Kapitel »Oberquintmodelle« S. 211.

60 Siehe im Kapitel »Pendelmodelle« S. 188–197.

tung zur Haupttonart.⁶¹ Die Tabelle der Abb. 3.44 gibt eine Übersicht über das Vorkommen der genannten Möglichkeiten bzw. Formmodelle in Mozarts ersten Kompositionen.

Einer (wörtlichen oder modifizierten) Wiederkehr der ersten Taktgruppe (Reprise) kann sowohl die Aufwärts- als auch Abwärts-Sequenz vorangehen. Häufiger als die Rekapitulation des Anfangs ist allerdings das Wiederaufgreifen der zweiten Taktgruppe, wobei im Falle eines Halbschlusses (Nt) im ersten Hauptabschnitt neues Material im zweiten verwendet wird. Den Abschluss einer Komposition bilden die transponierten Schlusstakte des ersten Hauptabschnitts, wobei an dieser Stelle Mozarts Bemühen deutlich wird, durch Wiederholung der Kadenz eine Verlängerung der letzten Taktgruppe sowie eine Bekräftigung des Abschlusses zu bewirken.⁶²

Der erste Teil des Menuetts KV 7 zeigt als »Miniatur« z.B. jenes Gliederungsschema Heinrich Christoph Kochs, das in der Tabelle (Abb. 2.40, S. 100) mit der Chiffre 1–3–4 versehen worden ist (Variante d: Grundkadenz Ht, Quintabsatz Nt, Kadenz Nt) und das eine Gliederung aufweist, die sich mit dem geläufigen Formenlehreschema zur Exposition in Einklang bringen lässt: 1. Hauptsatz (T. 1–4), 2. modulierende Überleitung (nicht ausgeführt) zum Halbschluss der Nebentonart (T. 5–6), 3. Seitensatz (nicht ausgeführt) und 4. Schlussgruppe mit Kadenz in der Nebentonart (T. 7–8).⁶³

61 Riepel, 1755, S. 44: »Nun diese dreyerley Exempel musst du dir merken, so lang du lebst und gesund bist. Das erste, wobey Monte stehet, fängt nach der □–Kadenz [= Änderungskadenz, Anm.] in G mit einem Schusterfleck an, welcher aber doch ein wenig variiert ist [Sequenz C–F–d–G, Anm.]. Das zweyte (Fonte) macht nach besagter Cadenz einen Einschnitt in D Terz minor, um hierdurch eine Stufe tiefer wieder einen Grundabsatz, nämlich in C als dem Haupttone, zu formulieren [Sequenz A–d–G–C, Anm.], und glücklich wieder nach Hause zur ■–Kadenz [= Kadenz in der Grundtonart, Anm.] zu kommen. Das dritte (Ponte) hebt nach mehrbemeldeter Cadenz glatterdings wieder in G an, um zur ■–Kadenz zurücke zu kehren«. Auf S. 45 gibt Riepel Beispiele für die Fonte-Sequenz mit einem dominantischen Akkord an dritter Position: C–F–D–G. Ein Problem hinsichtlich der Notenbeispiele in den Schriften Riepels und Kochs liegt in deren Einstimmigkeit. Aussagen über harmonische Sachverhalte lassen sich daher in der Regel nur auf eine hypothetische Mehrstimmigkeit gründen. Als ein Beispiel für Ponte im Sinne einer Orgelpunktformulierung (mit Rückführung zur Ausgangstonart) könnte das zweite Notenbeispiel des zweiten Capitels, S. 44, gelten. Ein Notenbeispiel für die Wiederaufnahme des Anfangs als Ponte wird auf S. 67–68 mit Erläuterung gegeben (»Das Ponte nimmt der Oberknecht allzeit selbst auf sich [...]«).

62 Über diese Technik äußert sich Riepel, 1755, S. 58: »Disc. [...] Darf man eine Cadenz auch wiederholen? Praec. Zweifle doch nicht daran! Ja bisweilen nach Belieben öfter als ein= zwei= und dreymal. Denn die Wiederholungen der Cadenzen helfen absonderlich den Gesang fremd machen. Schau nur deswegen Opernarien an!«. Vgl. hierzu auch Riepel, 1755, S. 61 und Koch, 1793, S. 191–205.

63 Vgl. hierzu auch das Kapitel »Strategien für den ersten Hauptabschnitt (Exposition)« S. 229.

Abb. 3.44: Formübersicht und Chiffrierungen chronologisch geordnet

		1. Formteil bis zum Doppelpunkt	
Taktgruppe 1	Viertakt- oder Sechstaktgruppe (a) mit oder (b) ohne Kadenz in der Ausgangstonart		
Taktgruppe 2	Zwei- oder Viertaktgruppe (a) mit Halbschlusswendung (Nt) oder (b) mit Oberquintmodulation bzw. Kadenzvorbereitung		
Taktgruppe 3	Zweitaktiges Kadenzmodell bzw. (a) Ganzschluss (Nt) oder (b) Halbschluss (Ht)		
<hr/>			
Taktgruppe P, M oder F	Vier- oder Achttakter: (P) Wiederholung des Anfangs und Rückleitung zur Haupttonart oder Orgelpunkt und Halbschluss (= »Ponte«), (M) Aufwärtssequenz (= »Monte«) oder (F) Abwärtssequenz (= »Fonte«)		
<hr/>			
Taktgruppe 1	Wiederkehr der Takte 1–4 (auch variiert)		
Taktgruppe 2	Wiederkehr der Takte 5–6 bzw. 5–8 (transponiert) oder (c) neues Material (Ht)		
Taktgruppe 3	Wiederkehr des Kadenzmodells (transponiert) oder (c) alternative Kadenzgestaltung		
<hr/>			
KV 1d	1b–2a–3a	: :	P 2c–3c* :
KV 2	1a–2**–3b	: :	F 1a–2c–3c :
KV 3	1a–2b–3a*	: :	F 1a–3a* :
KV 4	1a–2b–3a	: :	M 1b–2b–3a :
KV 5	1a–2b–3a	: :	M 2b–3a* :
KV 6.II	1a–2b–3a	: :	M 2b–3a* :
KV 6.I	1b–2b–3a	: :	P 2b–3a :
KV 7	1a–2a–3a	: :	P 2c–3a :

		2. Formteil nach dem Doppelpunkt	
--	--	----------------------------------	--

* Kadenzverlängerung durch Trugschluss und Wiederholung
** Orgelpunktgestaltung zur Vorbereitung des Halbschlusses (Ht)

Als Kompositionsübung für umfangreichere formale Abläufe wäre als Aufgabe denkbar, die Oberquintmodulation mit dem Halbschluss (Nt) – also z.B. die jeweils zweiten Taktgruppen aus KV 3 und KV 7 – zu kombinieren. In Verbindung mit der Eröffnung aus dem Trio der Nr. 17 des Nannerl-Notenbuchs⁶⁴ als Taktgruppe 1 und der aus KV 5 entlehnten Taktgruppe 3 ergäbe sich der in der folgenden Abbildung chiffrierte Verlauf, über dem Notenbeispiel sind die Formenlehrebegriffe einer Sonatenexposition angezeigt:

Abb. 3.45: Hypothetischer Formverlauf als Bassskizze

Hauptsatz modulierende Überleitung + Hs (Nt) Schlussgruppe

Taktgruppe 1 (4 Takte)
nach dem Trio der Nr. 17
aus dem Nannerl-Notenbuch

Taktgruppe 2 (4 Takte)
nach KV 3, dem Drei-
vierteltakt angepasst

Taktgruppe 2 (2 Takte)
Halbschluss nach KV 7
(Menuett I)

Taktgruppe 3 (4 Takte)
nach der Kadenz der
Reprise aus KV 5

Sollten die Spekulationen hinsichtlich des Ausbildungsweges des Wunderkindes eine gewisse Gültigkeit beanspruchen dürfen, so müssten sich in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu den kleineren Stücken entstandene umfangreichere Kompositionen nachweisen lassen, deren formaler Verlauf sich mit Hilfe einer Bassskizze der oben beschriebenen Art verstehen lässt. Ein solches Stück finden wir in dem Adagio der begleiteten Violinsonate in D-Dur KV 7:⁶⁵

Abb. 3.46: Violinsonate in D-Dur, 2. Satz, Adagio, Bassstimme (Bezifferung nicht im Original) des 1. Formteils (transponiert)

Taktgruppe 1 (6 Takte) durch Trugschluss
und Kadenzwiederholung

Taktgruppe 2 (6 Takte) durch Wiederholung
der Takte 3 und 4

64 Die Notenabbildung der Takte 1–4 befindet sich auf S. 163 (Abb. 4.30).

65 Die folgende Äußerung Leopold Mozarts wird in der Literatur üblicher Weise auf das Adagio der Sonate KV 7 bezogen: »Sie werden seiner Zeit hören, wie gut diese Sonaten sind; ein Andante ist dabey von einem ganz sonderbaren goüt.« BriefeGA, I, S. 126 (vgl. hierzu: KV⁶, S. 10). Nicole Schwindt, 2005, S. 388, merkt an, dass es kaum zu entscheiden sein dürfte, ob Leopold bei seiner Äußerung das Adagio aus KV 7 oder das Andante grazioso aus KV 8 im Sinn hatte. Die Differenz der Satzbezeichnungen jedenfalls widerspricht der allgemein akzeptierten Zuordnung. Peter Sühling, »Sowohl ad libitum als auch obligat begleitend. Der Violinpart in Mozarts begleiteten Clavecin-Sonaten, Paris 1763/64, (KV6–9)«, in: *Mozart Studien* 16 (im Druck) weist darauf hin, dass sich über der autographen Violinstimme des Adagios aus KV 7 die Bezeichnung »Andante« findet. Aufgrund der Analyseergebnisse (S. 168) teilt der Verfasser die Auffassung von Nicole Schwindt, dass es ebenso gute Gründe dafür gibt, die Briefstelle Mozarts auf das Andante grazioso aus KV 8 zu beziehen, wie der allgemein akzeptierten Zuordnung zu folgen.

Taktgruppe 2 (2 Takte)

Taktgruppe 3 (6 Takte) durch zwei Trugschlüsse und Kadenzwiederholungen

Bis auf die gerade Taktart, das V-I-Pendel im Bereich der Nebentonart sowie die Verlängerungen mit Hilfe von Taktgruppenwiederholung⁶⁶ gleicht die Bassstimme genau jener des konstruierten Menuetts.

Zu erwähnen ist, dass Mozart in KV 7/I die Basschromatik der (zweiten) Taktgruppe 2 nicht wie in den Menuetten als Halbschlussereignis, sondern als Monte-Sequenz ausarbeitet. Eine Besprechung der strukturellen Nähe von Monte-Sequenzen und Halbschlusswendungen in Mozarts Expositionen des untersuchten Zeitraums erfolgt im Zusammenhang mit der Besprechung von Formmodellen.⁶⁷ Zunächst jedoch sollen ausgewählte Satzmodelle einer weiterführenden Analyse unterzogen werden.

66 Vgl. hierzu Riepel, 1755, S. 57 und Koch, 1793, S. 153–191, insbesondere S. 174 f.

67 S. 235 f. und S. 254 f.

IV. Analysemodelle

Modelle zur musikalischen Analyse bilden Arbeitshypothesen, deren Mehrdimensionalität bereits an anderer Stelle erörtert worden ist (s. S. 75 ff.). Analysemodelle in diesem Sinne stehen dem »Idealtypus« Max Webers nahe:

»Alle Darstellungen eines ›Wesens‹ des Christentums z.B. sind Idealtypen von stets und notwendig nur sehr relativer und problematischer Gültigkeit, wenn sie als historische Darstellung des empirisch Vorhandenen angesehen sein wollen, dagegen von hohem heuristischen Wert für die Forschung und hohem systematischen Wert für die Darstellung, wenn sie lediglich als begriffliche Mittel zur *Vergleichung* und *Messung* der Wirklichkeit an ihnen verwendet werden. In dieser Funktion sind sie geradezu unentbehrlich.«¹

»Lehnt der Historiker (im weitesten Sinne des Wortes) einen Formulierungsversuch eines solchen Idealtypus als ›theoretische Konstruktion‹, d.h. als für seinen konkreten Erkenntniszweck nicht tauglich oder entbehrlich, ab, so ist die Folge regelmäßig entweder, daß er, bewußt oder unbewußt, andere ähnliche *ohne* sprachliche Formulierung und logische Bearbeitung verwendet, oder daß er im Gebiet des unbestimmt ›Empfundenen‹ stecken bleibt.«²

Unter Berufung auf Max Weber hat Carl Dahlhaus den Begriff des »Idealtypus« in den musikwissenschaftlichen Diskurs eingeführt, dabei jedoch entscheidend verändert:

»Der Allgemeinbegriff oder Idealtypus einer musikalischen Form – der Sonate oder der Fuge –, der im späteren 19. Jahrhundert allmählich zum Schema verblasste und schließlich zum Etikett herunterkam, hatte um 1800 noch geschichtliche Substanz; er war musikalisch real. Und ob Postulate, die eine Formidee einschloss, erfüllt wurden oder nicht, war darum ein triftiges ästhetisches Kriterium. Daß die musikalische Formenlehre um 1900 ästhetisch und kompositionstechnisch irrelevant wurde, besagt nicht, daß sie es schon immer war.«³

1 Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, hrsg. von Johannes Winkelmann. 6., erneut durchgesehene Auflage, Tübingen 1985, S. 198 f., digitale Neuausgabe in: *Max Weber. Gesammelte Werke. Mit der Biographie »Max Weber. Ein Lebensbild« von Marianne Weber* (= Digitale Bibliothek 58), Berlin 2004

2 Ebd., S. 195.

3 Carl Dahlhaus, *Analyse und Werturteil* (= Musikpädagogische Forschung 8), Mainz 1970, S. 55.

Das Vorgehen von Carl Dahlhaus, einem Idealtypus musikalische Realität zuzugestehen, ist nicht unproblematisch und bereits kritisiert worden.⁴ Denn wenn ein Idealtyp formaler oder satztechnischer Art eine musikalische Realität benennt, anstatt als abstrakte Denkeinheit ein musikalisches Phänomen lediglich zu referenzieren, entsteht eine Hierarchisierung des musikalischen Materials, die von entwicklungs- und zerfallsgeschichtlichen Vorstellungen kaum zu trennen ist und fragwürdigen ästhetischen Wertungen Vorschub leistet. Die Analysemodelle dieser Arbeit sind also – wie Webers Idealtypen – als gedankliche Konstruktionen zu verstehen und zwar selbst dann, wenn – wie in den nachstehenden Beispielen – zur Exemplifikation der Modelle originale Kompositionsbeispiele aus der Musik Mozarts verwendet werden.

Satzmodelle

Kadenzmodelle

Die Abb. 4.1 zeigt drei im Nannerl-Notenbuch gebräuchliche Kadenzformeln mit der Funktion eines Ganzschlusses:

Abb. 4.1: Standard-Kadenzformeln aus dem Nannerl-Notenbuch: a) Menuette Nr. 7, b) Nr. 12 (original in A-Dur) und c) Nr. 2 (original in F-Dur)



Der auffälligste Unterschied zwischen diesen drei Kadenzen liegt in der Klanglichkeit der Subdominante,⁵ die durch a) eine Terz, b) eine Sexte und c) eine Oktave repräsentiert wird. Bei der Verwendung der Kadenzen in den Notenbuch-Menuetten ist eine sich entsprechende Gestaltung der beiden Hauptkadenzen vor den Doppelstrichen auffällig.⁶ Wegen der gleichartigen Funktion und For-

4 Vgl. hierzu Philip Gosset, »Carl Dahlhaus and the ›Ideal Type‹«, in: *19th-Century Music* 13 (1989), S. 49–56.

5 Die Frage, ob ein Klang innerhalb der Kadenz wie g–h–d–e im Sinne historischer Entwicklung und der Stufentheorie als 2. Stufe oder im Sinne der Funktionstheorie als 4. Stufe mit ajoutierter Sexte zu gelten habe, ist für die vorliegende Untersuchung irrelevant.

6 Korrespondierende Kadenzen kennzeichnen die Menuette Nr. 2, 4, 5, 7, 9, 11a, 12, 13, 14, 15, 16, 18a, 19, 21a+b des Nannerl-Notenbuchs. Ungleichartige Kadenzen (z.B. korrespondierender Halb- und Ganzschluss vor dem Doppelstrich und am Ende des Menuetts,

melhaftigkeit der Kadenzwendungen ist es jedoch jenseits motivischer Entsprechung schwer, überzeugende Gründe für die Verwendung einer spezifischen Kadenz anzuführen.⁷

In dem folgenden Notenbeispiel ist eine Kadenz mit der Funktion eines Ganzschlusses in einer Komposition größeren Umfangs von Mozart zu sehen, die sich als »Variatio« des Kadenzmodells mit Außenstimmerterz a) an subdominantischer Position verstehen lässt:

Abb. 4.2: KV 29, I. Satz, T. 53–56



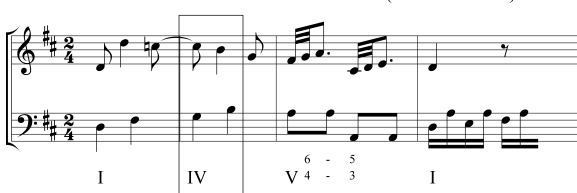
Eine Analyse des Oberstimmenverlaufs führt zu einem für den jungen Mozart sehr charakteristischen melodischen Strukturmodell (8–6–3–2–1), das aus dem Grundton der oberen Oktave (8), der Subdominantterz (6), der Sexte des kadenzierenden Quartsextakkordes (3), dem »Arientriller« der Kadenz (2) sowie dem Grundton der Tonart (1) besteht:

Abb. 4.3: KV 29, I. Satz, Gerüsttöne des Oberstimmenverlaufs



Abb. 4.4: KV 6, 4. Satz, T. 94–97 (original in C-Dur)

Außenstimmerterz (mit 4-3-Vorhalt)



unterschiedliche Stufenfolge etc.) finden sich in den Menuetten Nr. 1, 3, 6, 8, 11b, 17a, 18b. Eine variative Kadenzgestaltung lässt sich dagegen nur in den Menuetten Nr. 10 und 17b beobachten.

- 7 Ein Austauschen von Kadenzpaaren erscheint insbesondere möglich, wenn der vorhergehende Takt mit einer Tonika in Terzlage schließt.

Obwohl die Finalkadenzen des ersten Satzes aus KV 29 und des letzten Satzes aus KV 6 in ihrem Ausdrucksgehalt unterschieden sind, zeigen beide Ausprägungen des gleichen Kadenzmodells mit Außenstimmenterz. Allerdings weicht der Oberstimmenverlauf in KV 6 von dem im Zusammenhang mit KV 29 beschriebenen melodischen Strukturmodell ab: Betrachtet man die Taktschwerpunkte des vorletzten Taktes, so erklingt anstelle des »Arientrillers« (2) der Leitton (7) der Tonart. Werden dagegen die punktierten Achtel in den Blick genommen, so erscheint die Position des Vorhalt-Quartsextakkordes modifiziert.

Abb. 4.5: Mögliche strukturelle Oberstimmen der Kadenz aus KV 6 (original in C-Dur)



Die Konstruktion einer regelmäßig abwärts verlaufenden Oberstimme im Sinne eines Terz-, Quint- oder gar Oktavzuges würde dagegen eine Nichtbeachtung der motivischen Gestaltung erzwingen und wird deshalb für Kadenzen der beschriebenen Art abgelehnt.⁸ Schlusswendungen, die eine durchgehende Tonleiter als strukturelle Oberstimme aufweisen, sind in den größeren Kompositionen Mozarts bis 1769 sehr selten anzutreffen.⁹

Die Kadenz mit der Außenstimmenterz an subdominantischer Position muss hingegen als ausgesprochen typische Vokabel im Schaffen Mozarts bezeichnet werden.¹⁰ Sie charakterisiert in den konkreten Ausformulierungen Schlussbereiche von Kompositionen, ist selten mehr als zwei, drei, vier (bzw. fünf¹¹) Takte

8 Vgl. hierzu die Ausführungen auf S. 93 ff.

9 Typisch für Kadenzen dieser Art ist eine auffällig sparsame Diminution wie z.B. in den Arien KV 79, T. 31–33 sowie KV⁶:deest »Cara, se le mie pene«, T. 99–102.

10 Belegstellen (Auswahl) für Kadenzen in größeren Kompositionen mit der Außenstimmenterz an subdominantischer Position und einer strukturellen Oberstimmenführung 8–6–3–2–1(8): KV 10, 1. Satz, T. 24–25, 64–65; KV 12, 1. Satz, T. 16–19, 46–49; KV 15, 1. Satz, T. 19–22, 55–58; KV 23, T. 39–42, T. 74–77; KV 31, 1. Satz, T. 24–27, T. 57–60; KV 36, Arie, T. 82–84; 92–94; KV 63, 2. Satz, T. 23–25, T. 60–63; KV 99, 1. Satz, T. 12–14, T. 36–38; 5. Satz, T. 7–11. Beispiele (Auswahl) für einen modifizierten strukturellen Oberstimmenverlauf: KV 6, 2. Satz, T. 16–19, 41–43; KV 19, 1. Satz, T. 39–41, T. 71–73; 2. Satz, T. 12–14; KV Anh. 223 (19a), 3. Satz, T. 21–24, T. 81–84; KV 21, T. 100–103; KV 26, 1. Satz, T. 21–25, T. 57–61; KV 27, 1. Satz, T. 12–14; KV 35, 1. Arie, T. 36–39, 61–64; 3. Arie, T. 45–47, 83–85; 4. Arie, T. 53–57, T. 96–101; 37–40, T. 70–73; 6. Arie, T. 77–81, 142–146; KV 38, 2. Arie, T. 107–111, T. 119–123; 3. Arie, T. 109–113; 4. Arie, T. 17–21, T. 51–55; 8. Arie, T. 19–22, T. 45–49, T. 69–73; 9. Arie, T. 13–17, T. 37–40, T. 55–58; KV 70 (61c), T. 57–61, T. 105–108; KV 78 (73b), T. 30–32, T. 67–69; KV 99, 2. Satz, T. 24–26, T. 54–56; KV 99, 5. Satz, T. 21–23; 6. Satz, T. 35–38.

11 Ein allgemeines Verfahren, viertaktige Kadenzen auf fünf Takte zu verlängern, wird in der Kompositionslehre Kochs beschrieben: »Wenn die Cadenz vergrößert wird, so nimmt sowohl die Vorbereitungsnote, als auch die Kadenznote [Vorhalt und Auflösung des Dominant-Quartsextakkordes] statt eines Tacttheils einen ganzen einfachen Tact ein, z.B. bey

lang, kommt gattungsübergreifend sowie in langsamen und schnellen Sätzen vor. Korrespondenzen zwischen Exposition und Reprise erinnern an die motivische Entsprechung der Hauptkadenzen in den Menuetten des Nannerl-Notenbuchs. Die Formelhaftigkeit, die den Kadenzen in diesen Tanzsätzen zukam, bleibt trotz der größeren Ausdehnung in umfangreicheren Kompositionen in der Regel spürbar.

Die Feststellung, dass Kadenzmodelle bevorzugt in Schlussbereichen auftreten, erscheint trivial und dennoch notwendig, weil Mozart Kadenzmodelle auch zur Satzeröffnung verwendet. Der Beginn des zweiten Satzes der Sinfonie KV 16 könnte z.B. als Ausarbeitung eines Kadenzmodells verstanden werden:

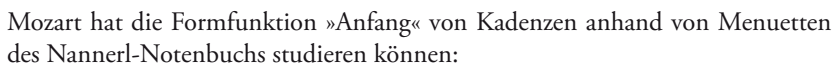
Abb. 4.6: Sinfonie in Es-Dur, KV 16, 2. Satz (in c-Moll), Streicher (o. Bläser)

Durch den Lagenwechsel und die motivische Gestaltung im Bass klingt das Quartintervall zwischen Dominante und Tonika (Takt 3–4) allerdings nicht wie der Abschluss einer kadenziellen Bassführung, sondern wie die Sequenz der harmonisch strukturierenden Quarte des Anfangstaktes (T. 1–2). Die spezifische Formung der Bassstimme in Verbindung mit der flächigen Führung der hohen Streicher provoziert die Frage, ob ein solcher Beginn überhaupt sinnvoller Weise unter der Rubrik »Kadenzmodell« erörtert werden sollte. Gegen eine solche Klassifikation spricht das Fehlen einer »Kadenzkontur« im Sinne Schönberg (s. S. 68, Fn. 89) sowie ein Moment des formalen Zusammenhangs, denn erst in den beiden folgenden Takten erklingen charakteristische Merkmale einer Kadenz (Sopran- und Tenorklausel in den Ob. und Vl., Bassführung etc.), ohne dass diese Taktgruppe wie eine Kadenzwiederholung wirken würde. Aus den genannten Gründen wird der Anfang des zweiten Satzes aus KV 16 als I–IV–V–I–Pendelharmonik rubriziert.¹² Die Formfunktion »Satzanfang« darf dennoch – wie die des »Schließens« – als Kriterium zur Klassifikation eines Kadenzmodells gelten,

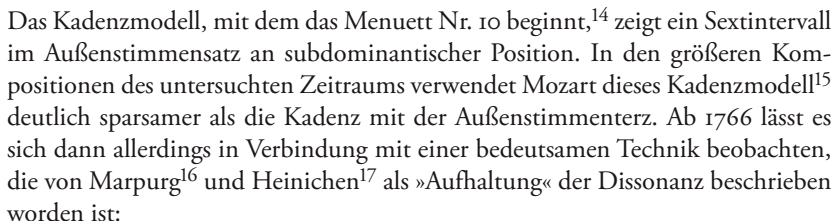
fig. 1. und auch diese vergrößerte Vorbereitungsnote wird oft mit Nebennoten verziert; wie z.B. bey fig. 2.«, Koch, 1787, II, S. 421. Dieses Verfahren lässt sich in Mozarts frühen Werken recht häufig beobachten.

12 Zur I–(x)–V–I–Pendelharmonik, s. S. 208.

Abb. 4.7: Ruggiero-Bassmodell



a) b)



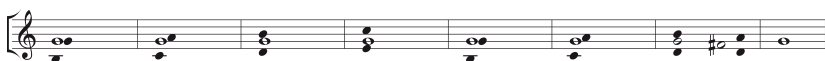
17 Heinichen, 1728, S. 200.

Abb. 4.9: KV 14, 1. Satz, T. 23–30 (ohne Violoncellostimme)



Innerhalb der 20 Takte währenden Schlussmusik der Exposition der Sonate KV 14, die wegen ihrer außergewöhnlichen Länge noch an anderer Stelle erörtert werden wird,¹⁸ beginnt jede Viertaktgruppe mit einem tonikalen Sextakkord. In den Takten 23–28 (Abb. oben) lässt sich der Ton »g«, der zu beinahe jeder Zählzeit präsent ist und in drei Oktavlagen erklingt, als Antepenultima einer (strukturellen) Sopranklausel verstehen, die im Sinne Marpurgs aufgehalten und über die Penultima (Leitton »fis« im vorletzten Takt) in die Ultima (Grundton »g« im Schlusstakt des Beispiels) aufgelöst wird. Die Aufhaltung selbst geschieht über einen Sextenparallelismus der Außenstimmen:

Abb. 4.10: Die Sopranklausel als Erklärungsmodell der Kadenzverlängerung in KV 14, 1. Satz, T. 23–30



Auch die Länge einer Kadenz der Arie »Saepe terrent numina« in B-Dur (Nr. 2) des 1767 in Salzburg uraufgeführten lateinischen Intermediums »Apollo und Hyacinth« KV 38 lässt sich als Antepenultimadehnung der Sopranklausel (b-a-b) verstehen. Während der erste Ton der Klausel »b« von den 2. Violinen sowie der 2. Oboe vier Takte lang gehalten wird, vertauschen Bass und Tenor (Viola) ver-

18 S. 248 f.

mittels einer Durchgangsoktave in Gegenbewegung ihre Töne (diatonische und chromatisierte Terz des Septakkordes der II. Stufe):¹⁹

Abb. 4.II: KV 38, Nr. 2, T. 19–26 (Kl.A.)

The musical score for KV 38, Nr. 2, measures 19–26, is presented in a three-staff format. The top staff is for the Oboe 1 (Ob. 1), the middle for Violin I and II (VI. 1+2), and the bottom for the Piano (p). The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 2/4. The piano part is marked with dynamics (f), p, and f. The violin part includes a trill (tr) in measure 24. The oboe part has a first ending (Ob. 1) and a second ending (VI. 1+2). The piano part has a first ending (p) and a second ending (f).

Obwohl die strukturelle Sopranklausel als Erklärungsmodell für beide Kadenzbeispiele hilfreich ist, sind diese in der individuellen Ausarbeitung deutlich unterschieden. Im Gegensatz zum motivisch homogenen Verlauf in KV 14 gliedert Mozart in »Saepe terrent numina« die Kadenz in 2+2+4 Takte, eine Gliederung, die man als »satzartig« beschreiben könnte:²⁰ Einer Viertaktgruppe, die aus einem Zweitakter und seiner – dynamisch zurückgenommenen – Wiederholung besteht, folgt eine viertaktige Entwicklung. Charakteristische Merkmale der ersten Taktgruppe sind die Außenstimmensexta zur Takteins, der Liegeton (Aufhaltung der Antepenultima) sowie der Stimmtausch, Kennzeichen der zweiten die im Forte erklingende Subdominante mit Außenstimmenterz als Beginn des Kadenzvollzugs sowie die bereits erörterte viertaktige Schlussformel.

Den Kadenzen aus KV 14 und KV 38 lässt sich entnehmen, dass Mozart auf der großen Westeuropareise mit der Aufhaltung eine wichtige Technik erprobt hatte, die es ihm ermöglichte, aus Kadenzfloskeln, wie sie sich in den Menuetten des Nannerl-Notenbuchs finden, ausgedehnte Formabschnitte zu entwickeln.²¹

19 Heinichen, 1728, S. 200, gibt auch für diese Technik ein Notenbeispiel. Simon Sechter behandelt den Stimmtausch (zwischen Grund- und Terzton) als »Vertauschung sammt den Durchgängen«, in der schenkerian-analysis wird der Stimmtausch als »voice exchange« bzw. wie im vorliegenden Fall als »chromaticized voice exchange« bezeichnet.

20 Als »satzartig« werden im Folgenden musikalische Einheiten bezeichnet, die aus »einem Zweitakter, seiner Wiederholung und einer viertaktigen Entwicklung« bestehen, wobei der Terminus Entwicklung im allgemeinen Sinne zu verstehen ist. Eine von Erwin Ratz intendierte innere Dynamik des Satzes, »deren Wesen darin besteht, daß ein Teil der im Zweitakter exponierten Motive fallen gelassen und so eine Verdichtung und Beschleunigung der musikalischen Darstellung erzielt wird«, ist für die attributive Verwendung des Begriffs in der vorliegenden Untersuchung nicht relevant. Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, 1968, ³1973, S. 21–22.

21 Aufhaltungen hat Mozart prinzipiell über die Nummern 27 und 45 des Nannerl-Notenbuchs kennen lernen können. Die hier verwendeten Techniken unterscheiden sich jedoch hinsichtlich der Harmonik oder Stimmführung deutlich von den Modellen, die Mozart in seinen Kompositionen bis 1767 verwendet.

Im Gegensatz zu den sparsamen Ausarbeitungen vor 1768 existieren in Mozarts Werken späterer Zeit kunstvolle Ausarbeitungen von Aufhaltungen, die sich als »virtuose« bzw. »rauschende« Inszenierungsweisen²² bezeichnen lassen, mit denen Hauptkadenzen (z.B. in Expositionen und Reprisen) eine besondere Nachdrücklichkeit und Bedeutung verliehen wird.

Zur Vorbereitung von Kadenzen verwendet Mozart in seinen frühen Kompositionen neben der Aufhaltung auch Pendelmodelle, die an späterer Stelle erörtert werden.²³

In den Menuetten des Nannerl-Notenbuchs hat Wolfgang verschiedene Kadenzen mit der Funktion eines Halbschlusses geübt:

Abb. 4.12: Menuett Nr. 1 a), Nr. 11, original in F-Dur b), Nr. 22 c)



Die Beispiele unterscheiden sich in Bezug auf die Harmonik (T–D / S (Sp)–D / \mathbb{D} –D) sowie den Außenstimmensatz (Quint- bzw. Terzlage des dominantischen Zielakkordes), dürften aber hinsichtlich ihrer Wirkung (bis auf den Oktavlagenschluss der Abb. 4.13 a, S. 154) unstrittig sein. Die Schwierigkeiten, die eine Klassifikation von »Tenorkadenzen« bzw. »tenorisierenden Kadenzen« in der Ganzschluss-Halbschluss-Systematik aufwirft, wurden bereits erörtert²⁴. Tenorisierende Kadenzen kommen im Nannerl-Notenbuch in den Nummern 8, 17 und 18 (Trio) vor²⁵:

22 Als Beispiele für die »rauschende« Inszenierungsweise (mit typischer Tremolo-Streicher-
geste) könnten z.B. die Kadenzen der Sinfonie KV 22 (1. Satz, T. 31–39) angeführt werden,
als »virtuose« Inszenierungsweisen dagegen die Ganzschluss-Kadenzen aus den Klavierson-
naten KV 279 (189d), 1. Satz, T. 25–31 und KV 310 (184b), 2. Satz, T. 26–29 sowie aus dem
Klavierkonzert KV 175, 1. Satz, T. 88–95. Insbesondere in Konzerten bzw. Konzertarien
dienen die Schlusskadenzen (»Arientriller«) auch der Demonstration instrumental- oder
vokaltechnischen Könnens.

23 S. S. 166 ff. Ob die für das frühe Werk Mozarts sinnvolle Trennung von Kadenzen mit un-
terschiedlichen Außenstimmenintervallen auch für Unterscheidungen in Kompositionen
späterer Zeit hilfreich ist, lassen »Mischformen«, wie sie sich z.B. bereits in dem Kadenzbe-
reich des ersten Satzes der Sinfonie KV 19 (s. Abb. 4.57, S. 187) manifestieren, zumindest
als fraglich erscheinen.

24 Siehe die Ausführungen S. 104 ff.

25 Eine tenorisierende Kadenz mit Ganzschlusswirkung wurde bereits im Zusammenhang
mit KV 3 erwähnt, vgl. S. 127.

Abb. 4.13: Beispiele für tenorisierende Kadenzen aus den Menuetten Nr. 8 a), Nr. 17 b) und Nr. 18, Trio c)



Die zu den tenorisierenden Kadenzen zählende phrygische Halbschlusswendung hat Mozart im Mittelteil des Klavierstücks in F (Nr. 29) kennenlernen können. Die Möglichkeiten des Einsatzes der übermäßigen Sexte als Signal für die Kadenz war ihm hingegen aus den Spielstücken des Nannerl-Notenbuchs nicht vertraut.²⁶ Das folgende Beispiel zeigt eine schematische Übersicht der im Notenbuch gebräuchlichen Halbschlusswendungen:

Abb. 4.14: Übersicht der im Nannerl-Notenbuch gebräuchlichen Halbschlüsse

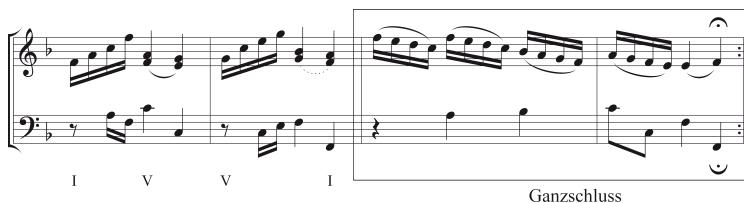


Am häufigsten sind die Schlüsse in Terzlage, gefolgt von denen in Quintlage, während die Oktave als Schlussklang nur in den beiden genannten Stücken vorkommt. Hinsichtlich der Aufhaltung bzw. Kadenzverlängerung gilt für die Halbschlüsse das zu den Ganzschlüssen Gesagte, denn die Arie »Saepe terrent numina«, in der die besprochene Aufhaltung in der Wiederholung des A-Teils in einen Halbschluss (T. 88–95) mündet, ist ein Beispiel dafür, dass Ganz- durch Halbschlüsse am Ende syntaktisch fest gefügter Phrasen austauschbar sind. Mozart hat ein solches Verfahren anhand der »Polonaise in F« des Nannerl-Notenbuchs studiert:

Abb. 4.15: Nannerl-Notenbuch Nr. 44, Polonaise in F

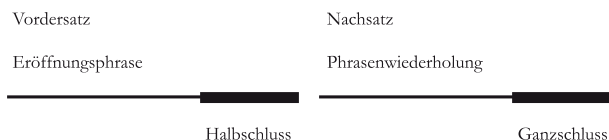


26 Vgl. hierzu S. 250, Fn. 227.



Dem eröffnenden Zweitakter der Polonaise folgt eine zweitaktige, hemiolische Wendung, die im Vordersatz eine halbschlüssige, im Nachsatz eine ganzschlüssige Prägung aufweist. Die metrische Stellung der Kadenzen ist charakteristisch und wird in den Lehrwerken der Zeit als Kennzeichen des Tanzes erwähnt.²⁷ Schematisch lässt sich dieses einfache Formmodell wie folgt darstellen:

Abb. 4.16: Formmodell mit Hs-Gs-Korrespondenz



Im 19. Jahrhundert wird dieses Schema über die verbreitete Kompositionslehre von Adolph Bernhard Marx²⁸ unter dem Stichwort »Periode« eine Normierung erfahren, durch die der Grundstein für eine beispiellose Karriere in Formenlehren und Schulbüchern gelegt wird.

Abb. 4.17: Sinfonie KV 16, 3. Satz, T. 1–8 (Kl.A.)



²⁷ Koch, 1793 (III), S. 46–47.

²⁸ Adolph Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 4 Bde., Lpz. 1837–47, Bd. 2, ³1847, S. 37–40.

In Mozarts größeren Kompositionen kommen periodische Themen sowohl in zweiten als auch in dritten Sätzen vor und gehören als Eröffnung schneller Schlusssätze²⁹ im »Kehraus«-Charakter des Rondos³⁰ wie zum Beispiel in der Sinfonie in Es-Dur KV 16 zum Standard. Dass der Komponist zur Zeit der Entstehung dieser Sinfonie das Komponieren von periodisch aufeinander bezogenen Taktgruppen regelrecht trainiert zu haben scheint, darüber geben die Stücke des Londoner Skizzenbuchs Auskunft.³¹

Man mag allerdings Zweifel daran hegen, ob für Mozart periodische Taktgruppen bereits die Bedeutung besaßen, die Marx ihnen zukommen ließ, indem er durch sie eine Art dialektischer Aufhebung der »Einseitigkeit« einzelner »Sätze« gewährleistet sah,³² oder ob »Perioden« in Mozarts frühen Kompositionen nicht mehr und nicht weniger waren als parataktische Verknüpfungen von Taktgruppen im Sinne Sulzers.³³ Denn die Bezogenheit eines Halbschlusses auf einen Ganzschluss ist für Mozart und seine Zeitgenossen³⁴ umkehrbar:

29 Beispiele für periodische Taktgruppen: KV Anh. 223 (19a), 3. Satz, T. 1–8 (mit abgestuften Ganzschlüssen); KV 22, 2. Satz (Andante), T. 1–8 (mit abgestuften Ganzschlüssen), 3. Satz, T. 1–20; KV 12, 2. Satz (Allegro), T. 1–16; KV 14, 2. Satz (Allegro), T. 1–20; T. 65–80; KV 26, 3. Satz, T. 1–16; KV 28, 3. Satz, T. 1–8; KV 30, 2. Satz (Tempo di Menuetto), T. 1–8. Taktgruppen mit einer periodischen Kadenzabstufung können auch durch Kadenzwiederholungen entstehen, wie z.B. im 2. Satz (Allegro) der Sonate KV 27, T. 9–16: Ein erster Viertakter beschließt die T. 1–8 mit einer unvollkommenen Kadenz vorläufig, wird wiederholt (als »Anhang« im Sinne Marx') und schließt beim zweiten Mal mit einem vollkommenen Ganzschluss (vgl. hierzu KV 330, 1. Satz, T. 5–12 und L. v. Beethoven, op. 2, Nr. 3, 1. Satz, T. 5–12). Taktgruppen, die sich aus den Formfunktionen Nachsatz-Nachsatzwiederholung zusammensetzen, werden aufgrund der Differenz zu den Formfunktionen Vordersatz-Nachsatz der Periode nicht als solche klassifiziert.

30 Zur Entwicklung des Rondos im frühen Schaffen Mozarts: Wolfgang Budday, »Das »Rondeau« im frühen Instrumentalschaffen Mozarts« (m. einem Anh. »Zur Echtheitsfrage der vierhändigen Klaviersonate KV 19d«), in: *Mozart-Studien*, hrsg. von Manfred Hermann Schmid, Bd. 8, Tutzing 1998, S. 75–96.

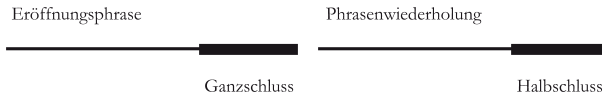
31 Z.B. in KV 15a, 15b, 15d, 15u, 15mm.

32 »Jetzt erst, nun uns alle Kräfte zur Satz- und Periodenbildung zu Gebote stehen, wird Wesen und Charakter [sic!] beider uns vollständig fasslich, als zu Anfang der Lehre bei unzulänglichen Bildungsmitteln. Der Satz ist seiner Natur nach einseitig, die Periode hebt diese Einseitigkeit durch den Gegensatz (durch die andere Seite) auf.« Marx, II, ³1847, S. 39 f.

33 »Die Verbindung einzelner [sic!] Sätze kann auf vielerley Weise geschehen: [...] durch Verbindungswörter und, auch, als: Ich hab ihn vermahnt, und werde nicht aufhören ihn zu vermahnen –. Dieses ist die schwächste Art der Verbindung; weil man aus einem Satz nicht notwendig auf die Erwartung des folgenden geführt wird, und weil eigentlich jeder einzelne Satz schon für sich verständlich ist.« SulzerT 1774 (II), Art. Periode (S. 887).

34 Z.B. Johann Eckard, Sonate op. II, Nr. 1, 2. Satz (1764); Johann Schobert, Sonate op. III, Nr. 2, 2. Satz (1763); Herman Friedrich Raupach, Sonate op. 1, Nr. II, 1. Satz.

Abb. 4.18: Formmodell mit Gs-Hs-Korrespondenz



Auch diese Kadenzanordnung hat Wolfgang im Nannerl-Notenbuch studiert³⁵ und seit 1762 in seinen Kompositionen eingesetzt.³⁶ In größeren Werken späterer Zeit findet sich dieses Formmodell dann bevorzugt in langsamen Sätzen,³⁷ z.B. zum Beginn des zweiten Satzes der Sinfonie in F KV Anh. 223 (19a):

Abb. 4.19: Sinfonie KV Anh. 223 (19a), 2. Satz, T. 1–8 (Kl.A. o. Vla. und Hrn.)



Obwohl die Wiederholung eines Ganzschlusses als eine Modellkombination angesehen werden könnte, wird die Kadenzwiederholung im Folgenden wie ein eigenständiges Modell behandelt. Der Grund hierfür liegt in der Standardisierung, die Kadenzwiederholungen in Schluss- und Anfangsbereichen von Kompositionen bzw. Formteilen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfahren haben. Das folgende Beispiel lässt vermuten, dass auch Mozart das Kadenzwiederholungsmodell als Einheit aufgefasst hat:

Abb. 4.20: Sinfonie in Es-Dur, 1. Satz, T. 4–11, Oboen und Bass



35 Nr. 23, Marsch in F, T. 1–8.

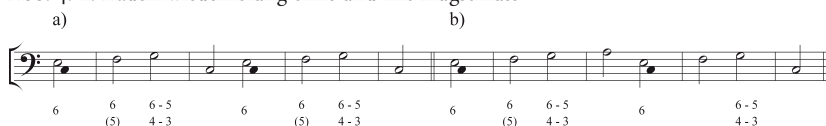
36 KV 2, T. 1–8.

37 Z.B. KV 10, 2. Satz, T. 1–8; KV 13, 2. Satz, T. 1–8; aber auch: KV 11, 2. Satz (Allegro), T. 1–8.

Nach einer dreitaktigen Unisonoeröffnung im Forte beginnt ein achttaktiger Piano-Abschnitt, der sich als Kombination von zwei Viertakttern mit der Harmoniefolge T–S–D–T beschreiben lässt. In den Oboen erklingt in diesen acht Takten jedoch eine durchgehende 7–6-Synkopatio, deren Mechanik eine Teilung des Verlaufs nicht zulässt und die beiden kadenzialen Viertakter zu einer höheren Einheit verbindet.

Das folgende Notenbeispiel zeigt eine schematische Darstellung der gebräuchlichen Kadenzwiederholungsmodelle mit a) einer mittigen Bassklausel oder b) einem Trugschluss in Generalbassnotation:

Abb. 4.21: Kadenzwiederholung ohne und mit Trugschluss



Die Kadenzeinleitung ist mit $\frac{6}{5}$ - und $\frac{6}{4}$ - bzw. grundstelligem $\frac{3}{2}$ -Akkord, die Subdominante mit $\frac{3}{2}$ - und $\frac{6}{4}$ -Akkord sowie mit $\frac{3}{2}$ - $\frac{6}{4}$ -Seitenbewegung, der Schlussklang einer mittigen Tonika außerdem mit einem $\frac{6}{4}$ -Akkord anzutreffen. Der Oberstimmenverlauf von Kadenzwiederholungsmodellen unterscheidet sich, abgesehen von der Wiederholung, nicht von den Strukturmodellen der Ganzschlusskadenzen. Lediglich in sinfonischen Werken sind zu Sopranklauseln erstarrte Oberstimmen gebräuchlich, wie z.B. in der Schlussgruppe der Sinfonie in B-Dur KV 22, in der Mozart die Kadenzen durch Einschub eines d-Moll-Akkords auf fünf Takte dehnt. Aufgrund einer Phrasenverschränkung ergibt sich eine Gesamtlänge des Modells von 9 Takten:

Abb. 4.22: KV 22, I. Satz, T. 31–35, Außenstimmensatz der Streicher



Trugschluss- bzw. Kadenzwiederholungsmodelle verwendet Mozart in seinen frühesten Kompositionen sehr häufig. Die folgende Tabelle gibt eine Übersicht über

das Erscheinen von Kadenzwiederholungs- und Trugschlussmodellen in Schlussbereichen bis zur Übersiedelung der Familie nach London:

Abb. 4.23: Tabelle zum Kadenzwiederholungs- und Trugschlussmodell

Entstehungsjahr	Komposition	Kadenzwiederholungsmodell	Trugschlussmodell
1761	KV 1b		x
	KV 1d		x
1762	KV 2		x
	KV 3		x
	KV 5		x
	KV 6, Menuett II		x
	KV 6/I		x
1763	KV 6/II	x	
	KV 6/IV	x	
1764	KV 7/II		x
	KV 8/I		x
	KV 8/II*		x
	KV 8, Menuett I	x	
	KV 9/I**	x	
	KV 9/II	x	

* Trugschlussmodell im Mittelteil der Komposition

** Wiederholung der »Arientriller«-Kadenz mit einer vorausgehenden Sequenz

Mit dem Trugschlussmodell wiederum auf das Engste verwandt ist eine prominente Eröffnung, mit der Leontzi Honauer den ersten Satz seiner 1761 gedruckten 5. Sonate des *Livre Premier*³⁸ beginnt:

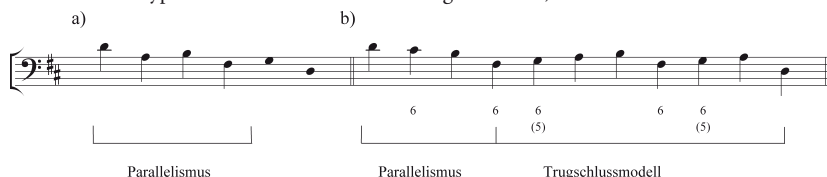
Abb. 4.24: Leontzi Honauer, *Livre Premier*, Sonata V, I. Satz, T. 1–3



38 Ob diese Sonatensammlung oder das *Livre second* »gebracht und meinen Kindern verehrt« worden ist, wie Leopold in seinem Brief vom 1. Februar 1764 an Frau Hagenauer (BriefeGA, I, S. 126) schreibt, ist unklar. Beide Sammlungen waren zum Zeitpunkt der »Verehrung« bereits über zwei Jahre alt, nach Ulrich Leisinger, Art. »Honauer«, in: *MGG*² Personenteil 9, Kassel 2003, Sp. 303, wurde Honauers op. 3 nicht 1764, sondern erst 1769 publiziert.

Die grundstelligen Akkorde des Beginns bei Honauer,³⁹ die Mozart in seinen frühen Werken nicht verwendet, sind aufschlussreich: sie bilden einen Ausschnitt aus dem Parallelismusmodell⁴⁰, dessen viertes Glied im Sinne der »Regola« modifiziert (Sextakkord) und mit dem Trugschlussmodell verschränkt worden ist:⁴¹

Abb. 4.25: Parallelismusmodell mit der für grundstellige Akkorde typischen Bassgestalt a) und ein für Mozart typischer Bassverlauf des Eröffnungsmodells b)



Interessant ist, dass Mozart die Harmoniefolge in seinen frühen Werken zwar klanglich-harmonisch variiert, im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen⁴² jedoch metrisch auf immer gleiche Weise inszeniert: bei halbtaktigem harmonischen Rhythmus ergibt sich für die elf Harmonien in geraden Taktarten eine sechstaktige Eröffnung, die mit einer Kadenz der Grundtonart abschließt.

39 Die Quintparallele im Außenstimmensatz beim Trugschluss (T. 2) ist original. Angesichts der handwerklichen Qualität der Musik Honauers ist nicht davon auszugehen, dass es sich bei dieser Parallele um ein »Versehen« handelt. Möglich wäre es, dass durch den Oktavsprung des Basses die Parallele nicht als störend empfunden worden ist, vgl. hierzu S. 162.

40 Der Begriff »Parallelismus« für die Stufensequenz I–V–VI–III–IV–I ist lexikalisch nicht etabliert, er findet sich im Zusammenhang mit der Sequenz weder im BRM (1995) noch in der zweiten Auflage der MGG. Reinhard Amon wählt für die Stufenfolge in seinem *Lexikon der Harmonielehre*, Wien–München 2005, S. 238, den etwas unglücklichen Namen »Pachelbelsequenz«. Die Bezeichnung »Parallelismus« für die genannte Stufenfolge geht auf Carl Dahlhaus zurück (1967, S. 93), der im Zusammenhang mit den Tanzmodellen »Passamezzo« und »Follia« auf einen »Parallelismus« der Klänge (g–B = T–Tp und B–F = Tp–Dp) hingewiesen hat. Um das Problem zu umgehen, einen auf Funktionalität zielenden Bezeichner für eine Sequenz verwenden zu müssen, dessen »Interpretation als Akkordsatz und als Ausprägung des tonalen Harmoniesystems« fragwürdig ist (Dahlhaus, 1967, S. 93), könnte die (von Dahlhaus nicht intendierte) Möglichkeit in Betracht gezogen werden, den Begriff »Parallelismus« auf den impliziten Intervallsatz (Terz-, Sextparallelen) des Modells und nicht auf die Klangfunktionen zu beziehen. Dadurch ergibt sich zwar eine terminologische Unschärfe zu anderen Parallelismen (Quint-, Quart- und Sekundparallelismen), für diese sind jedoch Fachbegriffe gebräuchlich (Mixturen, Fauxbourdon, Quint- und Quartorgana etc.).

41 Ein vergleichbare Ausprägung des Modells findet sich in der »Parthia in B« des Salzburger Komponisten Franz Xaver Neumüller, vgl. Eder, 2005, Nr. 57.

42 Im »Allegro Assai« der V. Sonate des Livre Premier modifiziert Honauer z.B. den harmonischen Rhythmus des Modells, so dass die ersten vier Harmonien ganztaktig (2/4-Takt), alle folgenden halbtaktig gesetzt sind. Im Hinblick auf den Umfang entsteht auf diese Weise ein achttaktiger »Hauptsatz«.

Abb. 4.26: Beginn KV 7, 2. Satz, Bassstimme mit Bezifferung (nicht im Original)



In enger Beziehung zum langsamen Satz aus KV 7 steht der Kopfsatz der Sonate KV 8. Hier erklingt das Modell im Tempo Allegro und Alla-breve-Takt, wobei die Nähe dieser beiden Kompositionen noch an anderer Stelle zu erörtern sein wird. Mit einer harmonischen Variante⁴³ des Modells beginnt die Sonate KV 27, doch auch hier wie in der vermutlich 1766 entstandenen *Licenza* KV 36 für Tenor beträgt die Länge der ersten Taktgruppe jeweils sechs Takte:

Abb. 4.27: KV 36, T. 19–24, Gesang und Bassstimme mit Bezifferung (nicht im Original)

Ta li e co - tan - ti so - no di Si - gi - smon do i mer - ti, di

The image shows the musical score for KV 36, T. 19–24, featuring a vocal line and a bass line. The vocal line is in G major, 2/4 time, and the bass line is in G major, 2/4 time. The lyrics are: "Ta li e co - tan - ti so - no di Si - gi - smon do i mer - ti, di". The fingerings for the bass line are indicated by numbers 2, 6, 7, 6, 6, 5, 4, 3, 6. The vocal line has a fermata over the note "Si".

Si - gi - smon - do i mer - ti,

The image shows the continuation of the musical score for KV 36, T. 19–24, featuring a vocal line and a bass line. The vocal line is in G major, 2/4 time, and the bass line is in G major, 2/4 time. The lyrics are: "Si - gi - smon - do i mer - ti,". The fingerings for the bass line are indicated by numbers 7, 6, 7, 6, 5.

Mozart interpretiert in der Einleitung und ersten Gesangsphrase den zweiten Basston des Modells als Durchgang, wodurch aus harmonischer Sicht eine Sekundakkord-Variante zur Parallelismusharmonisierung entsteht. Die Tatsache, dass diese harmonische Variante im frühen Werk Mozarts nicht nur vereinzelt auftritt, wirft die Frage auf, ob musikalische Eröffnungen wie aus der *Licenza* KV 36 in den Tonleiterharmonisierungen der »Regola« gegründet sind und der grundstellige Parallelismus als Anfang nicht sinnvoller als Variante der entsprechenden Tonleiterharmonisierung angesehen werden sollte.⁴⁴

Die Vorhalte zur Tp und zum Trugschluss in KV 36 sind bedingt durch die weiblichen Versendungen. Zur Vertonung der zweiten (variierten) Kadenz bzw. des dritten Modellabschnitts wird die zweite Textzeile wiederholt, so dass Musik und Sprache sich auf vollkommene Weise syntaktisch entsprechen. Die gleiche

43 Auffällige Änderungen bestehen darin, dass die dritte Harmonie (Tp) elidiert und die Akkordgestalt der Subdominante (II. Stufe Grundstellung) verändert worden ist.

44 Vgl. hierzu die Ausführungen auf S. 183.

dreigliedrige Textvertonung (mit Wiederholung der zweiten Verszeile) wählt Mozart auch für den Beginn seiner vermutlich im selben Jahr entstandenen Sopranarie KV 79 »Per quel Paterno amplexo«:

Abb. 4.28: KV 79 (73d), T. 23–34, Gesang und Bassstimme mit Bezifferung (nicht original)

Quel pa-ter-noam-plex-so, per que-sto estremo ad-di-o, per que-sto e stre-mo addi-o

The musical score for KV 79, T. 23–34, is presented in a two-staff format. The top staff is for the vocal line (Soprano) and the bottom staff is for the bass line. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The lyrics are: 'Quel pa-ter-noam-plex-so, per que-sto estremo ad-di-o, per que-sto e stre-mo addi-o'. Below the staves, fingerings are indicated for both parts. For the vocal line, the fingerings are: 2, 7, 6, 6, 5, 6, 6, 6, 5. For the bass line, the fingerings are: 5, 4, 3, 4, 5, 6, 6, 6, 5. There are also some additional markings like '6 4' and '(5)' under the bass line.

Der auf den ersten Blick ungewöhnliche Umfang der Taktgruppe erklärt sich aus dem einfachen Umstand, dass Mozart für diese Arie einen ganztaktigen harmonischen Rhythmus gewählt hat. Denn die Anzahl von elf Harmonien, deren letzte bei zwei Harmonien pro Takt auf die erste Hälfte des sechsten Taktes fällt, bewirkt bei ganztaktigem harmonischen Rhythmus zwangsläufig die außergewöhnliche Phrasenlänge von elf Takten.

Wie bereits in KV 36 sind auch in KV 79 Mozarts Bemühungen spürbar, dem Modell neue klangliche Aspekte abzugewinnen. Hierfür hat sich der junge Komponist auf jene Technik besonnen, die er bereits während seines Aufenthalts in Holland kompositorisch erfolgreich angewandt hatte:

Abb. 4.29: Strukturmodell »Sopranklausel«

Aufhaltung bzw. prolongierte Antepenultima der Sopranklausel

The musical score for KV 79, T. 23–34, is presented in a two-staff format. The top staff is for the vocal line (Soprano) and the bottom staff is for the bass line. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The lyrics are: 'Quel pa-ter-noam-plex-so, per que-sto estremo ad-di-o, per que-sto e stre-mo addi-o'. Below the staves, fingerings are indicated for both parts. For the vocal line, the fingerings are: 2, 7, 6, 6, 5, 6, 6, 6, 5. For the bass line, the fingerings are: 5, 4, 3, 4, 5, 6, 6, 6, 5. There are also some additional markings like '6 4' and '(5)' under the bass line. The label 'mit chromatischem Stimmtausch' is placed between the staves.

Ob die Bemühungen allerdings im Ergebnis als gelungen zu bezeichnen sind, sei dahingestellt, denn Mozart hat sich für das Wort »addio« zu einem an sich reizvollen Nonenvorhalt entschieden, durch den offene Quintparallelen im Außenstimmensatz bzw. zum Bass entstehen.⁴⁵ Es könnte zwar eingewendet wer-

⁴⁵ Interessant ist, dass diese Parallele an der gleichen formalen Position auftritt wie in Hönauers Sonate (Abb. 4.24, S. 159). Auch wenn sich eine Unachtsamkeit der Autoren nicht ausschließen lässt, wäre es auch denkbar, dass die Sensibilität für Quintparallelen beim Trugschluss um 1760 noch nicht in dem Maße vorhanden war wie gegenüber Parallelen in anderen Kontexten. Einen vergleichbaren Fall zeigen z.B. Quintparallelen, die sich bei einer Sext- und Quintsextakkordharmonisierung der 6. und 7. Tonleiterstufe im Bass ergeben können und in einigen Lehrwerken der Zeit bedenkenlos vorgeschlagen werden.

den, dass diese Parallelen nicht zwischen zwei substantiellen Stimmen, sondern nur zwischen dem Bass und einer akzidentiellen Vorhaltsnote auftreten und somit nicht im Fokus der Wahrnehmung stehen. Diesen Einwand schwächt Mozart allerdings selbst durch seine Instrumentierung, denn die an der Parallele beteiligten Stimmen werden mit Gesang, Oboe und Horn auf der einen Seite sowie Fagott, Cello und Kontrabass auf der anderen relativ gleichberechtigt behandelt und nicht gerade unauffällig instrumentiert. Sollte diese fragwürdige Stelle gar als Zeugnis betrachtet worden sein, »dass unser Wolfgangler es selbst gemacht hat«⁴⁶

Im Nannerl-Notenbuch hat Mozart das Parallelismus-Kadenzmodell als Menuettanfang, jedoch ohne Trugschluss und eine sich anschließende Kadenzwiederholung geübt. Das Trio der Nr. 17 könnte Wolfgang als Exemplum für die bereits erwähnte Sekundakkordharmonisierung des zweiten Basstons gedient haben:

Abb. 4.30: Trio des Menuetts Nr. 17 aus dem Nannerl-Notenbuch



Die Bassstimme der Takte 1–4 zeigt ein Bassmodell, das von italienischen Komponisten des 17. Jahrhunderts gerne für Basso-ostinato-Kompositionen verwendet worden ist. Aufgrund einer Spezialarbeit von Warren Kirkendale⁴⁷ wird es gelegentlich als »L'Aria di Fiorenza« bzw. »Il Ballo del Gran Duca« bezeichnet.⁴⁸ Zwei

46 »[...] und da alles in Eyle geschahe, so hat ich nicht mehr zeit eine 2te Prob abdruck machen zu lassen. welches verursachte, daß sonderheitlich in cœvre II in dem allerletzten trio 3 quinten mit der violin stehen geblieben, die mein Junger Herr gemacht, ich dann corrigirt, und die alte Md: vennomme aber hat stehen lassen. Eines theils ist es ein probe, dass unser Wolfganglerl es selbst gemacht hat: welches wie billig vielleicht nicht jeder glauben wird. genug es ist doch also.« Leopold Mozart, Brief an Frau Hagenauer vom 3. Dezember 1764 (BriefeGA, I, S. 177–178). Seltsam bestimmt sind Bemerkungen bei Jahn, Abert sowie in KV⁶, S. 9: »Die von Leopold Mozart erwähnten Quinten [...] stehen im Menuett II dieser Sonate. In neueren Ausgaben sind sie meist in Sexten verbessert«. Ebenso seltsam ist, dass diese Auffassung unhinterfragt Eingang in neuere Mozartliteratur erhalten hat (z.B. John Irving, 1996, S. 89 und Walter Wiese, *Mozarts Kammermusik*, Winthertur 2001, S. 54 u.a.), obwohl ältere Ausgaben nie beigebracht werden und sich Quinten der von Leopold beschriebenen Art im »Menuett I« des gleichen Opus befinden (T. 21–22 sowie T. 25–26). Ob Leopold mit »allerletzten trio« die Satzfolge »Menuett-Trio-Menuett«, das »Menuett II« oder den »allerletzten« Satz bzw. das »Menuett I« gemeint hat, darüber lässt sich wohl nur spekulieren.

47 Kirkendale, 1972.

48 Karl H. Wörner, *Geschichte der Musik*, Göttingen 1993. Darüber hinaus hat die Modellbezeichnung Kirkendales Eingang in einige Artikel der ersten Auflage der MGG gefunden

Ausprägungen des Basses können für Komponisten wie Viadana, Banchieri und andere als charakteristisch gelten:

Abb. 4.31: Charakteristische Bassverläufe für das »Aria di Fiorenza«-Modell von a) Emilio de' Cavalieri (»O che nuovo miracolo«, original in G) und b) Lodovico Viadana (»La Fiorentina«, original in F)



Wolfgang konnte bezüglich dieses Bassmodells aus einer lebendigen Tradition schöpfen, davon zeugt die Münchener Handschrift einer »ars componendi« Eberlins. Seine Kompositionen der frühen Jahre zeigen zudem eine reichliche Verwendung des »Aria di Fiorenza«-Modells, und vergleichende Gegenüberstellungen, z.B. der Nr. 24 mit der Nr. 34 des Londoner Skizzenbuchs, des langsamen Satzes der G-Dur-Sonate KV 11 mit der Aria Nr. 5 aus KV 38, der Arie Nr. 2 des lateinischen Intermediums mit dem Marche, Trio, Allegro der Kassation in B-dur KV 99 sowie mit dem 3. Menuetto der Kassation in D-dur KV 62 dokumentieren Mozarts Experimentierfreudigkeit hinsichtlich des Variierens und Veränderns.

Das »Aria di Fiorenza«-Modell⁴⁹, der Parallelismusausschnitt mit Kadenzwiederholung a) sowie Kadenzwiederholungen mit b) und ohne Trugschluss c) waren auch bei Mozarts Zeitgenossen sehr beliebt. Diese Modelle finden sich in zahlreichen Kompositionen der 1760iger Jahre von Honauer⁵⁰, Raupach⁵¹, Hochbrucker⁵², Schobert⁵³, Eckard⁵⁴ sowie in Sonaten der bei Haffner publi-

(z.B.: Art. »Canali (Canale, Floriano«, *MGG* 15, 1973, Sp. 1290 oder Art. »Milioni (Millioni), Pietro«, *MGG* 9, 1961, Sp. 304). Im BRM (1995) sowie Register der zweiten Auflage der *MGG* (1999) lässt sich die Modellbezeichnung nicht mehr nachweisen.

49 Leontzi Honauer, *Livre Premier*, Sonata V in D-Dur, Allegro assai; Johann Schobert, *Ceuvre XIV* (1766), Sonata V in A-Dur, Moderato; Johann Gottfried Eckard, *Ceuvre Ier*, Sonata 1 in B-Dur, Allegro assai; Cajetan Adlgasser, *Sonate in B-Dur*, WV 17.02, Allegro und Buttstett, Peroti und andere Autoren, die in den Sammlungen *Oeuvres Melées* und *Raccolta Musicale* publiziert worden sind.

50 Z.B. für Modell a): s. Abb. 4.24 (S. 159) sowie *Livre Second*, Sonata 3, 3. Satz, T. 1–5 und Sonata 6, 2. Satz, T. 1–6; für Modell b): *Livre Premier*, Sonata 1, 3. Satz, T. 23–27 (Moll), Sonata 2, 3. Satz, T. 40–47 und Sonata 3, 1. Satz, T. 3–7; für Modell c): *Livre Premier*, Sonata 1, 1. Satz, T. 35–40.

51 Z.B. für Modell b): *Ceuvre Ier*, Sonata 1, 2. Satz, T. 11–18; Sonata 2, 2. Satz, T. 2–6, Sonata 4, 2. Satz, T. 2–6; für Modell c): *Ceuvre Ier*, Sonata 1, 3. Satz, T. 30–36.

52 Z.B. für Modell c): *Ceuvre Ier*, Sonata 2, 1. Satz, T. 11–18; Sonata 5, 2. Satz, T. 12–16.

53 Z.B. für Modell a): op. 7, *Quatuor 1*, 1. Satz, T. 1–11 (m. Kadenzwiederholung o. Trugschluss); op. 14, Sonata 3, 2. Satz, T. 1–6; für Modell b): op. 1, *Sonate 1*, 3. Satz, T. 13–20; op. 2, Sonata 2, 1. Satz, T. 5–9; für Modell c): op. 3, Sonata 1, 1. Satz, T. 32–38; op. 14, Sonata 5, 1. Satz, T. 1–6; op. 17, Sonata 1, 2. Satz, T. 17–24.

54 Z.B. für Modell a): *Ceuvre Ier*, Sonata 1, 1. Satz, T. 7–10 (m. zweifacher Kadenzwiederholung), 3. Satz, T. 1–6 (m. Kadenzwiederholung o. Trugschluss); für Modell b): *Ceuvre Ier*, Sonata 1, 1. Satz, T. 40–44; für Modell c): *Ceuvre Ier*, Sonata 1, 1. Satz, T. 4–6; Sonata 4, 1.

zierten Sammeldrucke *Raccolta Musicale*, *Oeuvres Melées* und *Collection Recreative*.

Wyzewa und Saint-Foix haben behauptet, dass Mozarts Vorbild für den ersten Satz von KV 6 der Kopfsatz der ersten Sonate aus Eckards op. 1 gewesen sei. Als Argumente führen die französischen Forscher die beinahe unablässige Verwendung der Albertibässe⁵⁵ und eine Passage an, die Mozart aus dieser Sonate für sein eigenes Werk entlehnt haben soll.⁵⁶ Hinsichtlich der Verwendung des Albertibasses ist ihre Aussage irreführend, denn Mozart war mit der Begleitung »à la Alberti« bereits seit seiner Salzburger Zeit bestens vertraut und die Brechung als Setzmanier gehörte – wie bereits dargelegt – zu den Standards der Musikausbildung im 18. Jahrhundert. Im ersten Satz der Eckard'schen Sonate wechselt zudem das Satzbild relativ häufig, ausschließliche Albertifiguren kennzeichnen lediglich die erste Taktgruppe sowie den Anfang der Schlussmusik (vor und nach dem Doppelstrich). Darüber hinaus ist das für Mozarts angebliche Entlehnung angeführte zweitaktige Notenbeispiel so gewählt, dass es einer Zitatfälschung gleicht: Es ist herausgelöst aus einem achttaktigen Kadenzwiederholungsmodell ohne Trugschluss, wobei die konkreten Subdominant- und Dominantformulierungen Eckards zwar unbestreitbare Ähnlichkeit mit Mozarts Ausarbeitung haben, nicht jedoch die unterschlagenen Takte, die hinsichtlich der Motivik, der Begleitfiguren und sogar der Harmonik⁵⁷ differieren. Hermann Abert hatte bereits angemerkt, dass sich die von Wyzewa und Saint-Foix erwähnte Passage auch in einer Komposition Leopolds findet und dass die Wendung zum allgemeinen musikalischen Sprachgebrauch der damaligen Zeit gehört haben dürfte.⁵⁸ In der Tat hätte Mozart die Trugschlusskadenz von jedem Pariser Komponisten entlehnen können, aber auch sein Vater, Eberlin oder Adlgasser wären als Vorbilder denkbar sowie viele Stücke anonym überlieferter Salzburger Klaviermusik.⁵⁹ Für eine Begabung wie Mozart wird es allerdings mit Sicherheit ausreichend gewesen

Satz, T. 21–23; Sonata 5, 1. Satz, T. 7–14; *C'vre Iler*, Sonata 1, 2. Satz, T. 22–24; Sonata 2, 1. Satz, T. 6–10.

55 »Comme les morceaux d'Eckard, le premier allegro et l'andante de cette sonate se caractérisent par un emploi à peu près incessant de la »d'Alberti.« WSF I, S. 43.

56 »Quant aux détails, nous avons dit déjà que l'enfant a emprunté au final de la sonate d'Eckard la cadence qui termine les deux parties de son premier allegro: [Nb.] et l'on découvrirait encore, dans la sonate de Mozart, maintes petites particularités qui viennent soit de la première sonate d'Eckard ou de ses deux sonates en un seul morceau.« Ebd.

57 Mozart verwendet in KV 6 das Kadenzwiederholungsmodell mit Trugschluss.

58 »Die Schlussphrase des ersten Satzes, die WSF als von Eckard entlehnt bezeichnen, taucht an derselben Stelle schon in L. Mozarts A-Dur-Trio auf [...] Sie gehört wohl zum Gemeingut der damaligen Zeit« Abert, ¹¹1989, S. 69, Fn. 1.

59 Vergleiche hierzu die Kompositionen von Eberlin und Adlgasser in: Eder, 2005 sowie die Nummern a): 37 und 22, 23, 24, 40, jeweils ohne Trugschluss; b): 31, 42; c): 13, 23, 29, 37, 42, 44 dieser Ausgabe.

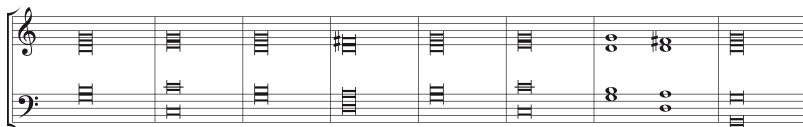
sein, die im Nannerl-Notenbuch befindlichen Kadenzwiederholungen mit und ohne Trugschluss geübt und studiert zu haben.

Pendelmodelle

I–IV–I–V–I-Modelle

Ein Akkordschema, dessen kompositionsgeschichtlichen Wurzeln bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts zurückreichen, ist heute unter dem Namen *Passamezzo moderno* bekannt.⁶⁰

Abb. 4.32: *Passamezzo moderno*



Die zweite Hälfte des *Passamezzo*, deren Deutung als funktionaler Akkordfolge (T–S–T–D–T) in G-Dur man sich kaum zu entziehen vermag, ist aus harmonischer Perspektive mit einem Generalbassmodell des 18. Jahrhunderts identisch, das sich kontrapunktisch als obere und untere Pendelbewegung zu Liegetönen der I. und V. Stufe verstehen lässt und deshalb im Folgenden als Pendelmodell bezeichnet wird:

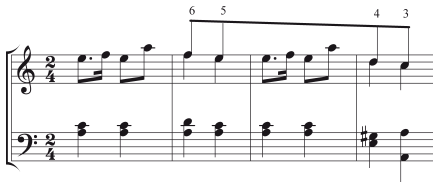
Abb. 4.33: Pendelharmonik durch obere (S) und untere (D) Wechselnotenbewegung



Eine Ausprägung des Pendelmodells eröffnet den Mittelteil des 2. Satzes der in London entstandenen begleiteten Klaviersonate KV 14, wobei für Mozarts Gestaltung an dieser Stelle zwei Details als besonders charakteristisch hervorgehoben werden sollen: der »Parallelismus membrorum« bzw. die motivische Entsprechung des ersten und dritten bzw. zweiten und vierten Taktes sowie die zughafte Oberstimmenstruktur der geraden Takte (6–5–4–3), die in der Terz des subdominanten Wechselquartsextakkordes beginnt und in die Terz der Tonika führt:

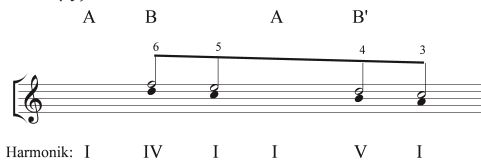
60 *Passamezzo antico* und *moderno* »stellen also Schemata von Akkorden, nicht Diskant- oder Baß-Melodien dar (wenn diese auch in der frühen Geschichte des *antico* eine gewisse Rolle spielen). Diese Tatsache erklärt den abstrakten, hochgradig figurationsreichen, oft virtuoson Stil der meisten *Passamezzi*.« Sybille Dahms (John M[ilton] Ward, Art. »*Passamezzo*«, in: *MGG*², Sachteil 7, Kassel 1997, Sp. 1446.

Abb. 4.34: Sonate KV 14, 2. Satz, T. 65–68 (o. Vl. u. Vc.)



Das folgende Notenbeispiel zeigt das Modell schematisch:

Abb. 4.35: Pendelmodell I–IV–I–I–V–I schematisch



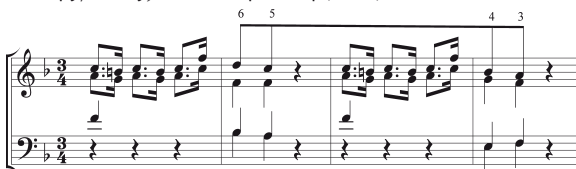
Mozart verwendet diese Ausprägung des Modells auch für den Beginn des zweiten Satzes der Sonate KV 12. Zur besseren Vergleichung mit den nachfolgenden Beispielen wurde der Anfang nach F-Dur transponiert:

Abb. 4.36: Sonate KV 12, 2. Satz, Allegro, T. 1–4 (o. Vl. u. Vc., original in A-Dur)



Das Pendelmodell ist in verschiedenen Gattungen anzutreffen, so z.B. auch in der Arie Nr. 4 (»Hat der Schöpfer dieses Leben«) des 1767 in Salzburg uraufgeführten geistlichen Singspiels »Die Schuldigkeit des Ersten Gebots«:

Abb. 4.37: KV 35, Arie Nr. 4, T. 1–4 (Kl.A.)



Mozart wählt hier für den zweiten und vierten Takt andere Akkordgestalten als in den bisher besprochenen Fällen. Grund hierfür ist die sinnfällige Inszenierung des motivischen Parallelismus durch eine differenzierte Klangraumbehandlung bzw. den zweifachen Registerwechsel.

Besonders apart ist die Ausarbeitung der Harmoniefolge in den ersten beiden Takten des langsamen Satzes der in Paris 1764 vollendeten Sonate KV 8. Mozart inszeniert hier den motivischen Parallelismus auf besondere Weise, indem er den Phrasen eines »Arioso« in der rechten Hand eine stockende Begleitung unterlegt, deren Pausen an barocke Figuren erinnern und einen freien Vortrag herausfordern.⁶¹ Durch Elision des ersten Tonikadreiklangs der linken Hand beginnt die Mehrstimmigkeit zudem mit einer reizvollen Dissonanz bzw. dem frei einsetzenden subdominantischen Quartsextakkord des Pendelmodells:⁶²

Abb. 4.38: KV 8, 2. Satz, »Andante grazioso«, T. 1–4 (o. Vl.)

(I) IV I V I

Die sich anschließende Taktgruppe, die aufgrund ihrer gleichmäßigen Bewegung und des Vorhergehenden im Sinne einer musikalischen Figur (Antitheton bzw. Contraposition) kontrastierend wirkt, besteht aus dem Halbschlussmodell mit subdominantischer Außenstimmensexta zur Takteins. Beide Modelle bilden zusammen einen viertaktigen Vordersatz, dem ein gleich langer Nachsatz folgt, dessen Ganzschluss und motivische Ausarbeitung die gesamte Taktgruppe als achttaktige Einheit im Sinne einer Periode ausweist. Interessant ist, dass Mozart für die Schlüsse das Modell mit Außenstimmensexta zum Eintritt der Subdominante wählt, so dass sich die Oberstimmenstruktur der Kadenzmodelle an die der Pendelmodelle nahtlos anschließt. Für Vordersatz und Nachsatz ergibt sich somit die Struktur durchgehender Sekundgänge:

Abb. 4.39: Oberstimmenstruktur der einleitenden Periode des 2. Satzes aus KV 8, T. 1–8

Pendelmodelle: (I) IV I V I (I) IV I V I

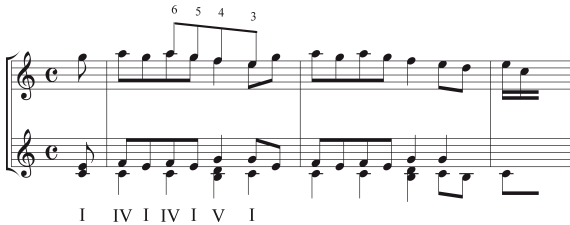
Kadenzmodelle: S D^{6 5}_{4 3} S D^{6 5}_{4 3} T

61 Carl Phillip Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, § 20, S. 254, Faks.-Nachdr. Wiesbaden 1986, gibt für eine freie Vortragsweise Beispiele, die nur in einem Basssystem notiert sind und in rhythmischer Hinsicht der Ausarbeitung Mozarts gleichen. So mag seine Forderung auch für den 2. Satz aus KV 8 gelten: »man muß also von der Strenge des Taktes etwas fahren lassen, weil sowohl bey der letzten Note vor der Pause, als auch bei der Pause selbst gemeiniglich etwas länger angehalten wird [...]«.

62 Nicole Schwindt, 2005, S. 388, vermag in dem Anfang von KV 8 lediglich einen langsamen Satz mit einer »etwas unbeholfenen insistierenden Figur aus galantem Quartsext- und Nonenakkord, die jeweils durch kurze Vorschläge gewürzt werden« zu entdecken.

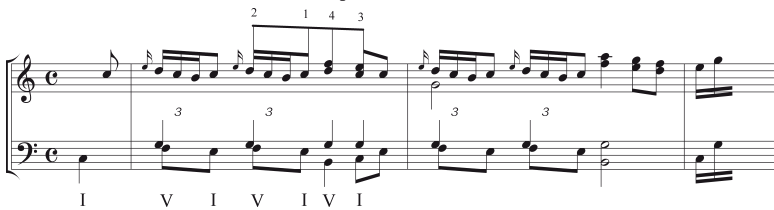
Auf weitergehende Reduktionen wird in der vorliegenden Untersuchung verzichtet. Im Lichte des Modells z.B. zeigen auch die Takte 5–8 des Schlusssatzes der Sonate KV 6 eine für Mozart charakteristische Ausarbeitung:

Abb. 4.40: Sonate KV 6, 4. Satz T. 5–8 (o. Vl. u. Artikulationszeichen)



Das folgende Notenbeispiel hingegen, das aus dem Schlusssatz der Sonate Op.1, Nr. 2 von Johann Schobert stammt, ist von den Takten Mozarts gleich in mehrfacher Hinsicht unterschieden:

Abb. 4.41: Johann Schobert, Sonate Op. 1, Nr. 2, Finale T. 5–8 (o. Vl.)



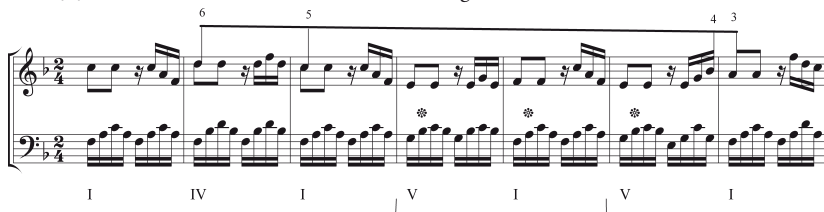
Weder harmonisch (I–V–I–Pendel) noch im Hinblick auf die Struktur der Oberstimme (2–1–4–3) lassen sich Übereinstimmungen feststellen. Diese bestehen lediglich hinsichtlich des harmonischen Rhythmus sowie der Dominant-Tonikaauflösung im ersten Takt. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die von Wyzewa und Saint-Foix aufgebrachte Behauptung, Schobert habe für Mozart während seines ersten Parisaufenthalts eine herausragende Vorbildfunktion gehabt, sich unter anderem auf die Ähnlichkeit der Takte 1–8 dieser Finali stützt. Zumindest die auf angeblicher satztechnischer Entsprechung beruhende Argumentation der Forscher ist vor dem Hintergrund des hier Dargelegten nicht so zwingend, wie es den Anschein haben mag.⁶³

Eine andere Inszenierungsweise der Pendelharmonik mit ganztaktigem harmonischen Rhythmus findet sich zum Beginn des zweiten Satzes der begleiteten

63 Vgl. S. 16 ff. Auch für die Takte 1–4 lassen sich bei genauer Betrachtung ebenso viele Unterschiede wie Entsprechungen feststellen. Im weiteren Verlauf zeigen beide Stücke so gut wie keine Gemeinsamkeiten. Dass die satztechnischen Differenzen bisher nicht beachtet worden sind, mag an der offensichtlichen Ähnlichkeit der Klavieroberstimmen liegen.

Klaviersonate KV 6.⁶⁴ Mozart belebt hier den langsameren harmonischen Verlauf durch Brechungen in der linken Hand:

Abb. 4.42: KV 6, 2. Satz, T. 1–8 (Notenbuch-Fassung o. Vl.)



Das Modell wird durch Wiederholung der letzten beiden Akkorde auf sieben Takte verlängert. Die Melodie beginnt mit einer Tonika in Quintlage und führt im zweiten, subdominantischem Takt den Beginn der Oberstimmenstruktur (6–5–4–3) herbei. Am vorläufigen Ende des Modells (V–I) fehlen jedoch die typischen Oberstimmen-Strukturöne, die stattdessen in einer von der linken Hand gespielten Mittelstimme erklingen (durch Sternchen gekennzeichnet). Mozarts Ausarbeitung ist differenziert und gut ausgehört, weil die tiefe Melodielage das Modell im fünften Takt offenhält, wodurch die harmonisch überzählige Wiederholung der D–T-Verbindung als klangliche Notwendigkeit erscheint. Mit Hilfe der »verwechselten Auflösung«⁶⁵ bzw. des Stimmtausches löst Mozart erst beim Übergang vom 6. zum 7. Takt die aufgrund des Anfangs erwartete Schlusslage klanglich ein.

Auf ähnliche Weise behandelt Mozart das Modell in seiner Sinfonie in F-Dur KV Anh. 223 (KV 19a). Der klanglichen Belebung durch Alberti-Bässe entspricht das Streichtremolo der zweiten Violinen und der Bratschen (Abb. 4.43, S. 171). Mozart dehnt in seiner gut ein Jahr nach dem Klaviersatz entstandenen Sinfonie den Anfang durch Wiederholung der ersten Tonika, wodurch die gesamte Taktgruppe eine Länge von acht Takten erhält. Musikalisch lädt die Melodie eingangs zum oberen Terzton aus und senkt sich anschließend mit Emphase (Vorhalt und *fp*) im dritten Takt auf den wichtigen Ton »d« (Beginn des Oberstimmen-Strukturmodells 6–5–4–3). Auf rhythmisch analoge Weise wird im folgenden Takt der zweite Ton des Strukturmodells inszeniert, die weiteren melodischen

64 Auf die Verwendung der I–IV–I–V–I-Harmoniefolge zur Schlussgestaltung des Satzes wurde bereits an anderer Stelle hingewiesen (S. 83). Das Andante ist eines der Stücke, die bereits vor der Drucklegung der ersten beiden Opera ins Nannerl-Notenbuch eingetragen worden sind (ohne Violinstimme). Plath vermutet, dass es im Oktober 1763, während des unfreiwilligen langen Aufenthalts in Brüssel, entstanden ist.

65 »Wenn man die Dissonanz nicht in derjenigen Stimme auflöst, in welcher solche zuerst gehört worden, so heißt solches die Auflösung verwechseln. Dieses kann [...] geschehen, [...] daß man [...] von dem dissonierenden Satze sogleich in den Lösesatz hineingeht, die Stimmen dieses Lösesatzes aber unter sich verwechselt.« Marpurg, II, 1757, S. 148.

Strukturtöne erklingen jeweils an den Taktübergängen und erhalten ihre Bedeutung von den gleichzeitig stattfindenden Harmoniewechseln. Als Steigerungsmomente, mit denen in dieser Sinfonie die Wiederholung der D–T-Verbindung ausgeglichen wird, können das Ausgreifen der Melodie zum Spitzenton im vorletzten Takt sowie ein Detail der Harmonisierung angesprochen werden: Durch die originale Bezifferung wird im ersten Dominanttakt lediglich auf der letzten Zählzeit eine »7« vorgeschrieben, im zweiten hingegen erklingt diese für die Dauer des ganzen Taktes. Als Neuerung gegenüber dem zweiten Satz aus KV 6 fällt zudem die deutliche Zäsur am Schluss des Modells auf, die der Taktgruppe die syntaktische Geschlossenheit bzw. »thematische« Qualität verleiht.⁶⁶

Abb. 4.43: KV Anh. 223 (KV 19a), I. Satz, T. 1–6 (ohne Bläser, Bezifferung original)

Anhand der Sinfonie KV Anh. 223 (KV 19a) wurde gezeigt, dass größere Taktgruppen auf der Grundlage des Akkordmodells (I–IV–I–V–I) mit 6–5–4–3–Oberstimmenstruktur möglich sind.⁶⁷ Ein Lehrstück davon, wie sich sogar eine

66 Die Achttaktigkeit des Beginns im langsamen Satz der Sinfonie KV 19 erzielt Mozart durch Wiederholung der D–T-Verbindung – nicht durch Dehnung der Anfangstonika wie in KV Anh. 223 (KV 19a) – und mit Hilfe einer angehängten (halbschlüssigen) Tenorkadenz (I–IV | I–IV | I | V | I | V | I | Hs).

67 Gersthofer's ästhetische Bewertung der motivischen Ausarbeitung der Sinfonien KV Anh. 223 (KV 19a) im Vergleich mit der Sinfonie KV 110 (1771) vermag nicht zu überzeugen (Gersthofer, 1993, S. 232–234), da »angestückte« – gemeint sind wohl kontras-

Sonatenentwicklung bis zum Quintabsatz der Grundtonart mit Hilfe des Pendelmodells gestalten lässt, gibt der Kopfsatz der 1764 in Paris publizierten Sonate KV 7.⁶⁸

Abb. 4.44: Sonate KV 7, 1. Satz, Allegro molto, T. 1–12

The musical score for the first movement of Mozart's Sonata KV 7, measures 1-12, is presented in three systems. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is written for piano (p) and includes a pendulum model of harmonic rhythm indicated by Roman numerals I, IV, and V below the bass staff.

System 1 (Measures 1-4): The first system shows measures 1-4. The pendulum model is I — IV — I — IV. The melody in the right hand features a series of eighth notes and a half note, while the bass line consists of chords.

System 2 (Measures 5-8): The second system shows measures 5-8. The pendulum model is I — V — I — V. A label "Wiederholung Oberstimmenstruktur 4-3" is placed above the right hand, indicating a repetition of the upper voice structure from measures 4-3. The melody in the right hand features a series of eighth notes and a half note, while the bass line consists of chords.

System 3 (Measures 9-12): The third system shows measures 9-12. The pendulum model is I —. A label "Kadenzmodell Halbschluss" is placed below the bass staff, indicating a cadence model half-closure. The melody in the right hand features a series of eighth notes and a half note, while the bass line consists of chords.

Mozart verlängert das fünfgliedrige Modell sowohl durch Wiederholung des I–IV-Pendels (wie im Schlusssatz der Sonate KV 6, Abb. 4.40) als auch des V–I-Pendels (wie in der Sinfonie KV Anh. 223, Abb. 4.43) – was bei einem ganztaktigen harmonischen Rhythmus zu einer Länge von neun Takten führt – und

tierende – zweite Taktgruppen innerhalb von Satzeröffnungen auch im späteren Werk Mozarts vorkommen, vgl. hierzu den Beginn der 1774/1775 entstandenen F-Dur Sonate KV 280 (189e), 1. Satz, T. 1–12.

68 Vgl. hierzu auch S. 96.

komplettiert die Taktgruppe durch eine dreitaktige Halbschlussformulierung zu einer Gesamtlänge von 12 Takten. Die motivische Ausarbeitung folgt den Phasen des Modells: Das Tonika-Subdominantpendel (T. 1–4) kennzeichnet ein motivischer Parallelismus, das Tonika-Dominantpendel der fünf folgenden Takte ist kontrastierend gestaltet. Hier ergänzen sich Sechzehntelfiguren der linken und rechten Hand zu einer durchgehenden Bewegung, bis das Satzbild im 10. Takt zum Beginn des Halbschlusses erneut wechselt. Dem fehlenden Harmoniewechsel an dieser Stelle kommt hinsichtlich der Taktmetrik eine außerordentliche Bedeutung zu:

Abb. 4.45: Schema zur Taktmetrik

Takt	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Harmonik	T	S	T	S	T	D	T	D	T	T	D	D
Gewichtung	s	l	s	l	s	l	s	l	s	l	s	l

T = Tonika, S = Subdominante, D = Dominante
s = schwer, l = leicht

Die ersten beiden Zweitaktgruppen in KV 7 sind auf eine Weise verknüpft, die von Thrasybulos Georgiades bereits 1950 beschrieben worden ist.⁶⁹ In Anlehnung an Georgiades nennt Wolfgang Gersthofer eine solche Verknüpfung »Gerüstbaustruktur«,⁷⁰ Michael Polth bezeichnet sie als »metrisches Verhalten«⁷¹ von Taktgruppen. Gemeint ist damit, dass der dritte Takt der Klavierstimme mit dem gewichtigen D-Dur-Akkord die melodische Linie des zweiten Taktes abschneidet, ohne deren Abschluss zuzulassen. In der Tat ist man geneigt, dem dritten Klaviertakt aufgrund der abreißen Melodie im Klavier die Qualität eines ersten

69 »Die einzelnen Kadenzwendungen werden nicht durch einen Schlußakkord abgeschlossen (etwa als Ganz- oder Halbschluß), sondern als Ganzes aneinandergereiht, voneinander abgelöst. Auch die Vorstellung von Satzkette, von Satzverschränkung u. dgl. ist nicht zulässig, weil sie eben Periodensätze, also schon metrisch gestalteten Vordergrund impliziert. Wir können sagen: Der »Abschluß« der jeweils vorausgehenden Akkordgruppe bzw. Kadenzwendung ist die jeweils darauffolgende Akkordgruppe bzw. Kadenzwendung a l s G a n z e s [Hervorhebung im Original]«. Thrasybulos Georgiades, »Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters«, in: *MjB* 1950, S. 93.

70 »Doch eine andere Betrachtungsart dürfte – denke ich – hier angemessener sein. Sie beruht auf der Annahme von offenen, nicht nur harmonisch, sondern auch rhythmisch [...] offenen Gliedern, die sozusagen ineinandergehängt werden.« Gersthofer, 1993, S. 28.

71 »Anzumerken wäre lediglich, daß der Anfang einer neuen Taktgruppe innerhalb des metrischen Verhaltens – anders als es Georgiades für den Gerüstbau beschrieben hat – ausschließlich Anfang ist. Es ist nicht einmal nötig – wie Georgiades – anzunehmen, daß eine neue Taktgruppe in ihrer Gesamtheit das Ende der vorangegangenen bilde. Mag ein Anfang erreicht worden sein und mag mit ihm ein Ereignis zu Ende gehen: Das Erscheinen der Qualität »Anfang« vernichtet in dem Augenblick, in dem sie deutlich wird, alle übrigen Bestimmungsmomente.« Polth, 2000, S. 138.

Taktes bzw. »Anfangs« im Sinne Polths zuzusprechen. Die Violinstimme dagegen ist an dieser Stelle ambivalent: ihr Akkordspiel unterstützt zwar die These eines »Anfangs«, der Sekundanschluss »g–fis« in der Oberstimme hingegen klingt wie eine Auflösung bzw. ein melodischer Schluss, und man hat nicht das Gefühl, dass der Klavierakkord in der Lage wäre, diese Auflösungsqualität vollständig zu »vernichten«. Unabhängig davon, ob der dritte Takt ausschließlich einen »Anfang« (Polth) oder die zweite Taktgruppe einen »Abschluss« der ersten (Georgiades) darstellt; durch die vollgriffigen Akkorde im ersten und dritten Takt werden diese metrisch akzentuiert, wodurch innerhalb der ersten Taktgruppe eine gleichmäßige »Schwer-leicht«-Gewichtung im Sinne Hauptmanns⁷² entsteht. Diese setzt sich auch in den folgenden Takten fort, alle Toniken wirken metrisch »schwer«, Subdominanten und Dominanten hingegen »leicht«. Schlösse sich der Halbschluss direkt an das Pendelmodell an, würde er somit auf einen leichten Takt fallen. Halbschlüsse müssen jedoch metrisch »schwere« Ereignisse sein, um als solche verstanden werden zu können oder anders ausgedrückt: um eine satztechnische Konstellation als Halbschluss auffassen zu können, ist es notwendig, sie als metrisch »schwer« zu empfinden. Unter den denkbaren Strategien, die strukturell wichtige V. Stufe verständlich zu platzieren, entscheidet sich Mozart für die Verlängerung der Tonika des neunten Taktes um einen weiteren Takt. Durch die eingeschobenen Tonleiterfiguren in der rechten Klavierhand und Violine fällt der Eintritt des halbschlüssigen A-Dur-Akkordes somit auf den »schweren« 11. Takt (s. Kasten der Abb. 4.45, S. 173). Die abschließende Prolongation der Dominante vervollständigt den gesamten Abschnitt auf eine geradzahlige Taktlänge.

Die Violine, die eingangs die Klaviermelodie durch Sexten- und Terzenspiel koloriert und im vierten Takt durch den Stimmtausch den Beginn des Strukturmodells als Oberstimme freigibt, löst sich ab dem fünften Takt aus dem Klaviersatz heraus. Ihre auftaktigen Figuren akzentuieren in den folgenden Takten jede Takteins, bewirken dadurch eine motivische Verdichtung von der Zweitaktigkeit zur Eintaktigkeit und kehren die abtaktige Phrasierung des Anfangs zur Auftaktigkeit um. Auf diese Weise entsteht eine Dynamik, die vorwärts drängt und erst in der Auflösung des Quartsextakkordes des 12. Taktes zur Ruhe kommt.

Das Klavierstück in C KV 9a (5a), eines der wenigen Stücke, die Wolfgang eigenhändig in das Nannerl-Notenbuch eingetragen hat und das aus diesem Grunde nicht viel später als das Allegro molto aus KV 7 entstanden sein dürfte, wäre ein weiteres Beispiel für die These, dass sich Wolfgang 1764 auch damit

72 »Ein erstes Zeitmoment, wie es metrisch allezeit nur das erste eines zweiten, ihm gleichen sein kann, ist für sein zweites das Bestimmende, dieses zweite ist das Bestimmte. Es hat ein erstes gegen sein zweites die Energie des Anfangs und damit den metrischen Accent.« Moritz Hauptmann, *Harmonik und Metrik*, Lpz. 1853, zit. nach der Aufl. ²1873, S. 228.

beschäftigt hat, auf der Grundlage des Pendelmodells erste Abschnitte von Sonatenexpositionen zu entwickeln:⁷³

Abb. 4.46: Nannerl-Notenbuch Nr. 20, Klavierstück in C-Dur, KV 9a (5a), T. 1–12

The musical score for Nannerl-Notenbuch Nr. 20, Klavierstück in C-Dur, KV 9a (5a), T. 1–12, is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 8, and the second system contains measures 9 through 12. The notation includes treble and bass staves. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Harmonic analysis is provided below the staves: measures 1-4 are labeled 'I', measures 5-8 are labeled 'IV', and measures 9-12 are labeled 'I' with a '6-5 4-3' interval analysis. A bracket under measures 10-12 is labeled 'Kadenzmodell Halbschluss'.

Der Hauptunterschied zwischen den jeweils ersten Formteilen (Entwicklung bis zum Quintabsatz der Haupttonart) in KV 7 und KV 9a (5a) besteht darin, dass in der letztgenannten Komposition auf Harmoniewiederholungen verzichtet wird. Allein die Dehnung der Anfangstonika ermöglicht es Mozart, aus den drei Harmonien des Subdominantpendels einen Viertakter zu komponieren, der durch zwei zweitaktige Melodiephrasen symmetrisch geteilt wird. An ihn schließt sich eine weitere, aus zwei Zweitaktern bestehende Taktgruppe an, die mit einer Halbschlusskadenz endet. Die Verteilung der Töne des Oberstimmstrukturmodells auf verschiedene Oktavlagen schafft dabei Raum für die virtuellen Tonleiterfiguren.

In der vorgelegten Analyse könnte die Annahme der Terzquart-Harmonisierung im fünften Takt strittig sein. Sie ist Ausdruck einer Hörweise, bei der in Anbetracht des Allegrocharakters ein ganztaktiger harmonischer Rhythmus wahrgenommen wird. Außerdem hatte Mozart für den zweiten Stufenton im Bass zum Beginn des zweiten Satzes aus KV 6 ebenfalls die Terzquart-Harmonisierung gewählt. Die Auffassung jedoch, dass die erste Hälfte des fünften Taktes nicht als Dominante, sondern als Subdominantparallele bzw. II. Stufe zu lesen

73 Jüngst wurde auf eine Ähnlichkeit zwischen den jeweils ersten Hauptabschnitten aus KV 7 und KV 9a (5a) hingewiesen, vgl. hierzu: Eberhard Hüppe, »Sonaten für Klavier und Violine«, in: Schmidt, 2006, S. 72. Die Analysen Hüppes zur Satztechnik Mozarts unterscheiden sich von den hier vorgelegten in wesentlichen Punkten.

sei, lässt sich nicht widerlegen. Eine solche Lesart ist prinzipiell möglich, die Ambivalenz vergleichbarer Sachverhalte wurde bereits eingehend erörtert.⁷⁴ Zudem sprechen Ausarbeitungen wie in der Sinfonie KV 45 dafür, dass die harmonische Mehrdeutigkeit nicht allein ein Problem der Wahrnehmung, sondern auch in der Sache selbst begründet ist. In dieser Sinfonie erstreckt sich ein Pendelmodell über die Länge von zehn Takten (T. 7–16), die Takte sieben und neun entsprechen dem fünften Takt in KV 9a (5a):

Abb. 4.47: Sinfonie in D-Dur KV 45, 1. Satz, T. 15–16 (Takt 9 und 10 des Modells), Streicher und Oboen (o. Trp. und Hrn.)

Betrachtet man den Streichersatz, so gibt das »a'« der zweiten Violinen eindeutig Auskunft darüber, dass Mozart die Terzquart-Harmonisierung im Sinne hatte, nimmt man dagegen den Bass und die Oboen in den Blick, entspricht die Harmonik der II–V–I-Stufenfolge des Bassverlaufs.⁷⁵ Die Generalbässe der folgenden Abbildung skizzieren die Möglichkeiten:

Abb. 4.48: Pendelmodell I–IV–I–V–I mit subdominantischer Prolongation (II–V)

74 S. S. 40 ff.

75 Selbstverständlich ist es möglich, die Stimme der zweiten Oboe als Figur bzw. »Retardatio« zu interpretieren. Da der Ton »h« im Takt davor nicht erklingt, müsste zusätzlich auch noch die Figur der »Heterolepsis« bemüht werden. Ob diese Erklärungen jedoch der Sache angemessener sind, als die Mehrschichtigkeit des Tonsatzes als Ausdruck der Mehrdeutigkeit der Sache zu begreifen, muss bezweifelt werden.

Aus den genannten Gründen werden daher im Folgenden II–V–I-Harmoniefolgen, die im Kontext des Pendelmodells auftreten, nicht als Kadenzten, sondern als subdominantisches Prolongationen der V. Stufe bzw. als harmonische Varianten des Modells verstanden.⁷⁶

Mozart verwendet das Pendelmodell auch in Werken späterer Schaffensperioden, z.B. für die Themenstruktur des ersten Satzes der 1774/1775 entstandenen Sonate in F-Dur KV 280 (189e) oder des dritten Satzes (Rondeau) der 1777 in Mannheim entstandenen Sonate in C-Dur KV 309 (284b). Neben dieser Formfunktion, einen Satz bzw. größeren Formabschnitt zu beginnen, kann es aber auch einem ersten Formabschnitt oder Thema folgen⁷⁷ oder als Schlussformulierung (Orgelpunktvariante $\frac{5}{4} \frac{6}{4} \frac{5}{4} \frac{7}{4} \frac{5}{4}$) am Ende größerer Abschnitte erklingen. Die Frage jedoch, welche Vorbilder Mozart für das Komponieren mit dem Modell gehabt haben könnte, dürfte kaum zu beantworten sein. In das Nannerl-Notenbuch wurden von Leopold Mozart Spielstücke eingetragen, an denen seine Kinder verschiedene Möglichkeiten des Pendelmodells studieren konnten. Eine entsprechende Eröffnung hatte Wolfgang bereits im Alter von vier Jahren gespielt,⁷⁸ ein motivischer Parallelismus mit symmetrischer Teilung (4 + 4) sowie asymmetrischer Binnengliederung (3+1) eröffnet das fragmentarisch erhaltene Klavierstück in G (Nr. 50) und eine weitere Modellform findet sich zum Beginn des Konzertsatzes in G (Nr. 51, Abb. 2.8).⁷⁹ Die genannten Stücke des Notenbuchs sind allerdings erheblich von jenen Ausarbeitungen verschieden, die Wolfgang in seinen frühen Werken komponiert hat, so dass sie als Vorbilder ausscheiden dürften. Einen großen Einfluss könnte lediglich das Menuett Nr. 6, das an anderer Stelle bereits ausführlich besprochen worden ist, in Verbindung mit entsprechenden didaktischen Anweisungen gehabt haben.⁸⁰

In der Salzburger Zeit vor der großen Westeuropareise erschien die IX. Partie der von Haffner publizierten Sonatensammlung »Oeuvres Mêlées [...]«.⁸¹ In dieser Ausgabe befindet sich die dritte Klaviersonate Leopolds in B-Dur, zu deren langsamem Mittelsatz in F-Dur das Andante seines Sohnes eine gewisse Ähnlichkeit aufweist:

76 Vgl. hierzu die Ausführungen auf S. 185 f.

77 Sonate in F-Dur KV 13, 1. Satz, T. 13–16. Die Ausarbeitung des Pendelmodells in dieser Sonate, in der es den zweiten Formabschnitt prägt, erinnert stark an die Gestaltung des Modells im zweiten Satz der Sonate KV 8, wo es am Satzanfang erklingt.

78 Nr. 41, Allegro in G, mit der Bemerkung Leopolds versehen: »dieß Allegro hat d. Wolfgang im 4ten Jahre gelernt«.

79 Zur Interpretation der Takte 1–4 als Ausprägung des I–IV–I–V–I-Modells s. S. 45ff.

80 Vgl. hierzu die Ausführungen auf S. 95 f.

81 Oeuvres Mêlées contenant VI Sonates pour le Clavessin d'autant de plus célèbres compositeurs«, Partie IX, Nürnberg 1763 (?).

Abb. 4.49: Leopold Mozart, Klaviersonate in B-Dur, 2. Satz, T. 1–6



Übereinstimmungen zwischen Wolfgangs und Leopolds Ausarbeitung bestehen in der Tonart F-Dur, im Satzbild der linken Hand (»Albertibässe«), der Abspaltung und Wiederholung der D–T-Verbindung sowie der Berücksichtigung der Oberstimmenstruktur (6–5–4–3).⁸² Auf der einen Seite ist es also denkbar, dass Wolfgang den langsamen Satz aus der Sonate seines Vaters im Ohr hatte, als er das Andante zu KV 6 komponierte. Auf der anderen Seite gehört das Pendelmodell in Klavierwerken um 1760 zum kompositorischen Allgemeingut. In Salzburg verwendet es Cajetan Adlgasser⁸³, in den bei Haffner verlegten Reihen ist es in Kompositionen von Zach⁸⁴, Tischer⁸⁵, Roi⁸⁶, Kehl⁸⁷, Rutini⁸⁸, Sales⁸⁹ und

82 Eine Kontextualisierung des im Londoner Skizzenbuch erhaltenen Fragments KV 15nn (Fr 1764b) scheint allein schon aufgrund der Länge von drei Takten wenig sinnvoll, auch wenn diese in der Satztechnik (Albertibegleitung, Kreuzen der Hände), Tonart (F-Dur), Taktart (4/4) und Harmonik (Anfang des Pendelmodells) dem Beginn des 2. Satzes der B-Dur-Sonate Leopolds entsprechen. Eine im KV⁶ (1964) proklamierte Nähe zu Schobert (die »Herkunft des Fragments von Jean Schoberts op. XVII [...] Nr. 4, 2. Satz ist kaum übersehbar«) ist aufgrund erheblicher Differenzen hinsichtlich des Tongeschlechts und der Harmonik nicht nachvollziehbar.

83 Anton Cajetan Adlgasser, Andantino in F-Dur, WV 17.05, ediert in Eder, 2005, Nr. 66.

84 (Johann) Zach, Sonata Nr. 6 in A-Dur, Oeuvres Melées, Partie V (S. 32).

85 Giovanni Nicolà Tischer (= Johann Nikolaus Tischer), Sonata Nr. 6 in F-Dur, 3. Satz, Oeuvres Melées, Partie VII (S. 34).

86 Le Roi, Sonata Nr. 4 in F-Dur, Oeuvres Melées, Partie VII, 1. Satz, S. 30 ; Sonata in G-Dur, 3. Satz, Oeuvres Melées, Partie X (S. 24).

87 Giovanni Baldassari Kehl (= Johann Balthasar Kehl), Sonata Nr. 3 in g-Moll, 3. Satz, Oeuvres Melées, Partie X (S. 18).

88 Giovanni Placido Rutini (= Giovanni Maria Rutini), Sonata Nr. 4 in A-Dur, 1. Satz, Raccolta Musicale, Op. 3 (S. 20).

89 (Pietro) Pompeo Sales, Sonata Nr. 5 in C-Dur, 2. Satz, Raccolta Musicale, Op. 3 (S. 28).

anderen anzutreffen, bei den in Paris wirkenden Komponisten lässt es sich bei Honauer⁹⁰, Eckard⁹¹ sowie Schobert⁹² nachweisen, und mit Sicherheit würde die Ausweitung der Untersuchungen noch zahlreiche weitere Funde zu Tage fördern. Angesichts dieser Tatsachen ist es müßig darüber zu spekulieren, welche Musik oder didaktische Anweisungen Mozart zu Kompositionen mit dem Pendelmodell angeregt haben könnten.

Im Folgenden wird das Vorkommen einzelner Glieder des Pendelmodells in den Blick genommen, ein Vorhaben, das der Kommentierung bedarf: Der Gedanke an ein Benennen aller IV–I–V–I-, I–IV–I-, I–V–I-, V–I-, I–V-, IV–I- sowie I–VI-Verbindungen in der Musik Mozart ist erschreckend, eine solche Untersuchung nicht beabsichtigt. Berücksichtigt werden nur jene Stellen, deren Signifikanz es rechtfertigt, von Analysemodellen zu sprechen. Die Signifikanz der zwei- und dreigliedrigen Modelle ergibt sich in der Regel aus einer Bindung an spezifische formale Kontexte bzw. in Kombinationen mit Kadenzmodellen. Trotz dieser Aspekte, die eine erhebliche Einschränkung ermöglichen, erlaubt das zahlreiche und sehr vielfältige Vorkommen kleingliedriger Modelle lediglich ein exemplarisches Vorgehen.

IV–I–V–I-Modelle

Als IV–I–V–I-Pendelmodelle werden im Folgenden musikalische Gestaltungen bezeichnet, die – gemessen am I–IV–I–V–I-Pendelmodell – an der zweiten (subdominantischen) Position beginnen:

Abb. 4.50: KV 35, Arie Nr. 4, »Hat der Schöpfer dieses Leben«, T. 5–8 (Kl.A.)

Metrik: — — — — —

Harmonik: IV — I — V — I — V

Der Anfang der Sopranarie »Hat der Schöpfer dieses Leben« ist an anderer Stelle bereits erörtert worden (Abb. 4.37, S. 167). Die nicht abgebildete Pause, die dem subdominantischen Quartsextakkord vorangeht, begrenzt das Modell nach vorne

90 Leontzi Honauer, *Livre Premier*, Sonata Nr. 6 in B-Dur, 2. Satz; *Livre Second*, Sonata Nr. 3 in F-Dur, 1. Satz.

91 Johann Gottfried Eckard, *Op. I*, Sonata Nr. 3 in f-Moll, 2. Satz; *Op. 1*, Sonata Nr. 4 in A-Dur, 1. Satz.

92 Johann Schobert, *Op. I*, Sonata Nr. 1 in F-Dur, 1. Satz; *op. 17*, Sonata Nr. 3 in D-Dur, 2. Satz.

und schafft Eindeutigkeit hinsichtlich des Beginns. Dieser Umstand ist insofern bemerkenswert, als ein der IV–I–V–I-Harmoniefolge vorangehender tonikaler Takt prinzipiell die Möglichkeit zur Verwechslung mit dem fünfgliedrigen Pendelmodell eröffnet. Häufig lässt sich in dem IV–I–V–I-Modell eine relative Kürze der dritten und vierten Harmonie beobachten, wodurch das letzte Glied der Folge metrisch »leicht« sowie angrenzende Ereignisse metrisch »schwer« wirken. Vor diesem Hintergrund ist das Vorkommen des Modells in der Sinfonia des geistlichen Singspiels »Die Schuldigkeit des Ersten Gebots« KV 35 als ausgesprochen typisch zu bezeichnen:

Abb. 4.51: KV 35, Sinfonia, T. 9–14 (Kl.A.)

Metrik: — ◡ — ◡ — ◡ —

Harmonik: IV — I — V — I — V

Auffällig ist die Ausarbeitung der halbschlüssigen fünften Stufe. Die »gelehrte« Ausarbeitung des Quintabsatzes durch zweifache Imitation der Oberstimme zeigt einen bereits routinierten Umgang mit kontrapunktischen Techniken zur Inszenierung harmonischer Sachverhalte.⁹³ Auch in dem lateinischen Intermedium »Apollo und Hyacinth« KV 38 verwendet Mozart das IV–I–V–I-Modell⁹⁴ zur Vorbereitung halbschlüssiger Wendungen, hier allerdings mit gleichmäßig ganztaktig harmonischem Rhythmus. Den genannten Beispielen lässt sich entnehmen, dass Mozart das IV–I–V–I-Modell in seinen frühen Werken mit einer sehr spezifischen Formfunktion einsetzt: es verbindet eine erste Taktgruppe (z.B. eine Eröffnung wie in KV 35, Nr. 4; KV 36, Nr. 6; KV 36, Nr. 8) mit dem Quintabsatz der Grundtonart.⁹⁵ Das folgende Beispiel zeigt den Beginn des Kopfsatzes der 1774/1775 entstandenen Sonate in B-Dur KV 281 (189f):

93 Mozart hat die Technik des doppelten Kontrapunkts schon einige Jahre vorher angewendet, z.B. im letzten Abschnitt der Exposition des wahrscheinlich 1764 entstandenen Sonatensatzes KV 9a (5a), T. 15–21, vgl. hierzu auch S. 196 und S. 206.

94 In den Duetti »Discede crudelis!« (Nr. 6, T. 5–12) sowie »Natus cadit« (Nr. 8, T. 5–12).

95 Vgl. hierzu die Ausführungen auf S. 217.

Abb. 4.52: Klaviersonate KV 281 (189f), I. Satz, T. 1–16

The musical score for measures 1-16 of the first movement of Mozart's Piano Sonata No. 281 is shown. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 2/4. The score is divided into four systems. The first system (measures 1-4) is labeled 'Vordersatz' and 'Nachsatz (Periode)'. The second system (measures 5-8) is labeled 'IV'. The third system (measures 9-12) is labeled 'I', 'IV', 'I', and 'V'. The fourth system (measures 13-16) is labeled 'Kadenzmodell Halbschluss'.

Das Thema der Sonate zeigt eine Periode (T. 1–8), deren Vordersatz mit dem IV–I–V–I–Pendelmodell beschlossen wird. Die Öffnung des Vordersatzes wird dabei durch eine erste Stufe auf metrisch leichter Zeit (Terzlage) bewirkt, eine kadenziell erreichte Tonika auf schwerer Zeit (Oktavlage) beendet die ganze Taktgruppe. Das klanglich kontrastierende Anheben des Nachsatzes in der unteren Oktave ist dabei sehr typisch für Klavierkompositionen, die Mozart während

seiner Parisaufenthalte kennengelernt hat.⁹⁶ Im neunten Takt beginnt die IV–I–V–I-Harmonik erneut, jedoch mit größerem Umfang bzw. auf höherer formaler Ebene, so dass es aufgrund einer veränderten Inszenierungsweise und Ausdehnung als ein anderes Modell mit gleicher Harmonik anzusprechen ist.⁹⁷ Mozart platziert hier die Strukturtöne des Subdominantpendels (6–5) taktweise sowie in unterschiedlichen Oktavlagen und verbindet diese durch Tonleiterfiguren im Sinne einer »virtuosen« Inszenierungsweise, die bereits im Zusammenhang mit den »Arientriller«-Kadenzen erwähnt wurde.⁹⁸ Nach Wiederholung der Taktgruppe erklingt mit dem Dominantpendel die Oberstimmenstruktur 4–3, der sich mit Sekundanschluss – wie im zweiten Satz der Sonate KV 8 bereits beschrieben – das Kadenzmodell mit Außenstimmensexta an subdominantischer Position anschließt. Das Satzbild wechselt im ersten Teil dieser Exposition sehr auffällig im 8. Takt. An dieser Stelle wird der Schlusstakt der Periode mit dem nachfolgenden Pendelmodell verschränkt, d.h., die zum IV–I–V–I-Modell gehörigen Tonrepetitionen in der linken Hand beginnen vorgezogen und bereits im Schlusstakt der Periode. Zwei weitere, unauffälligere Wechsel in den Takten 12 und 15 gliedern zum einen das IV–I–V–I-Modell mittig und markieren zum anderen den Eintritt der Subdominante des Kadenzmodells. Die Wirkung dieser formal wichtigen Position wird zudem durch einen Registerwechsel hervorgehoben. Die Melodie hingegen spannt einen Bogen vom Anfang des ganztaktigen IV–I–V–I-Modells (T. 9) bis zum Schlusstakt des Halbschlusses (T. 17), wobei die Phrasen zuerst zwei Takte umfassen, dann zur Eintaktigkeit verkürzt werden (Beschleunigung) und schließlich in eine drei Takte lange Schlussphrase münden (Auffangen der Bewegung). Hinsichtlich möglicher Vorbilder gilt das zum fünfgliedrigen Pendelmodell Gesagte.⁹⁹

96 Z.B. bei Leontzi Honauer, *Livre premier, Sonata Nr. II, 1. Satz* oder Hermann Friedrich Raupach, *Op. I, Sonata Nr. 1, 1. Satz; Sonata Nr. 2, 1. Satz*.

97 Vgl. hierzu »Musikalische Modelle«, S. 75 ff.

98 S. 153.

99 Auf eine besondere Nähe der Klaviersonate KV 281 (189f) zu der Sonata Op. I, Nr. I in B-Dur von Hermann Friedrich Raupach sei jedoch an dieser Stelle verwiesen. Die tonartlich gleichen Stücke sind sich in mehrfacher Hinsicht ähnlich, insbesondere die Eröffnungstakte in den Expositionen, die Takte 11–15 (Raupach) und die Takte 9–13 (Mozart) sowie die Takte 19–26 (Raupach) und die Takte 18–26 (Mozart). Ein synoptischer Notenvergleich der Kopfsätze der beiden Sonatenexpositionen und eine Collage, bei der Abschnitte der Klaviersonate Mozarts die entsprechenden Passagen bei Raupach ersetzen und mit der Orchesterbegleitung von KV 39 eingespielt worden sind, findet sich in: Ulrich Kaiser und Carsten Gerlitz, *Arrangieren und Instrumentieren, Barock bis Pop* (Studienbücher Musik 13), Kassel 2006, CD-Track 32 und CD-ROM, Kapitel 2, Aufgabe 45.

Exkurs zu KV 545

Die als Op. I bei Haffner in Nürnberg 1756 verlegte Sonaten-Anthologie »Raccolta musicale« enthält als drittes Stück die B-Dur-Sonate von Fulgentino Peroti. Ein Vergleich zwischen dem Finale (»Allegro non tanto presto«) dieser Sonate und dem Kopfsatz der Klaviersonate »Facile« von Mozart ist in mehrfacher Hinsicht interessant. Das folgende Notenbeispiel zeigt die Anfänge beider Sätze in synoptischer Notendarstellung, im untersten System wurde die »regola« als strukturelle Bassstimme abgebildet.

Abb. 4.53: W. A. Mozart, Sonate in C-Dur KV 545, 1. Satz und Fulgentino Peroti, Sonate in B-Dur, 3. Satz sowie die Bassstruktur »regola«

The image displays a musical score with four systems of staves. The first system contains two staves: the top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), showing the beginning of a piece with a trill (tr) on the final note; the bottom staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), showing a continuous eighth-note pattern. The second system also has two staves: the top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), showing a melody with a trill (tr) and a triplet (3) marked 'Wdhg. der Kadenz'; the bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), showing a simple harmonic accompaniment. The third system consists of two staves: the top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), showing a complex sixteenth-note pattern; the bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), showing a simple harmonic accompaniment. The fourth system also has two staves: the top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), showing a complex sixteenth-note pattern with a trill (tr) on the final note; the bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), showing a simple harmonic accompaniment.

Perotis Finalsatz beginnt mit einer sechstaktigen »Aria di Fiorenza«-Eröffnung¹⁰⁰, die in dem Notenbeispiel oben in viertaktiger Länge (d. h. ohne Wiederholung

¹⁰⁰ Zu diesem Modell s. S. 163.

I-IV-I-Modelle

Abb. 4.54: Johann Schobert, Op. 14, Sonata Nr. II, 2. Satz, Andante, T. 1–8 (o. Vl.)

I _____ IV _____ I _____

Kadenzmodell
Ganzschluss

Wiederholung der Ganzschlusskadenz

101 S. S. 289 f. und S 307 f.

vierten Taktes entspricht diesem Modell. Dass der Anfang als Kombination des I–IV–I-Pendels und einer Ganzschlusskadenz – und nicht als harmonische Prolongation der Dominante des Pendelmodells – verstanden wird, liegt an der satztechnischen Gestalt der Takte fünf und sieben. Eine charakteristische Bassfigur sowie die Phrasenlänge der Oberstimme heben sich von den vorangegangenen Takten ab, wirken kontrastierend und deswegen als eigenständiges Kadenzmodell. Mozart könnte eine solche Gestaltungsweise anhand des Menuetts Nr. 2 des Nannerl-Notenbuchs erlernt haben:¹⁰²

Abb. 4.55: Nannerl-Notenbuch, Menuett in F-Dur, Nr. 2, T. 1–8

I ————— IV ————— I —————

Kadenzmodell Ganzschluss

Als etwas problematischer hinsichtlich einer systematischen Zuordnung könnte der Anfang des ersten Satzes der Sonate KV 14 empfunden werden:

Abb. 4.56: KV 14, I. Satz, T. 1–10 (o. VI.)

I ————— IV ————— I —————

"Eingang" ————— I ————— IV ————— I —————

II ————— V ————— I ————— IV ————— I —————

Prolongation

Kadenzmodell Ganzschluss

102 Im Menuett Nr. 17 kommt das I–IV–I-Modell in Verbindung mit einer »tenorisierenden« Halbschlusskadenz vor. Verfasser des Menuetts ist vermutlich Leopold Mozart, eine Orchesterfassung des Stücks ist in seinen »Hochzeitsmenuetten« (Nr. 8) enthalten.

II ———— V ———— I
Prolongation

Kadenzmodell Ganzschluss

Für eine Modellkombination aus Subdominantpendel und Kadenz (Chiffrierung unter den Systemen) spricht die Formelhafteigkeit der Oberstimme im fünften und neunten Takt – die an Schlusswendungen des Nannerl-Notenbuchs erinnert –, die Akkordgestalt der Subdominante in diesen Takten sowie das Fehlen des dritten und vierten Tons der strukturellen Oberstimme (4–3). Als mehrdeutig hingegen muss die durchgehende Alberti-Begleitung in der linken Hand bezeichnet werden, deren rhythmische Kontinuität jenen Kontrast verwischt, der die Wahrnehmung eines eigenständigen Kadenzmodells in der Sonate Schoberts erleichtert hatte. Dieser fehlende Kontrast in der Ausarbeitung der linken Hand könnte Anlass dazu geben, die vorliegende Taktgruppe als Pendelmodell (Chiffrierung über den Systemen) mit Subdominantprolongation aufzufassen. Unabhängig von dem Problem der Klassifizierung entsteht durch die Anfangsqualität des sechsten Taktes, die sich im Abbrechen der Melodie (Leitton) bzw. abrupten Lagenwechsel äußert, eine asymmetrische Syntax des im äußeren Umfang konventionellen Formabschnitts: Einem eintaktigen »Eingang« folgt eine Taktgruppe von fünf Takten Länge, deren letzter Takt elidiert und anstelle dessen der Fünftakter wiederholt wird (1+4[5]+5).¹⁰³

Eindeutig in die Kategorie Subdominantpendel mit Kadenz gehören hingegen die Takte 9–20 des ersten Satzes der 1765 entstandenen Sinfonie KV 19, deren Ausarbeitung und spezifische Inszenierungsweise (»rauschend«) auf eine andere Gattung und Formfunktion verweisen:

103 Vgl. hierzu die Anfänge der Kopfsätze in KV 10 (1+3[4]+4), KV 8 (1+4+3), der letzte Takt ist zugleich Anfangstakt der folgenden Taktgruppe), KV 28 (4[5]+3) und KV 30 (5[6]+3). Die Erklärung, dass diese Bildungen Mozarts jugendlichem Alter und einer noch unreifen Technik geschuldet seien, greift zu kurz. Menuettsätze, langsame Sätze und Schlussätze dieser Zeit zeugen bereits von einer souveränen Beherrschung der symmetrischen Taktgruppenbildung. Es ist auffällig, dass die genannten Beispiele alle ein bestimmtes Satz-bild bzw. durchgehende »Alberti«-Begleitung in Sechzehnteln (oder Triolen wie in KV 30) aufweisen. Dieses Satz-bild scheint den jungen Komponisten zu ungewöhnlichen Gruppierungen angeregt zu haben.

Abb. 4.57: Sinfonie in D-Dur, KV 19, 1. Satz, T. 9–20 (Streichersatz ohne Bindebögen)

Kadenzmodell Halbschluss (mit »Aufhaltung«)

Das Tremolo der oberen Streicher in Verbindung mit einer exponierten Bassstimme hat Ähnlichkeit mit der Schlussmusik des ersten Satzes der Sinfonie KV 22. Nach einem sechstaktigen I–IV–I-Pendel schließt sich eine gleichlange Formulierung des Quintabsatzes der Haupttonart an, dessen Schlusszäsur die Exposition des Kopfsatzes mittig teilt. Der Halbschluss zeigt dabei jene bereits erwähnte Mischform,¹⁰⁴ bei der man nicht zu entscheiden vermag, ob das melodische Strukturmodell der Außenstimmterz oder das der Außenstimmensexta für die subdominante Position eine angemessenere Beschreibung darstellt. Beide Töne lassen sich jedenfalls nicht mit der charakteristischen 6–5-Oberstim-

104 Vgl. S. 152.

menstruktur des IV–I-Pendels im Sekundanschluss verbinden und stehen der Annahme einer durchgehenden Tonleiterbewegung entgegen¹⁰⁵.

Die I–IV–I-Pendelharmonik in Verbindung mit einem Ganzschluss kann als typisches Satzanfangsmodell oder als Einleitung einer Schlussgruppenkadenz auftreten,¹⁰⁶ mit einer Halbschlussformulierung kennzeichnet diese in der Regel die zweite Phase eines Formteils. Mozart hat das Modell insbesondere in seinen frühen Kompositionen gerne verwendet, in der Exposition der 1777 in Salzburg entstandenen Kirchensonate KV 224 (241a) kommt es in beiden Formfunktionen vor.¹⁰⁷

IV–I-Modelle

Jedes Kind, das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wie die Kinder der Mozarts die musikalische Grundausbildung mit dem Spielen von Menuetten und anderen Tänzen begann, wurde mit einer Wendung vertraut, die im Folgenden als IV–I-Pendel bezeichnet wird:

Abb. 4.58: Gavotte aus dem Notenbuch Alts, T. 1–8

IV — I — IV — I —

Es könnte kritisch eingewendet werden, dass der Akkord des fünften Taktes nicht als vierte Stufe, sondern aufgrund der Takte 1–4 angemessener als Fortführung der I. Stufe zu bezeichnen sei. Dagegen lässt sich für die Rubrizierung als IV–I-Modell anführen, dass zum einen der häufig als Diminutionsnote auftretende chromatisierte 4. Ton (das »fis« im Beispiel oben) bereits die nachfolgende Oberquintausweichung ankündigt bzw. einen Wechsel des Toncharakters bewirkt und zum anderen, dass tonartliche Ambivalenzen beim Einsatz der Taktgruppe in Schlussabschnitten fehlen. An dieser formalen Position wirkt die Oberquart- bzw. Unterquinttransposition aufgrund des Vorangegangenen¹⁰⁸ eindeutig subdominantisch:

105 Gemeint ist ein 5-(6-5)-4-3-2 Strukturzug als erster Teil einer Unterbrechungsform im Sinne Schenkers.

106 Z.B. in der Sinfonie in Es-Dur KV 16, 1. Satz, T. 37–45 oder in der 1777 in Mannheim entstandenen Klaviersonate KV 311 (284c), 1. Satz, T. 28–36.

107 I–IV–I+Gs: T. 1–5; I–IV–I+Hs: T. 9–16.

108 Mittelteile kleinerer (duraler) Kompositionen wie z.B. Menuettsätze enden stereotyp entweder auf der V. Stufe oder in der Grundtonart.

Abb. 4.59: Gavotte aus dem Notenbuch Alts, T. 9–16

IV — I — IV — I —

Als charakteristische Merkmale des Modells im Werk Mozarts sollen die strukturelle Oberstimmenbewegung 6–5, der Dezimensatz (3) der Außenstimmen und die formale Funktion des IV–I-Pendels zur Vorbereitung der Kadenz gelten. Wolfgang beherrschte das Modell nachweislich seit seinem »vierten Jahr«.¹⁰⁹

Abb. 4.60: Menuett Nr. 16 des Nannerl-Notenbuchs, T. 15–20

IV — I — IV — I — Kadenzmodell Ganzschluss

Im originalen Kontext geht dem Notenbeispiel eine I. Stufe bzw. ein tonikaler Takt voran, so dass über die funktionale Bestimmung der Außenstimmenterz »f–a« als Subdominante kein Zweifel bestehen kann. Im Gegensatz zur Gavotte aus dem Notenbuch Alts ist mit dem Auftreten des »h« (bzw. des »fis« im ersten Abschnitt) ein Harmoniewechsel verbunden, so dass auf der dritten Zählzeit ein dominantischer Klang zwischen der IV. und die I. Stufe erklingt. Diese Harmonik wird im Folgenden ebenso als Variante des Modells (IV/V–I-Variante) aufgefasst wie die Sextakkordharmonisierung der beiden Außenstimmenterzen (IV/II–I-Variante):

Abb. 4.61: Menuett aus dem Notenbuch Alts, T. 5–8

(IV) II — I — Kadenzmodell Ganzschluss

109 Zu diesem Menuett und seinem auffälligen Bezug zum Menuett I aus KV 6 s. S. 133 f.

Die genannten Merkmale und Ausprägungen des Modells müssen dabei als typisch für Salzburger Klaviermusik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bezeichnet werden und lassen sich in vielen anonym überlieferten Spielstücken dieser Zeit nachweisen.¹¹⁰

Anhand einer Komposition Wagenseils aus dem Nannerl-Notenbuch hat Wolfgang zudem am 24. Januar 1761 studieren können,¹¹¹ wie sich durch Wiederholungen des Modells größere Formabschnitte gestalten lassen:

Abb. 4.62: Scherzo in C (Nr. 31) des Nannerl-Notenbuchs »del Sgr. Wagenseil«, T. 5–14

IV I IV I IV I

IV I Kadenzmodell Ganzschluss

In dem Menuett der Sonate KV 29 bewirkt Mozart durch die Oktavtransposition der mittleren Taktgruppe des IV–I-Pendels einen Kontrast bzw. Echo-Effekt. Interessant ist zudem die Violinstimme, deren Liegeton »a« sich als gedehnte Antepenultima einer strukturellen Sopranklausel verstehen lässt:

Abb. 4.63: KV 29, 2. Satz, Menuetto, T. 5–12 (o. Artikulationszeichen)

IV I IV I IV I

Kadenzmodell Ganzschluss

¹¹⁰ Vgl. hierzu die Nummer 7 des Nannerl-Notenbuchs sowie die Nummern 4, 4^{bis}, 7, 10, 12, 18, 19, 39, 41 der Ausgabe Eder, 2005. Die letztgenannten Stücke entstammen den Notenbüchern Alts (um 1761) und Langemantels (1766).

¹¹¹ Laut einem Eintrag Leopolds wurde Wagenseils Scherzo von Wolfgang am »24ten Januarij 1761, 3 Tage vor seinem 5ten Jahr nachts um 9uhr bis halbe 10uhr gelernet«.

In diesem Sinne zeigt das IV–I-Pendelmodell zur Kadenzvorbereitung eine weitere Ausprägung der Aufhaltungs-Kadenz.¹¹²

Eine differenzierte Ausarbeitung der Violinstimme findet sich im zweiten Satz der begleiteten Klaviersonate KV 27. Mozart gestaltet hier mit dem IV–I-Pendel und Kadenzmodellen ganze 12 Takte des 16-taktigen ersten Formabschnitts. Zum Beginn des Notenbeispiels zeigen sich dabei Violine und Klavieroberstimme als gleichberechtigte Partner. Die Anfänge der dialogisierenden Sechzehntelfiguren partizipieren zu gleichen Teilen an der Oberstimmenstruktur (6–5). Erst in der dritten Wiederholung finden sich alle satztechnischen Charakteristika im Klavier. Eine erste Kadenz in Terzlage beendet die abgebildete Taktgruppe vorläufig.¹¹³

Abb. 4.64: KV 27, 2. Satz, Allegro, T. 5–12 (o. Artikulationszeichen)

IV — I — IV — I — IV — I — Kadenzmodell Ganzschluss

Die letzten beiden Notenbeispiele entstammen den 1766 in den Niederlanden komponierten und der Prinzessin von Nassau Weilburg gewidmeten Sonaten. Es ist aufschlussreich, dass Mozart das IV–I-Modell bis zu dieser Zeit beinahe ausschließlich in triplierten Taktarten, also in dem Menuett nahe stehenden Satztypen, verwendet. Lediglich im zweiten Satz der bereits 1764 entstandenen Sonate KV 11 sowie im Kopfsatz der Sonate KV 12, in der das Modell der Vorbereitung eines Halbschlusses (Quintabsatz der Ausgangstonart) dient, hat Mozart es in geraden Taktarten komponiert. In der letztgenannten Sonate findet sich als Besonderheit ein grundstelliger Tonikaakkord vor der Halbschlusskadenz.

112 Zur »Aufhaltungs«-Kadenz s. S. 150 ff.

113 Die T. 9–12 und T. 13–16 könnten aufgrund ihrer satztechnischen Gestalt als Periode im Sinne der Formenlehre bezeichnet werden. Dass eine solche Klassifizierung misslich ist, lässt sich nicht über die Satztechnik, sondern nur über die Formfunktionen begründen. In einer Periode verbinden sich die Formfunktionen »Vordersatz« und »Nachsatz« zu einer syntaktischen Einheit, in KV 27 zeigen dagegen die T. 9–16 die Verbindung zweier Taktgruppen mit den Formfunktionen »Nachsatz« und »Anhang« (bzw. modifizierte Wiederholung des Nachsatzes). Mit dem Begriff »Periode« werden üblicher Weise syntaktische Einheiten der erst genannten Art bezeichnet.

Abb. 4.65: Sonate in A-Dur KV 12, 1. Satz, Allegro, T. 5–12 (o. Artikulationszeichen)

IV ————— I ————— S ————— D

Kadenzmodell Halbschluss

Darüber hinaus lässt sich das IV–I-Modell zur Kadenzvorbereitung von Menuettsätzen weder in den frühen Sinfonien noch in den während des ersten Parisaufenthalts publizierten Sonaten KV 6–9 nachweisen.

Abschließend seien noch zwei Varianten des Modells erwähnt und an Spielstücken des Salzburger Dommusik-Repertoires veranschaulicht:

Abb. 4.66: Menuette aus den Notenbüchern Kammls und Alts, jeweils Takt 4–8

IV VII III VI II V

IV VII III VI II V I

Das mit »Harlequin« überschriebene Stück aus dem Notenbuch des Benedikt Kamml¹¹⁴ zeigt typische Merkmale des IV–I-Pendels. Während sich die Takteins noch als IV. Stufe interpretieren lässt, erklingt zur zweiten Zählzeit bereits der Sextakkord der II. Stufe und zur dritten ein grundstellig verminderter Dreiklang über dem Ton »fis«. Die Sequenz des nächsten Taktes sowie die Bassbewegungen weisen die Takte harmonisch als Quintfallsequenz aus, wobei Zwischenfundamente die IV. und VII. sowie III. und VI. Stufe verbinden. Diese Zwischenfundamente sind in einem Menuett aus dem Notenbuch Alts¹¹⁵ durch entsprechende Bassnoten repräsentiert. Beide Menuettbeispiele sowie die Tatsache, dass sich Quintfallsequenzen in Expositionen der frühen Kompositionen Mozarts überhaupt nicht nachweisen lassen und auch später nur auf sehr spezifische Weise eingesetzt werden, sprechen dafür, dass dieser Sequenztyp in Expositionen eine klangliche Variante des IV–I-Pendels darstellt. Das betrifft insbesondere Quintfallsequenzen, deren IV. Stufen auf schwere Takteile fallen, deren Sequenzmechanik lediglich

114 Eder, 2005, Nr. 49 (S. 37).

115 Eder, 2005, Nr. 6 (S. 5).

vier Glieder umfasst und denen sich ein (subdominantischer) Sextakkord der zweiten Stufe der Kadenz anschließt. Die genannten Kriterien erfüllt die Quintfallsequenz im Thema der Sonate in a-Moll KV 310 (300d), und es ist erstaunlich, dass die syntaktische Qualität des Themennachsatzes vollkommen erhalten bleibt, wenn die Quintfallharmonik der linken Hand suspendiert und durch den charakteristischen Bass des IV–I-Pendels ersetzt wird:

Abb. 4.67: Sonate in a-Moll KV 310, I. Satz, Takt 5–8 (Original und manipulierte Fassung)

Quintfallsequenz: IV VII III VI II V »Anfang« (I)

Kadenzmodell Ganzschluss

IV–I-Pendel: IV I II V »Anfang« (I)

Gleichzeitig veranschaulicht die satztechnische Manipulation, dass die semantische Qualität der »Erhabenheit«, die dem Themennachsatz der berühmten a-Moll-Sonate Mozarts anhaftet, an die Klanglichkeit der Quintfallharmonik gekoppelt ist.

V–I-Modelle

Mit der gleichen Formfunktion (Kadenzvorbereitung) wie das im Vorangegangenen beschriebene Modell lassen sich auch dominantische Pendelbewegungen (V–I-Pendel) beobachten. Mozart hat diese Technik an verschiedenen Stücken des Nannerl-Notenbuchs studieren können:

Abb. 4.68: Menuett Nr. 18 (T. 5–8) aus dem Nannerl-Notenbuch

V I V I Kadenzmodell Ganzschluss

In dem Menuett in B-Dur, das Mozart bereits im vierten Jahr spielen konnte, führt ein dominantischer Sekundakkord in einen tonikalen Sextakkord. Dieser

wiederum bildet die Vorbereitung (Präparatio) der Kadenz. An der Bassstimme, die im Falle des V-I-Pendels mit dominantischem Sekundakkord mit der des subdominantischen IV-I-Pendels identisch ist, lässt sich die Nähe beider Modelle ersehen, die als harmonische Varianten im Sinne Portmanns gelten dürfen.¹¹⁶ Ein besonderes Augenmerk soll hier dem Ende der IV-I-/V-I-Pendelmodelle gelten, dem im frühen Werk Mozarts in aller Regel mit einem Sextakkord harmonisierten 3. Ton im Bass. An ihn schließt sich über einen Sekundanschluss die 4–5–1-Bassbewegung der Kadenz an. Aufgrund historischer Implikationen wirkt diese Bassstimme (3–4–5–1) zwingend, und die Kadenzfunktion der Bassgestalt bleibt erhalten, selbst wenn die Art des Erreichens oder die Harmonisierung des 3. Bassons variiert. Der kadenzvorbereitende 3. Ton im Bass stellt somit ein wichtiges Analysekriterium auch für Mozarts spätere Kompositionen dar.¹¹⁷

116 S. S. 90.

117 In den Klaviersonaten Mozarts signalisiert der 3. Ton mit Sextakkordharmonisierung häufig den Beginn des Kadenzvollzuges (Halbschluss oder Ganzschluss). Abb. 4.69:



Im Kopfsatz der Klaviersonate in D-Dur KV 311 (284c), T. 30/34, findet er sich z.B. in Verbindung mit dem Subdominantpendel als Vorbereitung der Kadenz der Nebentonart in der Exposition. In gleicher syntaktischer Funktion tritt er im ersten Satz der Klaviersonate in G-Dur KV 283 (189h), T. 33/41, in Verbindung mit dem Dominantpendel auf. In den Klaviersonaten KV 279–284 (KV 189d–h und KV 205b, Salzburg/München 1774/1775) lässt sich darüber hinaus auch die Tendenz beobachten, den 3. Ton nicht über eine einfache Pendelbewegung, sondern über eine Sequenz anzusteuern: Im Kopfsatz der »Dürnitz«-Sonate KV 284 (205b), T. 25/29, enden z.B. die Seitensatz-Taktgruppen (»Fauxbourdon«) jeweils auf einem tonikalen Sextakkord, dessen »cis« über eine Sekunde an das »d« der kadenziellen Subdominante anschließt (T. 29–30), wobei der Eintritt der Subdominante auf charakteristische Weise durch einen Wechsel ins Bassregister klanglich hervorgehoben wird. Diese Subdominante gehört zur Vorbereitung eines Quintabsatzes der Nebentonart, dem in dieser Exposition ohne eine Zäsur die Schlussmusik folgt. Ebenfalls über einen Fauxbourdonsatz wird im ersten Satz der bereits erwähnten G-Dur-Sonate KV 283 (189h), T. 45–46 und 48–49, ein tonikaler Sextakkord zur Vorbereitung der Ganzschlusskadenz der Nebentonart angesteuert. Und im Kopfsatz der F-Dur-Sonate KV 281 (189f), T. 18–22, führt eine chromatische Sequenz in einen tonikalen Sextakkord, dem die Subdominante des Quintabsatzes der Ausgangstonart folgt. Im ersten Satz der 1777 komponierten »Mannheimer« Klaviersonate KV 309 (284b), T. 50, lässt sich eine harmonische Variante der Harmonisierung des kadenzvorbereitenden 3. Tons beobachten: nach zweimaliger Sextakkordharmonisierung (T. 43/46) erklingt dieser als Bestandteil eines verminderten Septakkordes, dem sich der subdominantische Sextakkord der II. Stufe einer finalen »Arientriller«-Kadenz anschließt. Analog wird in der 1789 in Wien entstandenen Klaviersonate KV 576, T. 48–49, nach zweimaliger Sextakkordharmonisierung für den 3. Ton im Bass

Mozart verwendet dominantische Pendelbewegungen zur Kadenzvorbereitung bereits ausgiebig in seinen ersten Kompositionen:¹¹⁸

Abb. 4.70: KV 6, I. Satz, T. 15–18 und 21–22

V ——— I ——— V ——— I ——— V ——— I ———

Im Kopfsatz der begleiteten Violinsonate KV 6 liegt knapp der Hälfte der Takte des ersten Formteils (Exposition) eine V–I-Pendelbewegung zu Grunde. Jene Takte, die dabei nicht als Teil von übergeordneten Modellen anzusehen sind, wurden in dem Notenbeispiel abgebildet. Die Pendelbewegung charakterisiert hier eine ausgedehnte Taktgruppe im Bereich der Nebentonart und erklingt vor der abschließenden Kadenz des ersten Formteils (Exposition). Die motivischen Ausarbeitungen insbesondere der Violinstimme und rechten Klavierhand geben darüber Auskunft, wie die Takte syntaktisch zu verstehen sind (2+1+1 | 1+1). Der einen Halbschluss skizzierende Bassverlauf der nicht abgebildeten Takte 19–20, mit denen Mozart die Pendelbewegung unterbricht, wurde bereits erwähnt¹¹⁹ und soll an späterer Stelle weitergehend erörtert werden.¹²⁰

Die bisherigen Beispiele belegen, dass in Mozarts frühen Werken dominantische Pendelbewegungen in der syntaktischen Funktion der Kadenzvorbereitung

ein grundstelliger Dominantseptakkord gewählt, der über einen Trugschluss die Subdominante der Kadenz herbeiführt. Das Notendiagramm der Abb. 4.69 (zum Beginn der Fußnote auf S. 194) verdeutlicht die genannten Möglichkeiten.

118 Z.B. in KV 1d, T. 13–16, s. S. 120; KV 4 und KV 5, T. 5–8, s. S. 130 f.

119 S. S. 143 f.

120 S. S. 231 f. sowie 235 f.

vorkommen, darüber hinaus auch nach Eröffnungsabschnitten¹²¹, nach Quintabsätzen der Ausgangstonart¹²², als Verbindungsglieder zwischen Quintabsätzen der Nebentonart und Schlusskadenzen¹²³ sowie in den ersten Abschnitten der zweiten Formteile (Durchführung)¹²⁴. Mozarts Verwendung des Modells muss also formal als recht unspezifisch bezeichnet werden.

Abb. 4.71: KV 38, Arie Nr. 3, »Jam pastor Apollo«, T. 11–14, Hrn. in E, Vl. u. Vc./Basso

V — I V — I Kadenzmodell Ganzschluss Stimmtausch

In der Alt-Arie »Jam pastor Apollo« des 1767 in Salzburg entstandenen lateinischen Intermediums »Apollo und Hyacinth« wird greifbar, was bereits in anderem Zusammenhang erwähnt worden ist¹²⁵ und sich noch anschaulicher anhand der folgenden Besprechungen zur I–V–(I)-Pendelbewegung demonstrieren lässt: Bereits in London und dann verstärkt in seiner Salzburger Zeit nach der großen Westeuropareise erprobt sich der junge Komponist in der polyphonen Inszenierung standardisierter Generalbassmodelle. In der Alt-Arie erklingen in der Oberstimme auf den Zählzeiten die Töne 4–3 (»a–gis«) in E-Dur, die im Bass mit den Tönen der Sopranklausel 7–8 (»dis–e«) kontrapunktiert werden. Im nächsten Takt finden sich die 4–3-Bewegung im Bass und die Töne der Sopranklausel in der Oberstimme. Mozart scheint allerdings an einer deutlichen Wahrnehmung des doppelten Kontrapunkts an dieser Stelle nicht sonderlich viel gelegen zu sein, denn problemlos hätte er den Stimmtausch¹²⁶ wie in vergleichbaren Fällen durch motivische Entsprechung sinnfälliger ausarbeiten können.

Als typisch für Pendelmodelle soll abschließend auf den Einsatz der Hörner hingewiesen werden: die Phasen des Pendelns erscheinen oft wie in dem Arienbeispiel durch Liegetöne zu Taktgruppen verbunden, während das Kadenzgeschehen durch ein geändertes Satzbild hervorgehoben bzw. durch charakteristische »Hornquinten« klanglich grundiert wird. Gleichzeitig lassen sich mit Bläsern

121 Z.B. in KV 6, 2. Satz, T. 8–13.

122 Z.B. in KV 11, 2. Satz, T. 9–12; KV 12, 1. Satz, T. 9–12 sowie KV 26, 1. Satz, T. 11–14.

123 Z.B. in KV 7, 1. Satz, T. 24–29.

124 Z.B. in KV 6, 4. Satz, T. 57–60.

125 Vgl. S. 180.

126 Der Stimmtausch wird bei Koch als Mittel der Verlängerung durch Wiederholung verstanden, vgl. hierzu: Koch, 1793 (III), S. 158, Fig. 2.

auch durchgehende Bewegungen wie die der Achtel im vierten Takt sinnfällig gruppieren. Dass Mozart diese als Schlussnote, Abphrasierung und neuen Auftakt (1+2+3 Achtel) verstanden wissen will, spiegelt sich in dem Einsatz der Hörner sowie in den Phrasierungsanweisungen für die Streicher. Dem Dreiachtel-Auftakt schließt sich eine Wiederholung des abgebildeten Viertakters mit einer modifizierten Schlussbildung an.

I–V–(I)

Die Annahme, dass methodologisch der V–I-Pendelharmonik ein tonikal-dominantisches Pendeln gleichberechtigt an die Seite zu stellen sei, zumal diese Harmoniefolge aufgrund des tonikaln Beginns auch für Satzanfänge qualifiziert wäre, ist naheliegend:

Abb. 4.72: KV 8, I. Satz, T. 1–5, o.Vl.

I V I V I V I V I

Im Kopfsatz der Sonate KV 8 erklingen in den ersten 12 Takten lediglich Tonika und Dominante, ihnen folgt eine Quintabsatzformulierung der Ausgangstonart (Halbschluss, T. 13–14). Die Alberti-Begleitung der linken Hand lässt kaum eine andere Möglichkeit zu, als die halbtaktige Tonika des ersten Taktes als Anfang, nach der dominantischen zweiten Takthälfte jede folgende Takteins als Wiederholung und somit den Satzanfang als Ausprägung einer I–V-Pendelharmonik aufzufassen. Die Melodie der rechten Hand hingegen beginnt mit einer metrisch akzentuierten Note (punktierter Viertel) und entwickelt sich von diesem abtaktigen Ereignis innerhalb nur eines Taktes zur Auftaktigkeit.¹²⁷ Die auftaktigen Motive arbeitet Mozart im zweiten und dritten Takt durch den Einsatz von Pausen unmissverständlich heraus, so dass die Anfänge der Motive jeweils in den zweiten Takthälften, deren Abschlüsse hingegen jeweils auf den Takteinsen der Folgetakte erklingen. Dieser melodischen Phrasierung entspricht die V–I-Harmonik, die im Widerspruch zu der Annahme einer I–V-Pendelbewegung steht. Schematisch lässt sich der beschriebene Sachverhalt wie folgt darstellen:

127 Um Missverständnissen vorzubeugen, sei an dieser Stelle darauf verwiesen, dass die Umwandlung der ersten Phrase von der Abtaktigkeit zu Auftaktigkeit hier nur als Beschreibung des konkreten Tonsatzes zu verstehen ist und nicht als Beleg für das Verfahren Riemanns, auftaktlose musikalische Phrasen in ein isoliertes Initialereignis und schwerleichte Folgemotive zu zerlegen. Entsprechendes gilt hinsichtlich der Dogmatik Hauptmanns.

Abb. 4.73: KV 8, I. Satz, schematische Darstellung der Takte 1–5.

Entwicklung zur
auftaktigen Melodik

6 Viertel 4 Viertel 4 Viertel

Abtaktig
harmonisches
Pendeln

4 Viertel 4 Viertel 4 Viertel 4 Viertel

Ein Indiz dafür, dass eine tonikale Harmonie nicht als Ziel, sondern als Anfang bzw. Wiederholung aufzufassen ist, kann ein Registerwechsel in der Melodie sein:

Abb. 4.74: Menuette Nr. 7 und 8 des Nannerl-Notenbuchs, jeweils T. 1–4

I V I I V

Die Menuette Nr. 7 und 8 des Nannerl-Notenbuchs beginnen wie der Kopfsatz aus KV 8 harmonisch mit einem gleichmäßigen Wechsel tonikaler und dominantischer Takte. Im Menuett Nr. 7 erklingt der Sekundschritt »g–fis« beim Taktübergang, durch die Auflösung der Dominantseptime wird der dritte Takt mit dem zweiten Takt verbunden und erst der folgende Sprung ins höhere Register macht den neuen Auftakt sinnfällig. Metaphorisch gesprochen sind »fis« und »d« im dritten Takt durch ein Komma getrennt, das die melodische Linie in Sinnabschnitte untergliedert. Auch im Menuett Nr. 8 schließt sich an den zweiten dominantischen Takt eine Tonika an, auch hier findet sich beim Taktübergang eine Sekundbeziehung zwischen dem Leitton »e« und dem Grundton »f«. Diese beiden Töne erklingen jedoch in verschiedenen Oktavlagen, die Höherlegung des »f« setzt nicht die Klanglage des zweiten Taktes fort, sondern greift das Lageniveau des ersten Takts wieder auf. Der dritte Takt ist daher Wiederholung des ersten und nicht Auflösung des zweiten, das Komma befindet sich am Taktstrich, und die syntaktische Bauweise wäre – wie bereits ausgeführt – in Anlehnung an Georgiades und Gersthofer als »Gerüstbaustruktur« zu bezeichnen.¹²⁸ Die Gerüstbaustruktur ist also eine Voraussetzung für die Möglichkeit einer I–V-Pendelharmonik, während ein Auseinandertreten der Grenzen von iterativer Harmonik

128 S. S. 173.

und Motivgestalten zu einem methodologischen Problem führt, das in krassem Missverhältnis zur Bescheidenheit der Sache steht.

Vor dem Hintergrund der in dieser Untersuchung vorgelegten Systematik erscheint eine Rubrizierung des Anfangs von KV 8 entweder als I–V- oder V–I-Pendelharmonik nicht ohne Willkür möglich. Eine pragmatische Lösung besteht darin, neben der Existenz einer I–V-Pendelbewegung Satzanfänge wie in dem Menuett Nr. 7 oder KV 8 als I–V-(I)-Pendelharmonik zu bezeichnen, wobei die Klammer die motivische Verkettung symbolisiert.

In dem folgenden Notenbeispiel ist eine Mischung der im Vorangegangenen beschriebenen Techniken zu sehen: Die erste und zweite Zweitaktgruppe sind im Sinne der Gerüstbaustruktur verbunden (Registerwechsel), die Taktübergänge innerhalb der Zweitaktgruppen sind motivisch verkettet. Angesichts der Differenzierungen ist die Frage nach der formalen Funktion vergleichsweise einfach zu beantworten: Die Pendelbewegung erklingt nach dem Halbschluss in der Nebentonart (dritter Absatz nach H. Chr. Koch) in der Formfunktion eines Seitensatzes (zur Terminologie der »Seitensatzposition« s. S. 202 f.) bzw. der Kadenzvorbereitung. Der Pendelbewegung folgt ein Kadenzwiederholungsmodell mit 8–6–3–2–(1)-Oberstimmenstruktur in der Nebentonart, das in Verbindung mit einem sechstaktigen Epilog die Exposition beendet.

Abb. 4.75: KV 15, 2. Satz, T. 25–36, o. Vl. u. Vc.

I _ V _ I _ V _ I _ V _ I _ V _ Kadenzmodell

Darüber hinaus kann tonikal-dominantisches Pendeln Anfänge¹²⁹ und Schlüsse¹³⁰ erster Formteile (Expositionen) sowie die formale Position nach Quintabsätzen charakterisieren.¹³¹ Die folgenden Notenbeispiele entstammen späteren Klaviersonaten aus den Jahren 1774/1775 und 1788:

129 Z.B. Sonate in C-Dur KV 6, 1. Satz, T. 1–6; Sonate in B-Dur KV 10, 1. Satz, T. 1–8; Sonate in F-Dur KV 13, 2. Satz (f-Moll), T. 1–4; Sonate in B-Dur KV 15, 2. Satz, T. 1–8; Sonate in F-Dur KV 30, 1. Satz, T. 1–4 etc.

130 Z.B. Sonate in Es-Dur KV 26, 1. Satz, T. 61–66.

131 Im frühen Werk Mozarts z.B. in den Kopfsätzen der begleiteten Violinsonaten in D-Dur KV 7, T. 12–17 oder B-Dur KV 10, T. 15–16.

Abb. 4.76: KV 281 (189f), I. Satz, T. 18–21 und KV 545, I. Satz, T. 14–17

Harmonisch erklingen nach den Quintabsätzen der Grundtonart in KV 281 (189f) eine I–V–I–Pendelharmonik (ohne motivische Verkettung) und in KV 545 ein I–V–Pendel (Gerüstbaustruktur). Trotz harmonischer Differenzen zeigen die Beispiele viele Übereinstimmungen, z.B. ist der Klang der Taktgruppen durch ein hohes, »bassloses« Register charakterisiert, das an der genannten formalen Position nicht selten anzutreffen ist. Den Bassetto-Charakter nach einem Quintabsatz hat Mozart erstmalig in der sinfonischen Gattung komponiert und von dort auf die Klaviermusik übertragen, denn ein solcher klanglicher Kontrast lässt sich noch nicht in den Pariser Sonaten KV 6–9 (1763) nachweisen. Er findet sich – mehr oder weniger ausgeprägt – erst in den Kopfsätzen der in London (1764–1765) und Den Haag (1765) entstandenen Sinfonien,¹³² und die Sonaten KV 11 und KV 31¹³³ lassen sich als Belege dafür anführen, dass diese Klangtechnik Eingang in die Gattung der (begleiteten) Klaviersonate gefunden hat.

Als eine weitere Satztechnik sinfonischer Provenienz findet der »Trommelbass« Eingang in Mozarts Klaviersonaten. Achtel-Tonrepetitionen in der Bassstimme sind vor Mozarts Londoner Aufenthalt ausgesprochen selten (z.B. im Kopfsatz der D-Dur-Sonate KV 7, T. 2/4), avancieren nach den ersten Kompositionen des Wunderkindes für die sinfonische Gattung jedoch auch zu einem Stilprinzip in Wolfgang Klaviermusik (z.B. in den Kopfsätzen der Sonaten in Es-Dur KV 26 und in D-Dur KV 29 sowie in der im Zusammenhang mit der Bassetto-Technik bereits erwähnten Sonate in B-Dur KV 31).

Um für Stellen wie die oben abgebildeten im Werk Mozarts traditionelle Fachbegriffe verwenden zu können, ist eine Klärung der Termini »Hauptsatz«,

¹³² Sinfonie in Es-Dur KV 16, I. Satz, T. 31; Sinfonie in D-Dur KV 19, I. Satz, T. 21–22; Sinfonie in F-Dur KV 223 (19a), I. Satz, T. 19–20; Sinfonie in B-Dur KV 22, I. Satz, T. 19–22.

¹³³ Sonate in B-Dur KV 31, I. Satz, T. 21–22ff.

»Seitensatz« und »Thema« notwendig. Im 18. Jahrhundert wurden die Termini »Hauptsatz« und »Thema« weitgehend synonym verwendet.¹³⁴ Eine im 19. Jahrhundert einsetzende Differenzierung konnte allerdings bis heute keine allgemein anerkannte Präzisierung bewirken. Die Unschärfe der Begriffe hat nicht nur heftige Polemik provoziert,¹³⁵ sondern auch Anlass dazu gegeben, gänzlich auf sie zu verzichten.¹³⁶ Im Riemann-Lexikon wird ausgeführt, dass Seitensatz und Seitenthema nicht immer identisch seien, »da im S. [= Seitensatz] mehr als ein Thema erscheinen kann«.¹³⁷ Nach Carl Dahlhaus erfordert »der Begriff des Seitensatzes nur einen Tonartenwechsel und einen profilierten melodischen Anfang, kein neues Thema [...]«.¹³⁸ Die lexikalische Bedeutung des Seitensatzes ist also weitaus offener als die des Themas, das seit Marx, Riemann und spätestens Erwin Ratz mit syntaktisch »fester Gefügtem« assoziiert wird.¹³⁹ Aus diesem Grund bleibt in der vorliegenden Arbeit der Themenbegriff syntaktischen Einheiten vorbehalten, die sich als Realisierung oder Modifizierung der idealtypischen Vorstellung eines »Satzes« oder einer »Periode« beschreiben lassen. Diese Eingrenzung erleichtert die Bestimmung satztechnischer Kriterien für das Vorhandensein eines Themas, während die vielfältigen Phänomene, die sich unter den Begriff des »Seitensatzes« subsumieren lassen, eine Angabe positiver Kriterien äußerst schwierig machen. Als naheliegendes, allerdings negatives Merkmal für einen Seitensatz könnte angeführt werden, dass er sich nicht als Thema beschreiben lässt, als positives, dass

134 Mattheson, 1739, S. 122; SulzerT, 1771, S. 522 ; Koch, 1787, S. 347 und KochL, Sp. 745.

135 »Daß in Sonaten das erste Thema männlich und das zweite weiblich zu sein pflegt, lässt sich aus diesem Grunde als drollige Idee abtun. Die Fachwörter erstes und zweites Thema sind schon jammervoll genug, auch wenn sie sich mittlerweile so eingenistet haben, daß sie schwer zu vertreiben sind« aus: Rosen, ²1995, S. 88.

136 Michael Polth nennt den herkömmlicher Weise als Thema oder Hauptsatz bezeichneten Anfang einer Sinfonie einen »Eingang«: »Jüngere Komponisten wie Vanhal hingegen komponieren die ersten zwei Teile wie »Eingang« und »erster Tuttiabschnitt« (die Begriffe werden in dieser Arbeit die Ausdrücke »Thema« und »Überleitung« ersetzen).«, Polth 2000, S. 25. Traditionelle zweite Themen oder Seitensätze werden bei Polth unter dem – als Provisorium eingeführten – Oberbegriff »Nebenmotive« beschrieben und aufgrund einer genaueren Bestimmung als »zweite Eingänge«, »dominantische Nebenmotive« oder auch als »innere Musik« bestimmt. Man darf gespannt sein, ob jenseits der gewinnbringenden Erkenntnisse Polths seine Terminologie und der Versuch, »die Theorie Heinrich Schenkers [...] als diejenige Vorstellung auszuweisen, die erklärt, wie sich im 18. Jahrhundert die besonderen Formulierungen des Tonsatzes zum Ausdruck von Qualitäten zusammenschließen« (ebd. S. 40) einen inhaltlich präziseren Diskurs über den Gegenstand in Deutschland befördern werden.

137 BRM (1995), Bd. 4, S. 145.

138 Carl Dahlhaus, Art. »Melodie, B. systematisch«, in: *MGG*², Sachteil 6, Kassel 1997, Sp. 44 (Übernahme aus der ersten Aufl., vgl. *MGG* 9, Tb-Ausg., Kassel und München 1989, Sp. 31).

139 Der Schönberg-Schüler Ratz verwendet für »fester Gefügtes« nicht den Begriff des Themas, sondern – wie bereits Koch (1787, S. 347) – den des Hauptgedankens. Ratz, 1968, S. 21.

Seitensätze – in Anlehnung an Dahlhaus – durch die Funktion gekennzeichnet sind, die Nebentonart in ersten Formteilen (Expositionen) auf profilierte Art und Weise sinnfällig zu machen. Unter der Voraussetzung, dass unter Profilierung nicht ausschließlich eine melodische Qualität verstanden wird, kann die oben beschriebene Bassetto-Technik ein Mittel der Profilierung darstellen, da sich mit ihr zu Vorangegangenen oder Nachfolgendem ein auffälliger klanglicher Kontrast bilden lässt.¹⁴⁰ Aus diesem Grund werden die Takte 18–21 des Kopfsatzes der Sonate KV 281 (189f) sowie die Takte 14–17 des ersten Satzes der Sonate KV 545 in der vorliegenden Arbeit als Seitensätze, nicht jedoch als zweite Themen bezeichnet.

Entsprechendes gilt für den Hauptsatz und das (erste) Thema, wobei ein Satzbeginn, der nicht auf profilierte Art und Weise die Haupttonart sinnfällig macht, für das 18. Jahrhundert kaum denkbar ist.¹⁴¹ Der erste Satz der Münchener D-Dur-Sonate (»Dürnitz«) KV 284 (205b) beginnt nach der hier vorgeschlagenen Terminologie mit einem Hauptsatz¹⁴² und hat einen Seitensatz¹⁴³, in der Mannheimer D-Dur-Sonate KV 311 (284c) erklingen dagegen an den entsprechenden Positionen zwei Themen.¹⁴⁴ In Mozarts frühesten Kompositionen gibt es allerdings Sonatensätze, die nach dieser Begriffsbestimmung weder zweite Themen noch Seitensätze aufweisen. Gleichwohl lassen sich auch in diesen Kompositionen aufgrund harmonischer Modelle in charakteristischen Formfunktionen Positionen ausmachen, deren Ausarbeitung in vergleichbaren Werken die Verwendung der Begriffe »Thema« bzw. »Seitensatz« rechtfertigt. Um solche Stellen benennen zu können, wird hier der Begriff »Seitensatzposition« vorgeschlagen. Die V–I-Pendelharmonik im ersten Satz der Sonate KV 6 (Abb. 4.70, S. 195,

140 Der Kontrast muss dabei nicht zwangsläufig auf einer Registerdisposition wie in den Kopfsätzen der Sonaten KV 281 (189f) und KV 545 beruhen. Seltener sind Fälle wie z.B. im Kopfsatz der Klaviersonate KV 279 (189d), wo sich die Bassstimme vor und nach dem Seitensatz lediglich in der Tenor- und Altlage bewegt (kleine bzw. eingestrichene Oktave), während der Seitensatz ins Bassregister ausgreift (große Oktave). Zur charakteristischen Harmonik dieser Stelle s. S. 240 f.

141 Heinrich Christoph Koch bezeichnet als Hauptsatz »denjenigen melodischen Teil eines Tonstückes, der den Hauptcharakter desselben bezeichnet, oder die in demselben auszudrückende Empfindung in einem faßlichen Bilde oder Abdrucke darstellt [...]». Bald fängt der Tonsetzer seine Kunstprodukte unmittelbar mit dem Hauptsatze an, und dieses ist insbesondere mit den Sonatenarten gewöhnlich [...]« KochL, S. 746.

142 T. 1–8, der Hauptsatz ist mit der folgenden Taktgruppe durch Phrasenverschränkung verbunden.

143 T. 22–29.

144 Ein 1. Thema als »gestauchte« Periode (T. 1–7) und ein 2. Thema als reguläre achttaktige Periode (jeweils mit Phrasenverschränkung). Inwieweit die Besonderheit der Reprise im Zusammenhang mit der ausgeprägten Thematik steht, kann an dieser Stelle nicht erörtert werden. Um Missverständnissen vorzubeugen sei erwähnt, dass die syntaktische Existenz von zwei Themen keinen Schluss auf deren semantische Qualitäten zulässt (»Themendualismus«).

Taktgruppe vor der Auslassung) lässt sich als Seitensatzposition bezeichnen, die Pendelharmonik nach der Auslassung hat hingegen eine andere Formfunktion: Sie dient der Vorbereitung eines Kadenzwiederholungsmodells mit Trugschluss.

Die Gestaltung von Seitensätzen bzw. Seitensatzpositionen durch Pendelharmonik ist bei Zeitgenossen Mozarts derart häufig anzutreffen, dass sich ein Anführen von Belegstellen erübrigt. Gleiches gilt für piano- oder dolce-Anweisungen. Die Bassetto-Klangtechnik ist in Klavierkompositionen¹⁴⁵ dagegen nur vereinzelt anzutreffen.¹⁴⁶ Eine weitere strukturelle Besonderheit von Seitensatzpositionen lässt sich anhand einer Sonate von Schobert veranschaulichen:

Abb. 4.77: Johann Schobert, Op. 1, Sonata II in C-Dur, 3. Satz, T. 16–19



In der C-Dur-Sonate aus Schoberts Op. 1 findet sich an der Seitensatzposition eine I–V-Pendelharmonik mit einer charakteristischen Oberstimmenstruktur: Diese beginnt auf dem 5. Ton und verläuft stufenweise abwärts bis zum 2. Ton der Nebentonart (D-Dur). In der G-Dur-Sonate von Leontzi Honauer wird eine solche Viertaktgruppe wiederholt, so dass an Seitensatzposition der folgende Achtakter erklingt.¹⁴⁷

145 Z.B. in: Eckard, *Œuvre Ier*, 2. Sonate, 3. Satz; Raupach, Op. 1, Nr. 1, 1. Satz; Honauer, *Livre Premier*, Sonata IV, 1. Satz.

146 In Orchesterkompositionen kommt die Bassetto-Technik nach einem Halbschluss dagegen auch bei Mozarts Zeitgenossen recht häufig vor. Michael Polth, 2000, S. 193, hat für die Bezeichnung dieser Stellen den Terminus »Wendepunkt« vorgeschlagen: »Diejenigen Stellen des Verlaufs, die als die entscheidenden Punkte der Veränderung deutlich werden, sollen »Wendepunkte« heißen. Wendepunkte sind faktisch nichts anderes als monumental »inszenierte« »Endigungsformeln« [sic!], also Halb- und Ganzschlüsse, die in einen neuen Bereich der [sic!] Formablaufs hinein führen.« Für weitere Bestimmungsmerkmale von »Wendepunkten«, die in eine »innere Musik« führen, s. Polth, 2000, S. 193–203.

147 Die Begleitfiguren in der linken Hand wechseln nach vier Takten von Tonleitermotiven zu Dreiklangsfiguren. Diese Dreiklangsfiguren – die allerdings zum allgemeinen Vokabular der Zeit gezählt werden müssen – in Verbindung mit der diastematischen Oberstimmenstruktur 5–4–3 erinnern stark an Mozarts Ausarbeitung der Takte 5–7 des Kopfsatzes der Sonate KV 7.

Abb. 4.78: Leontzi Honauer, Livre Premier, Sonata I in G-Dur, I. Satz, T. 27–34



Eine geringfügige Veränderung zeigt Honauers Gestaltung der gleichen formalen Position in seiner F-Dur-Sonate:

Abb. 4.79: Leontzi Honauer, Livre Second, Sonata III in F-Dur, I. Satz, T. 27–34

In dieser Sonate ersetzt Honauer den dominantischen vierten und achten Takt durch Kadenzmodelle, eine Änderung, die man auf den ersten Blick als Prolongation der Harmonien der V. Stufe zu interpretieren geneigt ist. Die Seitensatzpositionen der G-Dur- und F-Dur-Sonate Honauers klingen allerdings trotz aller Ähnlichkeiten im Detail so verschieden, dass es notwendig erscheint, die Ursache hierfür etwas genauer zu untersuchen.

Die wesentliche satztechnische Differenz zwischen beiden Beispielen liegt in der metrischen Inszenierung der Harmonie der V. Stufe im jeweils vierten und achten Takt: in der G-Dur-Sonate erscheint die V. Stufe auf metrisch schwerer Taktzeit (Zählzeit 1), in der F-Dur-Sonate hingegen – durch den Einschub von Subdominante und Quartsextvorhalt verzögert – auf metrisch leichter (Zählzeit 3). Die V. Stufe in der letztgenannten Sonate wirkt daher wie ein Penultimaereignis, mit dem die Erwartung des Eintritts der Ultima auf der folgenden Takteins verbunden ist. Aus diesem Grunde lässt sich der Übergang vom vierten zum fünften Takt als unterbrochene Kadenz, der vom achten zum neunten als Takterstickung auffassen. Unterbrechen, wiederholtes Ansetzen und Abschließen

der diastematischen Struktur einer Taktgruppe in Verbindung mit einer adäquaten Harmonik und Syntax zeigen Merkmale der »Unterbrechungsperiode« im Sinne Schenkers, die in der angloamerikanisch-musikpädagogischen Literatur in der Regel mit dem Variationsthema der A-Dur-Sonate KV 331 (300i) exemplifiziert wird.¹⁴⁸ Vor dem Hintergrund dieses Periodenmodells irritiert allerdings der Übergang vom vierten zum fünften Takt, der – wie bereits erwähnt – mehr einem Abbrechen im Sinne der Gerüstbaustruktur gleicht als dem Öffnen eines periodischen Vordersatzes. Dabei wäre es durchaus möglich gewesen, den Abschluss des Vordersatzes mit Hilfe nur geringfügiger Änderungen eindeutig im Sinne eines Halbschlusses zu formulieren:

Abb. 4.80: Veränderung der Schlussformel im vierten Takt der F-Dur-Sonate

I ————— V ————— I ————— Halbschluss I —————

In der G-Dur-Sonate kommt dagegen dem Eintritt der V. Stufe zur Takteins des vierten Takttes ein vergleichsweise größeres Gewicht zu. Dadurch wirkt der A-Dur-Akkord halbschlussig, und in der Tat lässt sich der ganze Viertakter als Periodenvordersatz auffassen, dem ein entsprechender Nachsatz hätte folgen können. Damit dieser jedoch nicht wie eine Wiederholung, sondern wie eine korrespondierende Ergänzung wirkt, hätte es einer Differenzierung der abschließenden Kadenzformel des Nachsatzes bedurft.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass für Mozarts Zeitgenossen eine zweigliedrige Pendelharmonik an Seitensatzpositionen charakteristisch ist. Spezifische Ausarbeitungen dieser formalen Position zeigen häufig Viertaktergruppen, die durch Wiederholung zu Achttaktern erweitert werden können. Zugmäßig gestaltete Oberstimmenstrukturen treten als Merkmale der Reihungen von Taktgruppen auf und dürfen in struktureller Hinsicht als Vorformen einer thematischen Ausarbeitung im Sinne der »Unterbrechungsperiode« an dieser formalen Position gelten.¹⁴⁹

148 Bei dem Variationsthema der Sonate KV 331 (300i) dürfte es sich wohl um das meist zitierte Werk zur Exemplifikation der Periode bzw. Unterbrechungsperiode sowohl in der anglo-amerikanischen als auch deutschen musikpädagogischen Literatur handeln. Die Interpretationen der Satzstrukturen können dabei differieren.

149 Das breite Wirkungsspektrum an dieser formalen Position lässt sich durch einen Vergleich der Ausarbeitung folgender Seitensatzpositionen veranschaulichen: Sinfonie in A-Dur KV 134, I. Satz, T. 27–34 und Sonate in G-Dur KV 283 (189h), I. Satz, T. 23–30 (varierte

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass sich in Mozarts Salzburger Werken nach der großen Westeuropareise verstärkt polyphone Inszenierungen standardisierter Generalbassmodelle nachweisen lassen. In der 1766 entstandenen *Licenza* für Tenor »Tali e cotanti sono« KV 36 ist die I–V–(I)–Pendelharmonik des Seitensatzes Grundlage für eine kanonische Ausarbeitung des Außenstimmensatzes:

Abb. 4.81: KV 36, T. 18–21, T. 29–36 (nur Vl., Vc./Basso und Tenor)

The image shows two systems of a musical score for KV 36. The first system covers measures 18–21, and the second system covers measures 29–36. Each system has three staves: Violin (Vl.) on top, Viola/Cello/Bass (Vc./Basso) in the middle, and Tenor (T.) on the bottom. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). Dynamics are marked with *f* (forte) and *p* (piano). The lyrics are written below the Tenor staff.

System 1 (Measures 18–21):

- Measure 18: *f* (Vl.), *f* (Vc./Basso), *f* (T. cor.).
- Measure 19: *p* (Vl.), *p* (Vc./Basso), *p* (T. Ta - lie co - tan - ti).
- Measure 20: *f* (Vl.), *f* (Vc./Basso), *f* (T. so - no die).
- Measure 21: *f* (Vl.), *f* (Vc./Basso), *f* (T. so - no die).

System 2 (Measures 29–36):

- Measure 29: *p* (Vl.), *p* (Vc./Basso), *p* (T. Si - gi - smon - do i mer - ti, Che i).
- Measure 30: *f* (Vl.), *f* (Vc./Basso), *f* (T. no - stri in - ge - gni in - cer - ti,).
- Measure 31: *p* (Vl.), *p* (Vc./Basso), *p* (T. no - stri in - ge - gni in - cer - ti,).
- Measure 32: *f* (Vl.), *f* (Vc./Basso), *f* (T. no - stri in - ge - gni in - cer - ti,).
- Measure 33: *p* (Vl.), *p* (Vc./Basso), *p* (T. no - stri in - ge - gni in - cer - ti,).
- Measure 34: *f* (Vl.), *f* (Vc./Basso), *f* (T. no - stri in - ge - gni in - cer - ti,).
- Measure 35: *p* (Vl.), *p* (Vc./Basso), *p* (T. no - stri in - ge - gni in - cer - ti,).
- Measure 36: *f* (Vl.), *f* (Vc./Basso), *f* (T. no - stri in - ge - gni in - cer - ti,).

Interessant ist, dass Mozart die polyphone Gestaltung der formalen Funktion »Seitensatz« unterordnet, denn er realisiert nur eine Imitation der ersten drei Noten, obwohl ein strenger Kanon zwischen Vl./Ges. und Vc./Basso im Falle einer Terzquartharmonisierung des »h« in der Unterstimme technisch möglich gewesen wäre:

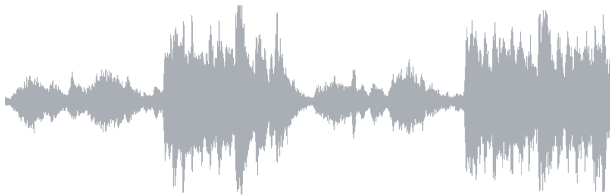
Abb. 4.82: Möglicher Kanon, die schwarzen Noten wurden in KV 36 nicht realisiert

The image shows a musical score for a possible canon in KV 36, measures 18–21. It consists of two staves: Violin (Vl.) on top and Viola/Cello/Bass (Vc./Basso) on the bottom. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The notes are written in a way that suggests a canon, with some notes in black (sharps) and some in white (naturals).

Wiederholungen); Sonate in C-Dur KV 309 (284b), 1. Satz, T. 35–42 (Wiederholung mit geringfügig modifizierter Schlussformel); Sinfonie in G-Dur KV 199 (162a, 161b), 1. Satz, T. 20–35 und Sonate in D-Dur KV 311 (284c), 1. Satz, T. 17–24 (periodische Themen mit Takterstickung).

Genau an der Stelle, an der die diskantisierende Basswendung der Kanonstruktur vorgezogen wird, platziert Mozart auch eine Forte-Anweisung. Diese ist Bestandteil einer Inszenierungsweise, die sich in vielen Orchesterkompositionen im Bereich des Seitensatzes nachweisen lässt:

Abb. 4.83: p-f-p-f-Inszenierungsweise des Seitensatzes aus der Sinfonie in F-Dur KV Anh. 223 (19a), I. Satz



Das oben abgebildete Dynamikdiagramm zeigt den Seitensatz (T. 19–26) einer Aufnahme des Kopfsatzes der in London entstandenen Sinfonie in F-Dur KV Anh. 223 (19a).¹⁵⁰ In dieser Sinfonie beträgt die Länge des Seitensatzes acht Takte, aufgrund der dynamischen Vortragsanweisungen p-f-p-f wird dieser Bereich symmetrisch in 2+2+2+2 Takte unterteilt. Die dynamische Struktur ist dabei von größerer Bedeutung als die Proportionen der Teile, denn der z.B. ebenfalls acht Takte lange Seitensatz im Schlusssatz der Es-Dur-Sinfonie KV 16 (1765) ist in 3+1+3+1 Takte, der sechs Takte lange Seitensatz in KV 36 in 2+1+2+1 Takte gegliedert. Diese seitensatztypische Inszenierungsweise, der als hauptsatztypischem Beginn Gersthofer antithetischer Eröffnungstypus (f-p-f-p) entspricht,¹⁵¹ überlagert in der *Licenza* die polyphone Struktur der Außenstimmen, d.h. zu Gunsten der dynamischen Kontraste werden die Stimmen von Vl.1/Ten. und die des »Wiederschlags« Vc./Basso unterschiedlich dynamisiert. Die Abweichungen in der Diastematik und Dynamik lassen jedoch den Schluss zu, dass Mozart ein spezifisches Seitensatzmodell im Sinn hatte (Pendelharmonik, Bassetto-Klangtechnik, p-f-Kontraste) und angeregt worden ist, eine würdevolle Ausarbeitung zu versuchen.¹⁵² Ob die Anregung innerhalb eines früh einsetzenden Kontrapunktunterrichts, im Hinblick auf die Ästhetik der canonischen Schreibart¹⁵³

150 Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner, Phillips, CD 1, 464 762-2.

151 Gersthofer, 1993, S. 32. Zur Terminologie s. S. 59 f.

152 Zur polyphonen Gestaltung satztechnischer Modelle vgl. S. 180.

153 Mattheson 1739, S. 125: »§. 32. Der vierte Weg, auf welchen uns der vorhabene Notirungs=Ort leitet, ist aus der canonischen Schreib Art hergenommen, und von ungemainer Würde [...] §. 33. Hier, bey der Erfindungs=Lehre, haben wir eben nicht mit einem förmlichen Canon zu thun; sondern nur mit einer gewissen canonischen Nachahmung [...]«.

oder die Dignität des Erzbischofs und Widmungsträgers¹⁵⁴ gegeben worden ist, soll hier nicht erörtert werden.

Dem Seitensatz in der Licenza KV 36 folgt eine Taktgruppe, die mit einem Sextakkord über dem 3. Ton im Bass beginnt und mit einer »Arientriller«-Kadenz in der Nebentonart abgeschlossen wird.

*I-(x)-V-I*¹⁵⁵

Die Tatsache, dass eine I-(x)-V-I-Harmoniefolge wie z.B. die I-IV-V-I-Harmonik, die man unwillkürlich mit der Kadenz in Verbindung zu bringen geneigt ist, in dieser Arbeit auch unter der Rubrik »Pendelharmonik« erörtert wird, mag auf den ersten Blick befremden. Grundlage für diese Entscheidung sind Literaturbeispiele der folgenden Art:

Abb. 4.84: Sonate in B-Dur KV 8, I. Satz, T. 15–16

I (7) IV V I

Im ersten Satz der B-Dur-Sonate KV 8 erklingt nach einem Quintabsatz der Haupttonart eine I^{7b} -IV | V-I Harmoniefolge mit der gleichen Formfunktion (Seitensatzposition) wie z.B. die I-V-(I)-Pendelharmonik im Kopfsatz der D-Dur-Sonate KV 7 (T. 13–17) oder die V-I-Pendelharmonik im ersten Satz der A-Dur-Sonate KV 12 (T. 9–12). Das Pendel schlägt allerdings nicht nur in Richtung Dominante aus, sondern gleichsam wie eine Hin- und Rückbewegung vor der Dominanthermonie auch zur Subdominante. Ein charakteristischer Au-

154 Mattheson 1739, S. 83: »§. 68. [...] suche letztern Falls, solche Stellen und Worte dazu aus, wobey der Verstand sein Recht nicht verlieret, und verfare, im Wiederschlage oder nachahmenden Satze, lieber mit der Quint und Quart, als mit dem Einklange oder der Oktave [...]«. Kirnberger (in: SulzerT, 1771, S. 190–191, Art. Canon) gibt als Grund dafür an, dass die kanonischen Nachahmungen ein wichtiger Teil der Setzkunst seien: »1. Giebt es Gelegenheiten, wo der Setzer zu dem besten Ausdruck seines Textes wirklich canonische Nachahmungen nöthig hat. In vielstimmigen Sachen, Arien, Symfonien, Concerten, besonders aber in Duetten und Terzetten, kommen dergleichen überall vor [...]«.

155 Die Rubrik I-(x)-V-I hat Wolfgang Plath am Ende seines Aufsatzes »Typus und Modell« angeregt (Plath, 1975, S. 157). Eine inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Beitrag Plaths findet sich auf S. 34 ff.

ßenstimmensatz der V–I-Pendelharmonik erscheint in KV 8 also nicht nur in wiederholter, sondern auch in sequenzierter Form:

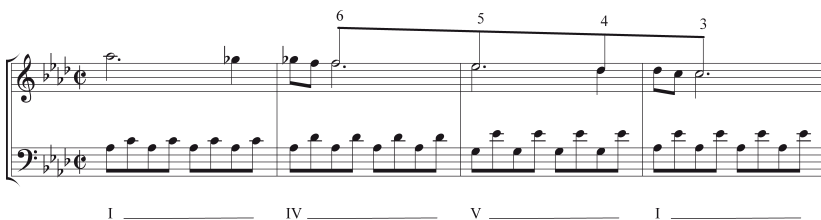
Abb. 4.85: a) Außenstimmensatz V–I–V–I- und b) I–IV–V–I-Pendelharmonik aus KV 8



Der motivische Parallelismus der Oberstimme verdeutlicht die Sequenzstruktur des Gerüstsatzes. Das spezifische Zusammenwirken von Sequenzstruktur, Rhythmik, Melodie- und Bassverlauf sowie Terzlage des Schlussklangs, aus dem ein Charakter des »In-der-Schwebe-Haltens« resultiert und die Formfunktion sprechen dagegen, die abgebildete Taktgruppe aus KV 8 als Kadenz zu bezeichnen.

Im zweiten Satz der F-Dur-Sonate KV 13 erscheint die Subdominante des Modells in einer Gestalt (Quartsextklang), die in Verbindung mit der Oberstimmenstruktur 6–5–4–3 an bereits besprochene Beispiele erinnert (S. 210, Abb. 4.87 a). Im originalen Kontext erfolgt eine variierte Wiederholung der Taktgruppe.

Abb. 4.86: Sonate in F-Dur KV 13, 2. Satz, T. 11–14 (o. Artikulationszeichen, Vl. und Vc.)



Über der diskantisierenden Basswendung ist bei gleichem Außenstimmensatz an der Position der Außenstimmensexta eine Sekundakkordharmonisierung (Abb. 4.87 b) möglich. Mozart verwendet für dieses Modell in seinen späteren Werken in der Regel eine andere Oberstimmenstruktur (5–4–4–3, Abb. 4.87 c):¹⁵⁶

156 »Im Gegensatz zum Quintton, der für die Melodiebildung des späteren Mozart zentrale Bedeutung hat, scheint der Terzton jedoch äußerst unergiebig: ich wüsste keine veritable Melodie mit dem Gerüst e–f/f–e zu nennen.« Plath, 1975, S. 157.

Eine weitere Ausprägung des I-(x)-V-I-Modells zeigt der harmonische Chiasmus I-V | V-I, der in der Regel an einen motivischen Parallelismus gekoppelt ist (a-b | a-b).

[illegible]

Er kommt als Pendelmodell lediglich an der »Seitensatzposition« des 4. Satzes der C-Dur-Sonate KV 6 vor (Abb. oben) und wurde als Eröffnungsmodell in dieser Untersuchung bereits besprochen.¹⁵⁹

159 Kapitel »Schema«, S. 72 ff.

Als Vorbild für eine I–V–V–I-Pendelharmonik zwischen einem Anfang und einer abschließenden Kadenz könnte Wolfgang das Menuett Nr. 1 des Nannerl-Notenbuchs gedient haben:

Abb. 4.89: Nannerl-Notenbuch, Menuett Nr. 1 in C-Dur, T. 5–8.

Motivischer

Parallelismus: a b a' b'



Harmonischer
Chiasmus:

I — V — V — I —

Aufgrund des geringen Vorkommens der I–V–V–I-Pendelharmonik in den frühen Kompositionen Mozarts wird an dieser Stelle auf weitere Ausführungen verzichtet.

Oberquintmodelle

In verschiedenen Zusammenhängen wurden bereits Modelle besprochen, deren formale Funktion darin bestand, die Oberquinttonart einer Grundtonart (bzw. Ausgangstonart) herbeizuführen. Solche Modelle sollen im Folgenden Oberquintmodelle heißen. Einfache Ausprägungen lassen sich als I–V–II \sharp –V-Harmoniefolge verstehen:¹⁶⁰

Abb. 4.90: Oberquintmodell mit grundstelligen Akkorden

a)



Neben dem abgebildeten Modellsatz sind für Oberquintmodelle weitere spezifische Oberstimmen- und Bassstrukturen charakteristisch, z.B. eine stufenweise abwärts verlaufende Parallelführung in Terzen bzw. Dezimen b), die Unterbrechung des Terzenparallelismus durch eine verminderte Quinte c) oder Bassvarianten an dritter Position d)–e). Letztere Modellformen können in Verbindung

¹⁶⁰ Die Bezeichnung des Oberquintmodells als I–V–II \sharp –V-Stufenfolge erfolgt an dieser Stelle im Hinblick auf die Ausgangstonart, vgl. aber hierzu S. 220 und S. 286 ff.

mit einem beschleunigten harmonischen Rhythmus auftreten.¹⁶¹ Das nachstehende Notenbeispiel zeigt die Gerüstsätze der genannten Möglichkeiten:

Abb. 4.91: Außenstimmensätze b)–e)

b) c) d) e)

in C: I V II# V I V II# V I V (VI) II# V I V (VI) II# V

Der erste dieser Gerüstsätze b) wurde bereits im Zusammenhang mit den Kompositionen des Nannerl-Notenbuchs Nr. 40 (T. 7–10) sowie KV 3 (T. 7–8) erörtert¹⁶² und findet sich darüber hinaus im 2. Satz der Sonate in C-Dur KV 28, der zweite c) prägt die Nummer 21 des Notenbuchs und erklingt in den Kopfsätzen der Sonaten in C-Dur KV 6 und KV 14, der dritte¹⁶³ d) prägt den zweiten und der vierte¹⁶⁴ e) den ersten Satz der Sonate in G-Dur KV 9:

Abb. 4.92: Oberquintmodell mit Außenstimmensatz b), Sonate in C-Dur KV 28, 2. Satz, T. 9–12

Abb. 4.93: Oberquintmodell mit Außenstimmensatz c), Sonate in C-Dur KV 14, 1. Satz, T. 11–13, o. VI.

161 Wie z.B. in der Nr. 28 des Nannerl-Notenbuchs. Möglich ist allerdings auch ein gleichmäßiger harmonischer Rhythmus im Falle einer entsprechenden Sextakkord- bzw. Terzquartakkord-Harmonisierung des dritten Bassstons.

162 Vgl. hierzu S. 128 und S. 143 f.

163 Weitere Beispiele: KV 10, 1. Satz, T. 9–12; KV 15, 2. Satz, T. 9–17; KV 63, 2. Satz (Allegro), T. 6–11; KV 99 (63a), 7. Satz (Allegro), T. 9–15.

164 Weitere Beispiele: KV 7, 2. Satz, T. 7–12; KV 30, T. 8–12; Serenata KV 100 (62a), 4. Satz (Allegro), T. 27–33.

Abb. 4.94: Oberquintmodell mit (variiertem) Außenstimmensatz d), Sonate in G-Dur KV 9, 2. Satz, T. 9–12, o. VI.



Abb. 4.95: Oberquintmodell mit Außenstimmensatz e), Sonate in G-Dur KV 9, 1. Satz, T. 6–10 (transponiert), o. VI.



Oberquintmodelle kommen darüber hinaus in weiteren Modifikationen¹⁶⁵ sowie gattungsübergreifend vor. Das folgende Beispiel entstammt der Tenorarie des Singspiels »Die Schuldigkeit des ersten Gebots« und zeigt die Bassstimme der Modellvariante d) mit modifizierter Oberstimme:

Abb. 4.96: Singspiel »Die Schuldigkeit des ersten Gebots« KV 35, Arie Nr. 1, T. 28–31, Tenor und Bass



Für den untersuchten Zeitraum vermittelt sich in den Kopf- und Mittelsätzen der Gattung »Sinfonie« in Bezug auf die Herbeiführung der Oberquinte eine andere Formidee, lediglich in den schnellen sinfonischen Schlusssätzen verbindet Mozart die I. und V. Stufe durch Oberquintmodelle. In der Sinfonien in Es-Dur KV 16 z.B. nach einem periodischen Thema, in der B-Dur-Sinfonie KV 22 nach einem Hauptsatz, jeweils in auffällig reduzierter Stimmenzahl:

¹⁶⁵ Z. B. in der Klaviersonate in B-Dur KV 31, 1. Satz, T. 15–20 (Mischung der Außenstimmensätze b) und d).

Abb. 4.97: Sinfonie in Es-Dur KV 16, 3. Satz, T. 17–20, Außenstimmensatz a) und Sinfonie in B-Dur KV 22, 3. Satz, T. 21–24, Außenstimmensatz e), jeweils Vl. 1/2 (beide Bsp. transponiert)



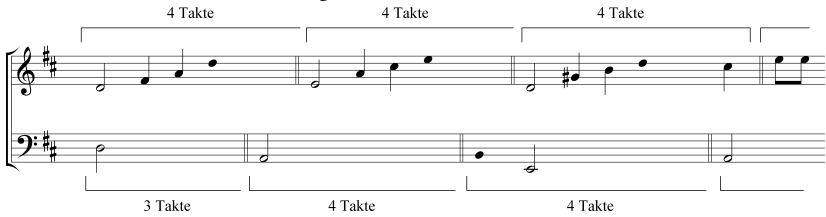
Im formalen Zusammenhang der sinfonischen Finalsätze bilden diese Passagen zu den angrenzenden Tuttiabschnitten einen klanglichen Kontrast, der bereits in Verbindung mit Seitensätzen erörtert und als »Bassetto«-Klangtechnik bezeichnet worden ist. Die Inszenierungsweise »Virtuosität« dagegen charakterisiert – gattungstypisch – die Modulation im Kopfsatz des im September 1773 in Salzburg komponierten ersten eigenständigen Klavierkonzerts Mozarts KV 175:

Abb. 4.98: Klavierkonzert in D-Dur KV 175, I. Satz, T. 48–59 (Klavierpart)



Aufgrund der Gestaltung der rechten Hand vermittelt sich eine klare Gliederung der Passage in 4+4+4 Takte. Die Harmonik wechselt dagegen bereits nach drei Takten und führt zu Abschnitten von 3+4+4+x:

Abb. 4.99: Schematische Darstellung der Takte 48–59 aus KV 175



Diese Überlagerung von motivischer und harmonischer Gestaltung führt zu einer Verschränkung bzw. einem Ineinanderhängen von Taktgliedern, das im Zusammenhang mit dem Kopfsatz KV 8 bereits diskutiert worden ist (s. S. 197 f.).

Das folgende Notenbeispiel zeigt drei weitere Gerüstsatzvarianten von Oberquintmodellen. Charakteristika der ersten Variante f) sind Chromatik zwischen fünftem und drittem melodischen Stufenton (5–4 \sharp –4–3) sowie die doppeldominantische Funktion in der das Modell abschließenden II \sharp –V–I-Wendung (jeweils in Bezug auf die Zieltonart chiffriert). Die zweite Variante g) besteht in einer stufenweise abwärts sequenzierten Terzfallsequenz,¹⁶⁶ einem älteren Satzmodell, für das sich im musikanalytischen Diskurs bisher kein Name etabliert hat und das eine Nähe zur Quintfallsequenz h) zeigt:

Abb. 4.100: Harmonische Varianten, Außenstimmensätze f–h:



Die folgenden Notenbeispiele zeigen Referenzstellen aus den frühen Kompositionen Mozarts:

Abb. 4.101: Oberquintmodell mit Außenstimmensatz f), Sonate in D-Dur KV 7, 2. Satz, T. 7–10 (transponiert, orig. in G-Dur), o. VI.



166 Vgl. hierzu die Nr. 34 des Nannerl-Notenbuchs.

Abb. 4.102: Oberquintmodell mit Außenstimmensatz g), Sonate in D-Dur KV 7, I. Satz, T. 18–21 (transponiert), o. VI.



Abb. 4.103: Oberquintmodell mit Außenstimmensatz g), Sonate in C-Dur KV 6, 4. Satz, T. 8–14



Abb. 4.104: Oberquintmodell mit Außenstimmensatz h), Sonatensatz in C-Dur, KV 9a (KV 5a), Nannerl-Notenbuch Nr. 20



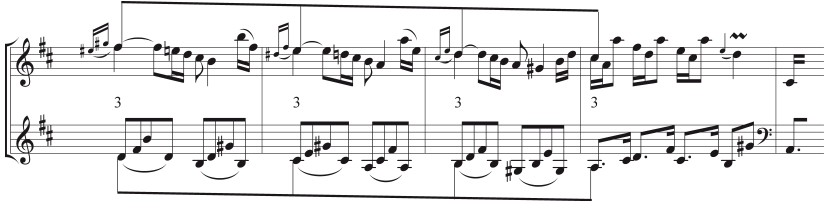
In der Abb. 4.101 ist die Oberquintmodulation des zweiten Satzes der begleiteten Violinsonate in D-Dur KV 7 zu sehen. Die charakteristische Chromatik der Modellvariante f) befindet sich in der Klavieroberstimme, im Original geht dieser Taktgruppe eine sechstaktige Eröffnung voraus (»Aria di Fiorenza«-Modell mit Trugschluss, Abb. 4.122, S. 231 f.).

Abb. 4.102 und Abb. 4.103 zeigen Terzfallsequenzen g), denen im originalen Zusammenhang verschiedene Formfunktionen zukommen: Die Sequenz im Schlusssatz der C-Dur-Sonate KV 6 erklingt nach der bereits diskutierten Eröffnung (Abb. 1.2, S. 16 und S. 169) und verbindet diese Taktgruppe mit dem I–V–V–I–Pendelmodell an der Seitensatzposition (Abb. 4.88, S. 210). Im Kopfsatz der D-Dur-Sonate KV 7 hingegen, dessen Exposition drei Absätze im Sinne Kochs aufweist,¹⁶⁷ geht der Terzfallsequenz bereits eine Taktgruppe in der Oberquinttonart voraus, und nach einem Rücksprung auf das Niveau der Gundtonart wird durch die Sequenz die Oberquinttonart erneut herbeigeführt. Diese formale

167 S. S. 287 (Abb. 4.187).

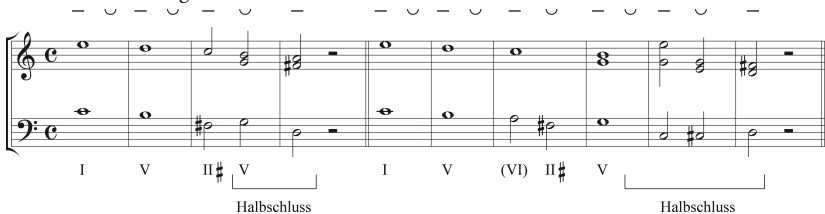
Position ist auch für Quintfallsequenzen h) wie in dem Klavierstück KV 9a (5a) ausgesprochen charakteristisch.¹⁶⁸ Vor dem Hintergrund, dass in den untersuchten Kompositionen Mozarts Terz- und Quintfallsequenzen bevorzugt an der letztgenannten Position auftreten, muss der Finalsatz aus KV 6 im Hinblick auf den Einsatz des Modells als Ausnahme bezeichnet werden. Auch Mozarts Zeitgenossen verwenden Terz- und Quintfallsequenzen zur erstmaligen Herbeiführung der Nebentonart nur gelegentlich:

Abb. 4.105: Leontzi Honauer, Sonate in D-Dur, op. 1, Nr. 5, I. Satz, T. 6–9



Oberquintmodellen schließt sich in der Regel ein Halbschluss an¹⁶⁹. Der Eindruck metrischer Schwere des Halbschlussereignisses wird durch eine rhythmische Verkürzung der dritten und vierten Position des Modells bewirkt, eine Technik, die bereits im Zusammenhang mit dem IV–I–V–I–Pendelmodell erwähnt und anhand der Sinfonia aus KV 35 (T. 9–14, Abb. 4.51, S. 180) erörtert worden ist:

Abb. 4.106: Verbindung von Oberquintmodell und Halbschluss mit charakteristischer metrischer Inszenierung



Die erste Art der Kombination prägt den 1. Satz der Sonate in C-Dur KV 14 (Abb. 4.93, S. 212), eine Variante erklingt in der Arie Nr. 1 aus dem Singspiel »Die Schuldigkeit des ersten Gebots« KV 35 (Abb. 4.96, S. 213).

Ein Beispiel für die in der Abb. 4.106 gezeigte zweite Kombinationsmöglichkeit erklingt in den Takten 9–14 des Kopfsatzes der Sonate in B-Dur KV 10:

¹⁶⁸ Quintfallsequenzen in dieser Funktion finden sich z.B. in der Nr. 50 des Nannerl-Notenbuchs sowie in der 2. und 4. Arie des Singspiels »Die Schuldigkeit des ersten Gebots« KV 35, vgl. hierzu auch S. 242.

¹⁶⁹ Vgl. hierzu auch die Ausführungen im Kapitel »Generalbasstechnik«, S. 85 f.

Abb. 4.107: Sonate in B-Dur, KV 10, 1. Satz, T. 9–14 (transponiert), o. VI.



Durch Wiederholungen von Oberquintmodellen können zudem längere Formabschnitte entstehen. Mozart scheint im Zusammenhang mit spezifischen Modellen sehr bewusst Mehrfachwiederholungen probiert und die Grenzen des kompositionsästhetisch Machbaren ausgelotet zu haben.¹⁷⁰

Gemeinsames Merkmal aller bisher erwähnten Ausprägungen des Oberquintmodells war eine abwärts führende Oberstimmenstruktur. Die Harmonik des Modells ermöglicht allerdings auch eine aufwärts führende:

Abb. 4.108: Oberquintmodell mit Oberstimmenstruktur aufwärts



Michael Polth hat das oben abgebildete Modulationsmodell mit aufwärtsführender Oberstimmenstruktur i) in bestimmten Sinfonieexpositionen¹⁷¹ als »dritte Phase« eines idealtypischen Verlaufs in fünf Phasen bezeichnet.¹⁷² Er weist nach, dass diese dritte Phase sich in Sinfonien von Hofmann, Ordoñez, Vanhal, Dit-

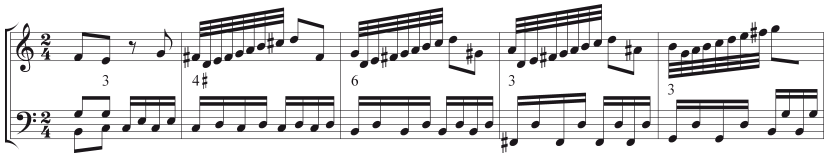
170 Vgl. hierzu s. S. 247 ff.

171 In der Klassifikation Polths handelt es sich dabei um »Expositionen des dritten Typs«.

172 »Erste Tuttiabschnitte lassen sich idealtypisch in fünf Phasen unterteilen. Die erste ist die Entfesselung, die zweite der Anstieg vom 1. Ton aus, die dritte die Beschleunigung vom 3. Ton aus (gemeint ist das bereits erwähnte Phänomen, daß sich mit dem Erreichen des 3. Tones in der Oberstimme die Taktgruppen verkürzen), [...] die vierte die Herbeiführung des Halbschlusses und die fünfte die Ausbreitung des Halbschlusses. Manche Phasen können fehlen, manche können mit anderen innerhalb einer Taktgruppe zusammenfallen. Zusammengefaßt werden häufig die Phasen eins und zwei einerseits und die Phasen drei und vier andererseits. Die dritte Phase existiert oft nur im Zusammenhang mit Modulationen, die fünfte Phase fehlt in vielen Sinfonien.« Polth, 2000, S. 196.

terdorf und Adlgasser findet. In Mozarts Klavierkompositionen des untersuchten Zeitraums tritt das Modell mit aufwärtsführender struktureller Oberstimme dagegen nur selten auf. Auch die von Polth beschriebene charakteristische Verkürzung der Glieder und eine damit einhergehende Steigerungswirkung lassen sich in den Kompositionen Mozarts der großen Westeuropareise nicht nachweisen. Das folgende Notenbeispiel zeigt eine Ausprägung des Modells mit aufwärtsführender Oberstimmenstruktur in der F-Dur-Sonate KV 13:

Abb. 4.109: Oberquintmodell b), KV 13, I. Satz, T. 16–20 (orig. in F), o. VI.



In der Arie Nr. 4 des lateinischen Intermediums zum Schuldrama »Apollo und Hyazinth« findet sich in der Arie »Laetari, iocari« ein Oberquintmodell, das in der konkreten Ausformulierung eine Besonderheit im Frühwerk des Komponisten darstellt, sich jedoch strukturell über den Terzenparallelismus b) des Oberquintmodells (Abb. 4.91 und 4.92) verstehen lässt:

Abb. 4.110: Oberquintmodell aus KV 38, Nr. 4, T. 43–50 (orig. in D), Ges. u. Bass

dum hy - men o - pti - mus tae - dis et flo - ri - bus gra - ta be - a - ta,

VI III# VI | V II# V | II# V

I V II# V

Aufgrund des Kontextes lässt sich der Beginn der abgebildeten Taktgruppe nicht anders denn als Grundton und Terz der Ausgangstonart auffassen (untere Chiffrierung). Eine gewisse Ambivalenz entsteht jedoch durch den Parallelismus der Takte 1/2 sowie 3/4, der die Wahrnehmung einer Mollfärbung des ersten Taktes legitimiert (VI. Stufe, obere Chiffrierung).¹⁷³ Denn die Terz zur Takteins des

173 Vgl. hierzu auch die Harmonisierungsvariante zur IV–I-Pendelharmonik in einem Menuett aus dem Notenbuch Alts, Nb 4.66, S. 192 f.

ersten Taktes ist prinzipiell offen für harmonische Deutungen und ermöglicht sowohl eine I. als auch VI. Stufe. Im Falle eines entsprechenden Kontextes muss also auch ein Beginn des Oberquintmodells in der VI. Stufe in Betracht gezogen werden.

Der dem Oberquintmodell zugrundeliegende Terzenparallelismus ermöglicht eine durch zwischendominantische Klänge erweiterte Harmonik. Das nachstehende Schema zeigt zum Vergleich die Modellvariante d) in Verbindung mit einer tenorisierenden Halbschlusswendung sowie eine durch funktionale Chromatik veränderte Gestaltung j):

Abb. 4.III: Oberquintmodell aus KV 38, Nr. 4, T. 43–50 (orig. in D), Ges. u. Bass

d) j)

I V VI II# V Halbschluss (tenorisierend) in C: I in G: III# VI# II# V# I Halbschluss (tenorisierend) »Fonte« in G

In den Kompositionen des untersuchten Zeitraums ist diese Modellvariante nur von zu vernachlässigender Bedeutung.¹⁷⁴ Nach 1770 lässt sie sich jedoch häufiger nachweisen, z.B. in der vermutlich im Februar 1778 in Mannheim komponierten Violinsonate in Es-Dur KV 302 (293b). Für den ersten Takt des Modulationsmodells im Kopfsatz gilt das im Zusammenhang mit der Arie »Laetari, iocari...« KV 38, Nr. 4 Gesagte:

Abb. 4.II2: Violinsonate KV 302 (293b), I. Satz, T. 33–40 (orig. in Es), o. VI.

p *fp* *p* *fp* *p* *fp*

174 Eine Variante der gezeigten Harmonik, die sich auch als Fonte-Sequenz (E-a-D-G) im Kontext eines Oberquintmodells bzw. in der Tonart der Oberquinte auffassen lässt, findet sich im Kopfsatz der begleiteten Klaviersonate in F-Dur KV 13, T. 31–33.

Das Analysediagramm zeigt in weißen Noten den Gerüstsatz des einfachen Modells d), der wie ein Skelett auch der chromatischen Modellvariante eingeschrieben ist. Der in schwarzen Noten angedeutete dreistimmige Satz gibt den Melodie- und Bassverlauf in abstrahierter Form wieder.

Nur wenige Jahre später, wahrscheinlich in Wien zum Beginn der 1780er Jahre, komponierte Mozart die Klaviersonate in F-Dur KV 332 (300k), die aufgrund ihrer Eigentümlichkeit bis zum heutigen Tag eine Herausforderung für die Analyse darstellt.¹⁷⁵ Die Vielgestaltigkeit der musikalischen Gedanken, die Mozart in KV 332 (300k) verwendet, hat seit jeher dazu angeregt, sich zu ihrer Beschreibung emotional aufgeladener Metaphern oder Bilder aus dem Bereich des Musiktheaters zu bedienen. Alfred Einstein bezeichnet das Oberquintmodell dieser Sonate z.B. als »Drohung in d-Moll, voll von Mollspannung, aus der das zweite Thema sich löst wie eine lichte Erscheinung, aus Ariels Gefolgschaft«,¹⁷⁶ Hermann Abert sieht einen d-Moll-Gedanken »mit echter Mozartischer Unberechenbarkeit plötzlich gespensterartig aus dem Dunkel hervorschießen und die Szene auf längere Zeit trüben«.¹⁷⁷ Auch aktuelle Beschreibungen klingen nicht unähnlich, sei es, dass die »schlichteste Kadenzharmonik« des Anfangs »chromatischen Abenteuern«¹⁷⁸ weicht oder die Modulationspartie als »großes Drama und pure Leidenschaft mit plötzlichem Forte«¹⁷⁹ oder als »leidenschaftliche Moll-Fantasie«¹⁸⁰ deklariert wird. Zweifelsohne darf die Wirkung des Oberquintmodells in der F-Dur-Sonate als außergewöhnlich gelten, doch in den sprachlichen Wogen einer längeren Rezeptionsgeschichte scheinen die Fragen nach Konvention und Tradition untergegangen zu sein.

Hinsichtlich der Oberquintmodulationen aus KV 38, Nr. 4 und KV 302 (293b) wurde festgestellt, dass der Beginn eines Oberquintmodells in Moll denkbar ist. Das folgende Notenbeispiel zeigt im unteren Klaviersystem den originalen No-

175 Ausgewählte Literatur zum Kopfsatz von KV 332 seit 1990: Jamison Allanbrook, »Two threads through the labyrinth: Topic and process in the first movements of K.332 and K.333«, in: *Convention in eighteenth-century music. Essays in honor of Leonard G. Ratner*, 1992, S. 125–171; Thomas Daniel, »Zum Kopfsatz aus Mozarts Klaviersonate KV 332«, in: *Wahrnehmung und Begriff* (= Hochschuldokumentationen zu Musikwissenschaft und Musikpädagogik Musikhochschule Freiburg 7), hrsg. von Wilfried Gruhn und Hartmut Möller, Kassel 2000, S. 213–218; Ludwig Holtmeier, »Versuch über Mozart. Juxtaposition und analytische Collage«, in: ebd. S. 109–174; Michael Polth, »Analyse der Sonate KV 332, 1. Satz«, in: ebd. S. 175–196; Robert W. Wason, »Analyse nach Schenker als Grundlage für Improvisation. Betrachtungen zu Mozarts Klaviersonate KV 332«, in: ebd. S. 197–212.

176 Alfred Einstein, Mozart. His Character, his Work, New York 1945, dt. Ausg. Stockholm 1947, zit. nach der Ausg. Fm. 1977, S. 158.

177 AbertB, S. 612 (I).

178 Clemens Kühn, 1987, S. 72.

179 Marie-Agnes Dittrich, »Heilige Hieroglyphen«, »widerwärtige Stylosigkeit: Mozarts Ideenreichtum«, in: Leopold, 2005, S. 483.

180 Konrad, 2005, S. 187.

tentext der Passage, im oberen das Gerüst des Oberquintmodells d) sowie eine abstrahierte Darstellung des Melodie- und Bassverlaufs:

Abb. 4.113: Klaviersonate in F-Dur, KV 332 (300k), I. Satz, T. 32–40

T. 22
 in F-Dur: (D^V)Tp
 in C-Dur: VI[#] II
 Oberquintmodell

T. 29
 V I Halbschlusswendung (tenorisierend)

T. 35

Unter vorläufiger Vernachlässigung der Takte 33/34 ist das Ergebnis verblüffend: Die Takte 22–37 der F-Dur-Sonate lassen sich mit Hilfe des gleichen (transponierten) dreistimmigen Satzes beschreiben, der bereits in der Violinsonate KV 302 zur abstrahierten Darstellung verwendet worden ist. Dass diese Kongruenzen in der Forschungsliteratur bisher nicht aufgefallen sind, dürfte an der manieristischen Ausarbeitung des Oberquintmodells in KV 332 (300k) liegen.

»Charakteristisch für den M.[anierismus] sind schroffe Kontraste und Kontinuitätsbrüche, ferner Verfremdungseffekte, Ambiguitäten und Paradoxien und schließlich eine eigentümliche Dialektik von heftiger Expressivität und intellektuellem Kalkül sowie die Tendenz, Traditionen in ein Extrem zu treiben, wo sie in ihr Gegenteil umschlagen.«¹⁸¹

Mozarts Manierismus liegt in der harmonischen Variation des traditionellen Modells, der Ausdehnung¹⁸², in dem unerwarteten Einstieg über das Unisono »cis«, mit dem der initiale d-Moll-Grundakkord inszeniert wird, in der veränderten Bassführung, der Molleintrübung der V. Stufe sowie einem Inszenierungsmodell, das sich metaphorisch als »Theaterdonner« bezeichnen lässt. Alle Momente sorgen für einen plötzlichen Kontrast, der jene Ambivalenz eliminiert, welche die Anfänge des Modells in KV 38 und KV 302 (293b) noch prägte. Die Interpolation der Takte 33/34 mag dabei im Zusammenhang mit jener rhythmisch-metrischen Raffinesse des Abschnitts stehen, die Ludwig Holtmeier treffend beschrieben hat.¹⁸³ Nicht teilen mag man vor dem Hintergrund des hier Dargelegten allerdings Holtmeiers Bemerkungen, dass »die erste Überleitung ihrer ›Natur‹ nach« in die Durchführung gehört und die »Ausbeutung [der Tonikaparallele] fast exklusiv der Durchführung vorbehalten« ist,¹⁸⁴ es sei denn, man bezieht das »fast« der Ausführungen Holtmeiers auf Prolongationen von Oberquint- und Kadenzmodellen, durch die der Paralleltonart auch in Expositionen ein »natürlicher« Sitz zukommt. Darüber hinaus wird noch auszuführen sein, dass ein Auskompo-

181 BRM (1995), III, S. 83 (Carl Dahlhaus).

182 Der achttaktige Zusammenhang aus KV 302 (293b) wird in KV 332 (300k) auf 16 Takte gedehnt und durch innere Erweiterung (T. 33/34) auf 18 Takte verlängert. Brügge, 1996, S. 112, spricht im Zusammenhang mit der F-Dur-Sonate KV 332 von einem Modell »harmonische Klangfläche«: »Auch hier besteht die Funktion der jeweiligen ›Klangfläche‹ darin, kontrastierend zum vorigen Geschehen spannungserzeugend zu agieren [...] in der F-Dur-Sonate fügt sich die ›Klangfläche‹ ein in die Gestaltung ähnlich ›harmonisch-flächig‹ gestalteter Passagen.«

183 Holtmeier gliedert die Passage wie folgt: ([4 + 4] + [2 + 2 + 2] + [1 + 1] + 2) und folgt hierin Clemens Kühn, 1987, S. 72. Über Kühn hinausgehend beschreibt er die einleitenden Viertakter als Zusammensetzung aus jeweils drei Zweivierteltakten und zwei Dreivierteltakten: »Die Spannung zwischen binären und ternären Strukturen bestimmt auch die innere Struktur der Überleitungsakte 23 ff., die ausschließlich dem dramatischen Kontrastprinzip zu gehorchen scheinen«. Holtmeier, 2000, S. 135–136.

184 Holtmeier, ebd., S. 151.

nieren der Paralleltonart keineswegs in Mozarts frühen Werken als Standardstrategie der Durchführung angesehen werden darf.¹⁸⁵

Die in Wien entstandene und auf den 12. Dezember 1785 datierte Violinsonate in Es-Dur KV 481 gibt ebenfalls ein Zeugnis davon, dass Mozart flächig gestaltete VI. Stufen im Rahmen des Oberquintmodells gerne verwendet:

Abb. 4.114: Klaviersonate in F-Dur KV 332 (300k), 1. Satz, T. 32–40 und Violinsonate in Es-Dur, KV 481, 1. Satz, T. 25–36 (transponiert und o. VI.).

The image displays a musical score for two piano sonatas by Wolfgang Amadeus Mozart. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The first three systems represent measures 32–40 of the first movement of the Klaviersonate in F-Dur, KV 332. The last three systems represent measures 25–36 of the first movement of the Violinsonate in Es-Dur, KV 481. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'f' (forte). The key signature for KV 332 is one flat (F major), and for KV 481 it is two sharps (E major). The time signature for all measures is 3/4.

185 Vgl. hierzu S. 252–276, insbesondere S. 266 ff.



Der synoptische Notenvergleich zeigt die Entsprechungen und Unterschiede der Ausarbeitungen. Obwohl die Paralleltonart auch in KV 481 unvermittelt eintritt, verzichtet Mozart hier auf den schroffen Gegensatz zwischen einer liedhaften Periode und dem »Theaterdonner« einer sich anschließenden Taktgruppe. Dass ein Verständnis für den technischen Zusammenhang zwischen den Oberquintmodellen der Sonaten KV 38, KV 302 (293b), KV 332 (300k) und KV 481 und Mozarts Tendenz zur manieristischen Gestaltung einer ausdrucksorientierten Analyse nicht entgegensteht, sondern deren Ergänzung darstellt, dürfte angesichts des hier zu Grunde gelegten mehrdimensionalen Modellbegriffs¹⁸⁶ selbstverständlich sein, so dass es sich erübrigt, näher darauf einzugehen.

Die Ausarbeitung des Oberquintmodells im Kopfsatz der C-Dur-Sonate von Johann Schobert zeigt eine gewisse Ähnlichkeit zu den Modulationen in den Expositionen der Sonaten KV 9 und KV 14.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Vgl. hierzu das Kapitel »Musikalische Modelle«, S. 75.

¹⁸⁷ Vgl. hierzu die Abb. 4.93 auf S. 212.

Abb. 4.115: J. Schobert, Sonate in C-Dur, op. 1, Nr. 2, 1. Satz, T. 16–19



Es wurde bereits ausgeführt, dass strukturelle Übereinstimmungen, die zwischen Werken verschiedener Komponisten, jedoch im Rahmen standardisierter Modelle auftreten, für eine Proklamation von Abhängigkeiten keineswegs hinreichend sind. Oberquintmodelle der gezeigten Art lassen sich nicht nur im Werk Schoberts, sondern auch in Kompositionen seiner Pariser Kollegen Hermann Friedrich Raupach¹⁸⁸, Johann Gottfried Eckard¹⁸⁹ und Leontzi Honauer¹⁹⁰ sowie anderer zeitgenössischer Komponisten nachweisen. Die folgenden Beispiele wurden Klaviersonaten aus jenen drei Bänden der *Cœuvres Melées* entnommen, in denen Leopolds Sonaten publiziert worden sind und die deshalb im Hause Mozart bekannt gewesen sein dürften:

Abb. 4.116: Jan Zach, Sonate A-Dur, 1. Satz (Allegro), T. 11–14, *Cœuvres Melées* V



Abb. 4.117: Giovanni Giorgio (= Johann Georg) Lang, Sonate F-Dur, 2. Satz (Allegro), T. 5–11, in: *Cœuvres Melées* VI



188 Sonate in Es-Dur, op. 1, Nr. 4, 2. Satz »Pastoraliè«, T. 7–10.

189 Sonate in A-Dur, op. 1, Nr. 4, T. 7–14; Sonate in C-Dur, op. 1, Nr. 5, T. 15–20; Sonate in Es-Dur, op. 1, Nr. 6, T. 4–6.

190 Sonate in A-Dur, Livre Premier, Nr. 2, 2. Satz, T. 18–22; Sonate in D-Dur, Livre Premier, Nr. 3, 3. Satz, T. 9–20.



Abb. 4.118 : Franz Vollerath Buttstett, Sonate in B-Dur, 3. Satz, T. 12–15, in: *Œuvres Melées X*



Das Oberquintmodell in der Klaviersonate des böhmischen Komponisten und Organisten Jan Zach lässt sich mit Hilfe einer Bass- und Oberstimmenstruktur beschreiben, die in Verbindung mit der »regola« bereits thematisiert worden ist (s. S. 136–139). Der Zusammenhang zwischen Oktav- und Oberquintmodellen wird an späterer Stelle noch einmal zu erörtern sein. Johann Georg Lang diminiert in seiner F-Dur-Sonate den einfachen Terzparallelismus b) mit Hilfe von Tonleiterfiguren in der rechten Hand, welche an die Gestaltung des entsprechenden Formteils in der Sonate »Facile« erinnern und wie deren weitschweifige Alternative wirken. Das Modell in der B-Dur-Sonate von Franz Vollerath Buttstett zeigt eine Variante zum Außenstimmensatz d) sowie jene Sextakkordharmonisierung, die in KV 35 beschrieben und mit den Kompositionen KV 302 (293b), 332 (300k) und 481 in Zusammenhang gebracht worden ist.

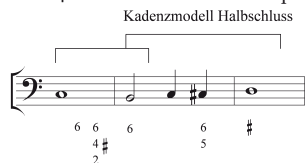
Abschließend sei noch auf eine Modellvariante hingewiesen, die sich von dem zuvor Beschriebenen deutlich unterscheidet. Sie findet sich erstmalig in der Modulation des Kopfsatzes der begleiteten Klaviersonate KV 28:

Abb. 4.119: Sonate in C-Dur KV 28, I. Satz, T. 7–11, o. VI.



Nach einem durchaus typischen Beginn (218 f., Abb. 4.108 und 4.109) schließt sich an die zweite Position des Modells die für einen Halbschluss charakteristische Chromatik aufwärts an, die in den Quintabsatz der Nebentonart führt. Die folgende Abbildung skizziert das Modell in Generalbassnotation:

Abb. 4.120: Schema zum Oberquintmodell in der Sonate KV 28, 1. Satz



Beginn des Oberquintmodells

Obleich bei Mozart und seinen Zeitgenossen¹⁹¹ weniger häufig anzutreffen, hat der junge Komponist auch die Möglichkeiten dieses Modells noch weiter ausgetestet.¹⁹²

Formmodelle

Mit den Begriffen »Exposition«, »Durchführung« und »Reprise« werden im Folgenden Formteile mit einer spezifischen Formfunktion bezeichnet: Der Terminus »Exposition« (E) wird für den ersten Formteil einer umfangreicheren Komposition verwendet, dem die Funktion zukommt, eine Nebentonart herbeizuführen und zu etablieren bzw. kadenziell zu festigen, unabhängig davon, ob in diesem Formteil (kontrastierende) Themen »exponiert« werden oder nicht. Eine »Reprise« (R) ist dem gegenüber ein Formteil mit der Funktion, musikalisches Material der Exposition zu rekapitulieren. Dabei ist es für die Verwendung des Begriffs nicht von Bedeutung, ob die Wiederkehr »vollständig« und als ein inszeniertes Ereignis oder unscheinbar bzw. »fragmentarisch« erfolgt. Der Abschnitt zwischen Exposition und Reprise wird als »Durchführung« (D) bezeichnet,¹⁹³ selbst dann,

191 Z. B. Hermann Friedrich Raupach, *Cœurve* 1, Sonate in Es-Dur, 3. Satz (Gigue), T. 12–21 oder Leontzi Honauer, Sonate in F-Dur, *Livre Second*, Nr. 4, 2. Satz, T. 13–16.

192 Z.B. in der Sonate in D-Dur KV 29, 1. Satz, T. 9–15 oder der *Licenza* für Tenor und Orchester KV 36, T. 25–29.

193 Eine vergleichbar pragmatische Verwendung des Begriffs »Durchführung« findet sich bereits bei WSF, I, S. XIV: »Mais le nom qui conviendrait aux cas de ce genre n'existe malheureusement pas, jusqu'ici, dans le vocabulaire musicaux français; et, plutôt que de nous risquer à le créer de toutes pièces, nous avons préféré étendre le vieux mot de développement à toute partie intermédiaire d'un morceau, lorsque le morceau en contient une, et ne procède pas, aussitôt après les deux barres, à une rentrée ou reprise, plus ou moins variée, de la partie précédente.«

wenn eine »Beybehaltung und stete Bearbeitung des Hauptgedankens in verschiedenen Wendungen und Modifikationen«¹⁹⁴ nicht stattfindet. Die folgenden Kapitel dienen der Beschreibung verschiedener Expositions-, Durchführungs- und Reprisenmodelle.

Die Begriffe »Absatz« und »Kadenz« bezeichnen im Folgenden Schlussmodelle auf einem mittleren hierarchischen Level, wobei unter »Kadenz« die erörterten Kadenzmodelle (vollkommene und unvollkommene Ganzschlüsse, Halbschlüsse etc.)¹⁹⁵ verstanden werden und unter »Absatz« jene Wendungen, die sich dieser Rubrizierung widersetzen (z.B. Orgelpunkte oder V–I-Harmoniefolgen mit sich anschließender Pause¹⁹⁶ sowie weitere nicht als Kadenz qualifizierte Abschlüsse).¹⁹⁷ Kleinere Zäsuren – wie z.B. in den jeweils vierten Takten der C-Dur-Sonaten KV 6 und KV 545 – werden nicht auf der Ebene von Absätzen und Kadenzen geführt. Halbschlüsse und unvollkommene Ganzschlüsse am Ende eines Periodenvordersatzes sind den Ganzschlüssen am Periodenende subordiniert und werden in der Zählung von Gliederungspunkten ebenfalls nicht berücksichtigt.

Strategien für den ersten Hauptabschnitt (Exposition)

Um eine Übersicht über die verschiedenen Formkonzeptionen im frühen Werk Mozarts geben zu können, wird das in der Tabelle Abb. 2.40 (S. 100) eingeführte und im Zusammenhang mit den Menuetten bereits verwendete Chiffrierungssystem erweitert:¹⁹⁸ Das Zahlen-Kürzel »E: 1–2–4« z.B. skizziert ein Expositionsschema,¹⁹⁹ das wie folgt zu lesen ist:

194 KochL, 1806, Sp. 506.

195 Zu den Schwierigkeiten der Klassifikation von Tenorkadenz s. S. 104 ff.

196 Wie z.B. zum Beginn des Kopfsatzes der Sinfonie KV Anh. 223 (19a), T. 8.

197 Die möglicherweise verwirrende Diskrepanz zwischen Kochs Verwendung des Begriffs »Absatz« und der hier vorgeschlagenen resultiert aus der Unschärfe der historischen Termini, dem Wunsch nach der Verwendung eines gängigen musiktheoretischen Vokabulars (Halbschluss, Ganzschluss, etc.) sowie einer Zurückhaltung gegenüber der Einführung neuer Begriffe. Dadurch, dass im Folgenden Zahlen zur Chiffrierung verwendet werden, wird diese Diskrepanz jedoch nur selten offensichtlich (z.B. im Falle eines Grundabsatzes in der Nebentonart anstelle der »Kadenz in der Nebentonart« wie in KV 22/II, etc.).

198 Kochs Ansatz wird hier insofern erweitert, als nicht nur die von ihm erwähnten Gliederungsschemata, sondern alle möglichen Kadenz- bzw. Absatzfolgen als Analysemodelle angesehen werden.

199 Eine für die Kompositionsgeschichte bedeutsame Abweichung vom paradigmatischen Gliederungsmodell (vgl. hierzu S. 99), die Auslassung des Quintabsatzes der Nebentonart, wird von Koch nicht explizit beschrieben. Koch begründet die Notwendigkeit des besagten Absatzes damit, dass er »besonders deswegen selten übergangen wird, weil man nach demselben gewöhnlich einen cantabeln Satz anbringt«, Koch, 1793 (III), S. 385. Die Formulierung »selten übergangen« beinhaltet jedoch die Möglichkeit der Auslassung. Kochs Grund gegen eine Auslassung des Absatzes entfällt zudem, wenn der cantable Satz

E = Exposition

1 = Grundabsatz oder Kadenzmodell (Ganzschluss) in der Haupttonart

2 = Quintabsatz oder Kadenzmodell (Halbschluss) in der Haupttonart

4 = Grundabsatz oder Kadenzmodell (Ganzschluss) in der Nebentonart²⁰⁰

Unmittelbare Verdoppelungen von Schlussformeln sowie die üblichen Wiederholungen im Bereich der Schlussmusik bleiben in der Chiffrierung unberücksichtigt. In der Exposition des zweiten Satzes der 1764 in London entstandenen begleiteten Klaviersonate KV 10 hat Mozart das genannte Schema erstmalig realisiert. Das Kürzel »E: 1–3–4« verweist anstelle des Halbschlusses (bzw. Quintabsatzes) der Haupttonart auf eine entsprechende Wendung in der Nebentonart. Dieses Modell ist – wie im Zusammenhang mit Mozarts Menuetten bereits ausgeführt – bei entsprechender Gestaltung der Taktgruppe nach der »3« als Seitensatz oder 2. Thema²⁰¹ mit dem traditionellen Expositionsschema der Formenlehre kompatibel. Der Appendix »r« steht für die Konzeption eines Sonatenrondos, d.h. nach dem Grundabsatz der Nebentonart folgt die Wiederkehr der ersten Takgruppe in der Ausgangstonart mit Wiederholung entsprechender Schlussformeln. Die Tabelle der Abb. 4.121 (S. 231) fasst die Befunde zusammen. Mit der Vielzahl untersuchter Fälle verbindet sich kein Anspruch auf Vollständigkeit, Orchestereinführungen von Arienkompositionen wurden nicht berücksichtigt.

Um Missverständnissen vorzubeugen sei darauf hingewiesen, dass die Tabelle nicht als abschließendes Ergebnis, sondern als Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen zu verstehen ist. Sie ermöglicht eine Orientierung, welche Expositionen sich aufgrund ihrer strukturellen Beschaffenheit für vergleichende Analysen anbieten, denn Aufschlüsse über eine Entwicklung im Umgang mit kompositorischen Problemen lassen sich bevorzugt an jenen Werken gewinnen, die Mozart nach vergleichbaren satztechnischen Koordinaten gestaltet hat.

(mit forte–piano–Kontrast) bereits an einer anderen Position im Formverlauf angebracht worden ist. Möglichkeiten hierfür lassen sich den Notenbeispielen entnehmen, z.B. Koch, 1793 (III), S. 364 ff.

200 Koch lässt als Abschluss der ersten »Hauptperioden« nur Kadenzen zu. In Anbetracht von Expositionen, die Mozart mit einem Absatz beendet, z.B. die Expositionen der Sinfonie in G-Dur KV Anh. 221 (45a), 3. Satz, T. 25–43 oder der Sinfonie in B-Dur KV 22, 2. Satz, T. 22–31, wird die Systematik Kochs auch an dieser Stelle erweitert.

201 Zur Terminologie »Seitensatzposition«, »Seitensatz« und »2. Thema« vgl. S. 200 ff.

Abb. 4.121: Übersichtstabelle zu Gliederungen erster Hauptabschnitte

Modell	und Vorkommen in KV/Satz (bzw. Nummer)
E: 4	6/I, 6/II, 6/IV
E: 1–4	7/II, 9/I, 9/II, 13/I, 27/I, 16/II, 38/4
E: 1–4–r	8/II**, 12/II, 22/II, 26/III
E: 2–4	8/I, 12/I*, 19/I, 19/II, 19/III, 221/II*, 221/III
E: 3–4	28/II, 35/I
E: 1–2–4	10/II, 13/II, 16/I, 223/I, KV 223/II, 22/I*
E: 1–2–4–r	223/III
E: 1–3–4	10/I*, 11/I, 11/II, 14/I, 21, 28/I*, 29/I, 30/I*, 30/II, 31/I, 221/I, 23, 70
E: 1–3–4–r	16/III
E: 2–3–4	7/I, 26/I, 78, 35/III, 35/IV, 35/V, 35/VII
E: 1-3-3-4	36, KV ⁶ deest: »Cara«
E: 1–2–3–4	22/II, 79, 34, 35/VI
E: 2–3–3–4	35/II

* Abschlüsse in diesen Expositionen sind ambivalent und könnten mit guten Gründen auch als Einschnitte rubriziert werden.

** Der zweite Satz aus KV 8 weist eine ausgeschriebene Da-Capo-Form (A–B–A) auf, die sich als dreiteilige Liedform, aufgrund der speziellen Beschaffenheit des A-Teils als Periode (vgl. hierzu KochL, Art. »Rondo«), aber auch als seltene Form des Rondeaux mit nur einem Couplet verstehen lässt. Letztere Auffassung ist theorie- (SulzerT, 1774, S. 990 oder Marpurg, *Clavierstücke mit einem practischen Unterricht*, 1762, S. 6) wie auch kompositionsgeschichtlich fundiert (z.B. François Couperin, Premier Ordre, Rondeau »Les Abeilles«; Quinzième Ordre, Rondeau »Le Dodo« u.a.). KV 8/II könnte in diesem Sinne als Weiterentwicklung des Formkonzepts aus KV 1c und Vorarbeit zu Mozarts erstem Sonatenrondo KV 12/II angesehen werden.

Für eine Gegenüberstellung beispielsweise bieten sich die Expositionen der Sätze eins, zwei und vier aus KV 6 sowie des zweiten Satzes aus KV 7 und des ersten aus KV 9 an. Das folgende Notenbeispiel skizziert die Bassverläufe der letztgenannten Stücke in synoptischer Notendarstellung.

Abb. 4.122: Vergleich von Generalbassskizzen der Sonate in D-Dur KV 7, 2. Satz und der Sonate in G-Dur, KV 9, 1. Satz





Die beiden Expositionen werden durch sechstaktige Kadenzwiederholungsmodelle mit Trugschluss eröffnet, die eine Nähe zum »Aria di Fiorenza«-Modell aufweisen. Diesen Taktgruppen folgen Oberquintmodelle, denen sich aufwärtsführende Sequenzen über einer chromatischen Basstonleiter anschließen.²⁰² Darüber hinaus gleichen sich auch die Oberstimmenstrukturen der Sätze in weiten Teilen. Dass die offensichtliche Beeinflussung des Kopfsatzes von KV 9 durch den langsamen Satz aus KV 7 (oder umgekehrt) der bisherigen Forschung verborgen geblieben ist, könnte daran liegen, dass die Sätze – den Satzfunktionen Mittelsatz-Adagio bzw. Kopfsatz-Allegro gemäß – hinsichtlich des Charakters sehr unterschiedlich gestaltet worden sind.²⁰³ Auch die Schlussgruppen der Expositionen weisen Differenzen auf: Der zweite Satz aus KV 7 wird mit einem Kadenzwiederholungsmodell beschlossen (das gegenüber dem Satzanfang durch einen zweiten Trugschluss innerlich erweitert worden ist), im Kopfsatz aus KV 9 dagegen gehen einer zweitaktigen »Arientriller«-Kadenz vier Takte Quintfallsequenz und ein Orgelpunkt-Pendelmodell voraus. Nach einer Wiederholung dieser sechs Takte wird das Allegro mit einem weiteren Pendelmodell beschlossen. Die folgende Abbildung veranschaulicht die Differenzen zwischen beiden Formkonzeptionen:

Abb. 4.123: Satzchiffrierung KV 7.2 und KV 9.1

E: 1–4

KV 7/II :	Km1	Om	Sm		Km4			
KV 9/I :	Km1	Om	Sm	Sm + Pm (4 Takte)	Km4	Sm + Pm (4 Takte)	Km4	Pm

Om = Oberquintmodell

Sm = Sequenzmodell

Pm = Pendelmodell

Km1 / Km4 = Kadenzmodell (Ganzschluss) in der Haupttonart / Nebentonart

²⁰² Vgl. hierzu auch S. 143 f.

²⁰³ Abert schwärmt über den zweiten Satz aus KV 7: »Aber auch andere Züge seiner Natur treten deutlich hervor, so jene merkwürdig drängende Empfindung eines übervollen Herzens, wie sie sich namentlich in dem G-Dur-Adagio von K.-V. 7 kundgibt. Dieses Stück mit seiner schwellenden Sehnsucht, seiner träumerisch pochenden Quinte im Tenor, seinen chromatischen Schmerzen und seiner verhaltenen Synkopenerregung konnte damals wohl von keiner anderen Hand geschrieben werden als von der seinigen. (AbertB, I, S. 72).

Wenden wir uns dem Vergleich der Sätze aus KV 6 zu. Die folgende Tabelle skizziert grob deren Formverläufe sowie die weiterer Expositionen, die nur einen oder zwei Gliederungspunkte aufweisen (E: 4, E: 1–4 und E: 2–4):

Abb. 4.124: Übersichtstabelle (E: 4, E: 1–4 und E: 2–4)

E: 4

KV 6/I	Pm	Om	Sm	Pm	Sm	Km4			
KV 6/II	Pm	Om				Km4	Pm		
KV 6/IV	Pm	Om		Pm		Km4	Pm	Km4	Pm

E: 1–4

KV 9/II	Km1	Om				Km4			
KV 13/I	Pm1+Pm	Om			Pm	Km4	Pm		
KV 27/I	Km1	Om				Km4			

E: 2–4

KV 8/I	Pm+Pm	Km2		Pm		Km4	Pm	Km4	
--------	-------	-----	--	----	--	-----	----	-----	--

Pm = Pendelmodell

Pm1 = Pendelmodell mit kadenzziellem Abschluss (Ganzschluss) in der Haupttonart

Km1 = Kadenzmodell (Ganzschluss) in der Haupttonart

Km2 = Kadenzmodell (Halbschluss) in der Haupttonart

Die Übersicht zeigt für die Sätze eins, zwei und vier aus KV 6 die folgenden Gemeinsamkeiten: 1. ein Pendelmodell als erste Taktgruppe, 2. ein Oberquintmodell zur Herbeiführung und 3. ein Kadenzmodell zur Befestigung der Nebentonart.

Die Expositionen des zweiten und vierten Satzes aus KV 6 werden darüber hinaus mit einem Pendelmodell beschlossen.²⁰⁴ Im letztgenannten Satz wird eine Kombination aus Pendel- und Kadenzmodell wiederholt, was zu einer Dehnung des ersten Formteils auf eine Länge von 44 Takten und – abgesehen von den Rondokonzeptionen – zu Mozarts längster Exposition innerhalb der begleiteten Klaviersonaten führt.

Im ersten und vierten Satz aus KV 6 finden sich zudem jeweils Pendelmodelle zwischen Oberquint- und Kadenzmodell, also an jener Stelle, die im Vorangegangenen als Seitensatzposition bezeichnet worden ist und die Mozart in seinen späteren Werken durch eine entsprechend signifikante Ausarbeitung als Seitensatz bzw. Seitenthema gestaltet.

Ein Vergleich mit den übrigen Expositionen der Übersicht zeigt, dass die Takte vor der Herbeiführung der Nebentonart aus mehr als einem Modell bestehen

204 Zum Pendelmodell des zweiten Satzes s. Abb. 2.30 (S. 83).

können (KV 13/I und KV 8/I) und das Oberquintmodell entbehrlich ist, wenn ein Halbschluss bzw. Quintabsatz in der Ausgangstonart erklingt (KV 8/I).

Die Übersicht gibt zudem darüber Auskunft, dass Mozarts Entwicklung z.B. hinsichtlich des Umfangs nicht linear – also zum Beispiel von kleineren zu größeren Umfängen – vorzustellen ist: Der spätestens Anfang 1764 vollendete Finalsatz aus KV 6 besteht aus sieben Einheiten, während Mozart eine Exposition aus drei Modellen und einer Länge von nur 14 Takten noch in Den Haag 1766 komponiert hat.

Der Übersicht lässt sich darüber hinaus entnehmen, dass die Exposition des Kopfsatzes aus KV 6 wegen der zwei Sequenzmodelle ein singuläres Ereignis darstellt, das eine gesonderte Betrachtung rechtfertigt.

Abb. 4.125: Synoptische Notendarstellung zu den Sequenzen des Allegro in C-Dur KV 6/I (Notenbuch-Fassung ohne Vorschläge und Artikulationszeichen)

Nannerl-Notenbuch, Nr. 30, Allegro in G, T. 9–10 (transponiert)

KV 6/I, T. 11–14

Nannerl-Notenbuch, Nr. 27, Allegro in C, T. 5–8 (transponiert)

KV 6/I, T. 19–22

I IV II# V V I V I

Monte-Sequenz V-I-Pendelharmonik

Den Sequenzmodellen im Kopfsatz der Sonate in C-Dur KV 6, dessen Klavierfassung am 14. Oktober 1763 in Brüssel komponiert und von Leopold in das Nannerl-Notenbuch eingetragen worden ist, liegen eine diatonische (T. 11–14) und eine chromatische (T. 19–22) Bassbewegung zugrunde. Beide Sequenzen beginnen auf der Terz und führen in den Grundton der Nebentonart. Mozart war mit Sequenzen dieser Art durch Spielstücke des Nannerl-Notenbuchs vertraut. In der Abb. 4.125 (S. 234) sind die Sequenzen aus KV 6 und darüber jeweils eine entsprechende Passage aus Allegrosätzen des Nannerl-Notenbuchs abgebildet.

Interessant ist ein Vergleich der Abschlüsse der Sequenzen mit diatonischem Bassverlauf (oberes Beispiel). Hier erklingt in der Nr. 30 des Nannerl-Notenbuchs eine Tenorkadenz (Abb. 4.126, a) in Verbindung mit einem Registerwechsel selb. bzw. Oktavsprung im Sopran. In der Notenbuchfassung von KV 6/I finden wir einen vergleichbaren Oktavsprung (er fehlt in der Reprise und wurde für die Druckfassung auch in der Exposition elidiert), anstelle der Tenorkadenz jedoch den Beginn des Oberquintmodells mit der »Quart major« (Abb. 4.126, b):

Abb. 4.126: Tenorkadenz und Oberquintmodell »Quart major«



Ist es denkbar, dass Mozart nach dem Vorbild im Nannerl-Notenbuch an dieser Stelle eine kadenzielle Zäsur beabsichtigt hatte? Wenn ja, müsste deren Ausarbeitung als missglückt bezeichnet werden, denn das Oberquintmodell mit der »Quart major« erscheint in diesem Satz bereits einige Takte vorher, und die Verdoppelung der charakteristischen Wendung wirkt in formaler Hinsicht indifferent und undeutlich.

In den begleiteten Klaviersonaten nach seinem Pariser Aufenthalt verzichtet Mozart auf Aufwärtssequenzen der besprochenen Art, verwendet jedoch die Basschromatik der I–IV–II \sharp –V-Harmonik im Zusammenhang mit Halbschlüssen wie z.B. in KV 14/II, KV 28/I, KV 29/I, KV 31/I und KV 35/6 oder als Vorbereitung eines Ganzschlusses wie in KV 26/I, KV 35/V sowie KV 70 (61c). Es wäre denkbar, dass der junge Komponist die Signalwirkung der Basschromatik vom 3. zum 5. Ton aufwärts zu diesem Zeitpunkt der Kadenzvorbereitung vorbehalten wissen wollte und sie deshalb in den Instrumentalkompositionen des untersuchten Zeitraums außerhalb dieser Formfunktion gemieden hat.²⁰⁵ Zur Veranschaulichung

205 In Vokalkompositionen wie z.B. der Arie »Saepe terrent Numina« (Nr. 2) des lateinischen Intermediums »Apollo und Hyacinth« KV 38 setzt Mozart die Sequenz mit chromatischem Bass (T. 5–10 der zehn Takte langen ersten Gesangsphrase) zur Ausformulierung

der strukturellen Nähe von Sequenzmodell und Halbschlusswendung ist in dem folgenden Notenbeispiel den Takten 13–15 des ersten Satzes der Sonate in B-Dur KV 10 die transponierte Bassstimme der Sequenz (Abb. 4.125, unteres Beispiel) aus KV 6/I unterlegt worden:

Abb. 4.127: Sonate in B-Dur, KV 10, 1. Satz, T. 13–15 (o. VI.)



Auch in der Generalbassübung Leopolds findet sich die chromatische Basslinie in einer kadenzvorbereitenden Funktion (Abb. 2.29, S. 81).

Dagegen werden Monte-Sequenzen über chromatischem Bass in Mozarts Kompositionen aus späterer Zeit – z.B. in der 1774/1775 entstandenen Klaviersonate in F-Dur KV 280 (189e)²⁰⁶ oder der 1781 in Wien entstandenen Violinsonate in F-Dur KV 377 (374e)²⁰⁷ – in der gleichen Formfunktion wie in KV 6/I, also zwischen Pendelmodell (Seitensatzposition) und Kadenzmodell (Nt), eingesetzt und zeigen einen beliebten Topos zur farblich reizvollen Gestaltung der Nebentonart vor der Kadenz.

Der Ausnahmequalität der Exposition des Kopfsatzes aus KV 6 ist jene des Kopfsatzes aus der D-Dur-Sonate KV 7 an die Seite zu stellen, denn die Exposition dieses Allegrosatzes, für den keine Klavierfassung im Nannerl-Notenbuch überliefert ist, enthält drei Gliederungspunkte (E: 2–3–4). Demgegenüber weisen alle anderen Expositionen aus Pariser Sonaten lediglich eine (E: 4) oder zwei (E: 1–4 oder E: 2–4) vergleichbare Zäsuren auf. In der folgenden Abbildung wurden nur jene Modelle der Exposition aus KV 7/I skizziert, welche Mozart auch in den anderen Expositionen der Sonaten aus op. 1–2 verwendet hat (Pm–Om–Km4). Die besondere Ausarbeitung des I–IV–I–V–I-Pendelmodells in KV 7 als Satzbeginn wurde bereits an anderer Stelle erörtert (S. 172 ff.), das zweite Modell der Abbildung zeigt ein Oberquintmodell bzw. eine Variante jener strukturellen Terzparallelbewegung (S. 215 f.), die als charakteristisch für Wolfgangs Modulationen seit seinen frühesten Kompositionsversuchen gelten darf (S. 128) und

der Grundtonart ein (E: 1–2–3–4). Auch in diesem Fall könnte die Sequenz als Praeparatio des Grundabsatzes angesehen werden. In Mozarts dramatischem Erstlingswerk, der Arie für Tenor und Orchester »Va, dal furor portata« KV 21 (19c), wird über die Sequenz mit diatonischem Bass (T. 35–38) das Kadenzieren in der Nebentonart gestaltet (E: 1–3–4).

206 1. Satz, T. 35–40.

207 1. Satz, T. 23–28.

das letzte ein Kadenzmodell mit Aufhaltung der Dissonanz (S. 151) und charakteristischer Oberstimmenstruktur (S. 147):

Abb. 4.128: Exposition aus KV 7/I, Modellauswahl

Mozart beschließt in KV 7/I die ersten beiden Modelle durch Halbschlüsse und eröffnet die letzten beiden durch eine zweigliedrige Pendelharmonik. Diese drei Gruppen aus jeweils zwei bis drei Modellen ergeben dabei ein symmetrisches Ganzes aus nahezu gleichlangen Teilen (12:11:13 Takte), wobei – im Gegensatz zu der Exposition im Kopfsatz der Sonate KV 6/I²⁰⁸ – die Symmetrie durch die Kadenzgliederung sinnlich erfahrbar wird. Das folgende Diagramm chiffriert den Ablauf der ganzen Exposition:

Abb. 4.129: Exposition des Kopfsatzes aus KV 7, schematische Darstellung

Pm + Km 2	Pm + Om + Km3	Pm + Km4
1. Gruppe: I-IV-I-V-I-Pendelharmonik mit Halbschluss in der Haupttonart (T. 1-12)	2. Gruppe: I-V-(I)-Pendelharmonik mit Oberquintmodell und Halbschluss in der Nebentonart (T. 13-23)	3. Gruppe: V-I-Pendelharmonik mit Ganzschluss in der Nebentonart (T. 24-36)

Eine weiterführende motivisch-rhythmische Analyse der Exposition des Kopfsatzes aus KV 7 kann im Rahmen dieser Studie nicht erfolgen.

Ab dem Londoner Aufenthalt dürfen drei Gliederungspunkte in Mozarts Expositionen als Normalfall angesehen werden, während er eine Gliederung durch vier Absätze bzw. Kadenzen erstmalig im Dezember 1765 im Andante in g-Moll der Sinfonie in B-Dur KV 22 erprobt. Für Sätze in Dur finden sich entsprechende Versuche nicht vor 1766. Im Gegensatz zu Werken aus Mozarts reiferer

208 Die Exposition des Kopfsatzes KV 6/I lässt sich ebenfalls als annähernd symmetrische Gliederung verstehen: Pm+Om (T. 1-10), Sm+Pm (T. 11-18) und Sm+Km4 (T. 19-26). Ob eine Ausgewogenheit von drei Teilen (10:8:8 Takten) im Sinne Mozart gewesen ist oder ob es sich bei ihr vielmehr um eine Projektion des Analysierenden handelt, lässt sich kaum entscheiden, da der durchgehende Albertibass, die gleichmäßige motivische Gestaltung sowie fehlende Kadenzen eine deutliche Gliederung in der Wahrnehmung verhindern.

Zeit kommt den mehr als dreigliedrigen Expositionen in Mozarts frühem Schaffen keine besondere Bedeutung zu.

Die nachfolgenden Überlegungen gelten einigen Details in Mozarts Expositionen:

1. Es ist dargelegt worden, dass Monte-Sequenzen in Expositionen der begleiteten Klaviersonaten 1764/65 gemieden werden. Doch wie geht Mozart mit der prominenten Abwärtssequenz (Fonte) um, die er in der gleichen syntaktischen Funktion wie die Aufwärtssequenz in den Menuetten des Nannerl-Notenbuchs gespielt hat?
2. In der Sinfonie in G-Dur KV Anh. 22I (45a) gibt es eine bemerkenswerte Passage, welche die Frage nach der Bedeutung von »regola«-Modellen für Mozarts Expositionen nahelegt.
3. Die Ausgewogenheit der drei Modellgruppen in der Exposition des Kopfsatzes aus KV 7 sowie die Tatsache, dass Mozart in anderen Kompositionen bestimmte Modelle auf eine ungewöhnliche Länge dehnt, rückt die Frage nach den Proportionen in Expositionen mit anderen Absatz-/ bzw. Kadenzgliederungen als KV 7/I in den Vordergrund.
4. In den frühen dramatischen Werken fallen textlich motivierte manieristische Ausarbeitungen konventioneller Modelle auf. Es stellt sich die Frage, ob Mozart so auffällige Ereignisse wie den »Passus duriusculus« zum Beginn der Arie »Sol nascente in questo giorno« der 1767 (oder erst 1769) komponierten Licenza für Sopran und Orchester KV 70 (61c) auch in Expositionen von Instrumentalkompositionen des untersuchten Zeitraums verwendet.

Ad 1) Den Fonte-Sequenztyp komponiert Mozart in Expositionen bis 1767 nur selten. Im Duetto von »Seele« und »Engel« aus der für die Karwoche 1767 geschriebenen Grabmusik KV 42 (35a) verleiht die Sequenz in den Takten 5–8 der ersten Gesangsphrase (2. Takgruppe) eine besondere Farbe.

Abb. 4.130: Grabmusik KV 42 (35a), Duetto (Andante), T. 17–24, Gesangs- und Bassstimme

Durch mich hast du die-se Wun-den, durch mich Tod und Kreuz ge-fun-den,

p *f* *p* *f* *p*

VI # II V I IV V I Halbschluss (Ht)

Fonte-Sequenz

Die Sequenz, die Mozart als Mittelteil in Menuetten gespielt und für solche komponiert hatte, verwendet er hier in der Formfunktion einer 2. Takgruppe und zur

Vorbereitung eines Halbschlusses. Im Vorangegangenen wurde in genau dieser Formfunktion das IV–I–V–I-Pendelmodell ausführlich erörtert (S. 179 ff.), Mozart hat deren Klangtechnik im Menuett Nr. 6 des Nannerl-Notenbuchs geübt (S. 95 f.). Das folgende Notenbeispiel zeigt im oberen System die Melodie des Menuetts (transponiert), im mittleren die Gesangsstimme aus dem Duetto der Grabmusik und im unteren den Bass des Menuetts (ebenfalls transponiert, mit einer Auslassung in den Takten 6–7):

Abb. 4.131: Menuett Nr. 6 und Gesangsstimme aus dem Duetto der Grabmusik, T. 17–24

I IV I V I Halbschluss (Ht)

IV–I–V–I-Pendelharmonik

Der Vergleich veranschaulicht die Nähe der Oberstimmenführung von Menuett- und Gesangsphrase sowie die Möglichkeit, letztere mit Hilfe der Pendelharmonik zu harmonisieren. Zur Überprüfung der musikalischen Plausibilität der Behauptung wurde im Folgenden der Duetto-Abschnitt im Sinne des Pendelmodells bearbeitet:

Abb. 4.132: Grabmusik, KV 42 (35a), Takt 5–12 der ersten Gesangsphrase mit unterlegter IV–I–V–I-Pendelmodell

IV I V I Halbschluss (Ht)

Die Manipulation veranschaulicht, dass die von Mozart gewählte harmonische Farbgebung zum Anfang der Worte »Durch mich hast du diese Wunden« sowie die D–T-Harmoniewechsel als Grundlage der differenzierten Dynamikanweisungen (»Messa di voce«)²⁰⁹ verloren gegangen sind. Darüber hinaus darf die

209 »[...] worbey denn wohl in acht zu nehmen, daß man nicht plötzlich aus dem piano ins forte [und aus diesem wieder auf jenes] fallen, sondern allmählich die Stimme wachsen und abnehmen lassen müsse, sonst würde dasjenige, welches ein Kunststück seyn soll, recht abscheulich lauten.« Christoph Bernhard, *Von der Singekunst oder Manier*, zit. nach: Müller-Blattau, ³1999, S. 32.

Stilkopie als harmonisch-syntaktisch korrekte und musikalisch sinnvolle Ausarbeitung der Gesangsphrase gelten.

Ein besondere Formfunktion des Fonte-Sequenztyps wurde bereits im Zusammenhang mit Oberquintmodellen besprochen (S. 220 ff.). Mit dem Blick auf Kompositionen späterer Zeit ist auffällig, dass Mozart die Sequenzen auch zur Prägung von Seitensatzpositionen wie z.B. in der Klaviersonate in C-Dur KV 279 (189d),²¹⁰ der Violinsonate in B-Dur KV 378 (317d)²¹¹ oder der Violinsonate in F-Dur KV 547 einsetzt:

Abb. 4.133: Violinsonate in F-Dur KV 547, Allegro, Takt 29–39



Selbst in Schlussgruppen verwendet Mozart das Modell zur Vorbereitung der Kadenz in der Nebentonart. Beispiele hierfür finden sich in der Violinsonate in F-Dur KV 377 (374e)²¹² oder der Klaviersonate in B-Dur KV 333 (315c):

Abb. 4.134: Klaviersonate in B-Dur, KV 333 (315c), I. Satz, T. 43–50



Die Beispiele zeugen von vielfältigen Formfunktionen der Fonte-Sequenzen in Expositionen. In KV 279 (189d) und KV 547 weisen die Oberstimmengestaltungen eine strukturelle 5–4–3–Bewegung auf, in KV 42 (35a) und KV 333 dagegen sind der 6. und 5. Stufenton für die Melodiebildung von besonderer Bedeutung.

210 I. Satz, T. 17–20, vgl. hierzu S. 26, Fn. 62.

211 I. Satz, T. 30–33.

212 I. Satz, T. 30–33.

Abb. 4.135: Strukturelle Oberstimmen von Fonte-Sequenzen in Expositionen

in C: VI# II V I I V V I VI# II V I VI I

Wolfgang Plath hatte im Rahmen seines Beitrags »Typus und Modell« auf die 5–4–3–Oberstimmenstruktur des »Barocktypus I« hingewiesen²¹³, und in Kompositionen Mozarts ist diese auch in Verbindung mit dem I–V–V–I–Pendelmodell anzutreffen. In der gleichen Formfunktion wie diese Modelle (z.B. in Seitensätzen) tritt nun auch die Fonte-Sequenz mit 5–4–3–Oberstimmenstruktur auf, so dass die chromatische Sequenz als harmonische Variation der I–(x)–V–I–Pendelmodelle bezeichnet werden darf. In dieser Funktion erlangt die Sequenz erst in Expositionen nach 1767 Bedeutung. Die Fonte-Sequenz mit 6–5–Oberstimmenstruktur dagegen – wie anhand des Duetto-Beginns aus KV 42 (35a) gezeigt werden konnte – lässt sich als Variation der IV–I–Pendelbewegung verstehen und ist in dieser Ausprägung ein ausgesuchtes Phänomen in Mozarts Kompositionen des untersuchten Zeitraums.²¹⁴

Ad 2) In der Exposition des Kopfsatzes der 1766 in Holland komponierten und wahrscheinlich 1767 überarbeiteten Sinfonie KV Anh. 221 (45a)²¹⁵ erklingen nach dem Halbschluss der Nebentonart »rauschende« Sequenzen (Abb. 4.136, S. 242). Aufgrund der gliedernden Oberstimmenstruktur lassen sich die ersten sieben Takte der Abbildung als Kombination von zwei »regola«-Ausschnitten im Bass interpretieren, die jeweils von der Quinte zum Grundton führen (in D: a–d und in G: d–g, Abb. 4.137), wobei die 2. Töne (e und a) der lokalen Tonarten durch die Leittöne (cis und fis) substituiert werden. Vertretungen dieser Art sind im Zusammenhang mit den Oberquintmodellen bereits erörtert worden (vgl. Abb. 4.91, S. 212, Außenstimmensatz c). Die beiden Quinträume schließen sich im Bass zu einer Abwärtsbewegung vom Umfang einer None (a–g) zusammen, gleichzeitig addieren sich die Tetrachordstrukturen der Oberstimme zu einer Aufwärtsbewegung vom Ambitus einer Septime (cis–h):

213 Plath, 1975, S. 150, vgl. hierzu I–(x)–V–I-Modelle, S. 208.

214 Zur Harmonik der Fonte-Sequenz im Rahmen eines Oberquintmodells vgl. KV 13/1, T. 31–33 und S. 220 ff.

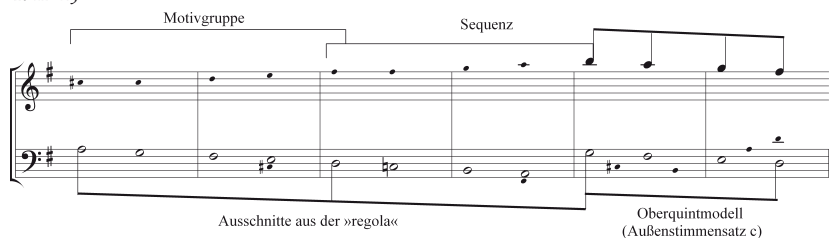
215 Zur Diskussion um die Datierung und Echtheit der »Alten Lambacher Sinfonie« in G-Dur KV Anh. 221 (45a), vgl. das Vorwort in der NMA IV/II, I, S. XI–XII (Gerhard Allroggen).

Abb. 4.136: »Alte Lambacher Sinfonie« in G-Dur Anh. 221 (45a), I. Satz, T. 11–23, Vl.1/2 u. Bass



Harmonisch gelangt Mozart auf diese Weise vom Halbschluss der Nebentonart wieder zurück auf das Niveau der Ausgangstonart, wo über eine Takterstickung die »regola«-Sequenz mit einem Oberquintmodell (Abb. 4.100, S. 215, Außenstimmensatz h) in Form einer Quintfallsequenz zur wiederholten Herbeiführung der Nebentonart verbunden wird. Das nachstehende Diagramm veranschaulicht den beschriebenen Weg:

Abb. 4.137: Schematische Darstellung »Alte Lambacher Sinfonie« KV Anh. 221 (45a), I. Satz, T. 11–23



Zum Beginn der Sinfonie erklingen ein Satzmodell (7–6-Ligaturen aufwärts) und eine Bassmelodie, deren Rhythmik an die französische Ouvertüre erinnert und die »erhabene« Inszenierungsweise dieser Gattung zu zitieren scheint:

Abb. 4.138: »Alte Lambacher Sinfonie« KV Anh. 221 (45a), I. Satz, T. 1–4, Bass und Oboen



Die Strategie des Wiederaufgreifens des Hauptsatzes im Verlauf von Expositionen hat unter dem Stichwort »Monothematik« Eingang in Formenlehren des 20. Jahrhunderts erhalten und wird in der Regel an der Musik Haydns exemplifiziert.²¹⁶ Im Hinblick auf Mozarts »monothematische« Konzeption sind sich die Kopfsätze der sogenannten »Alten Lambacher Sinfonie« und der 1767 in Wien (bzw. Olmütz) entstandenen Sinfonie in F-Dur KV 43 recht ähnlich: in beiden Expositionen erklingt nach einem Halbschluss ein variiertes Anfangsgedanke in der Nebentonart, und diese Wiederkehr ist mit einem Stimmtausch verbunden. Darüber hinaus zitiert Mozart in der F-Dur-Sinfonie das auffällige Motiv der G-Dur Sinfonie²¹⁷ und verwendet die Kombination der »regola«-Ausschnitte im Ambitus einer None:

Abb. 4.139: Sinfonie in G-Dur KV 43, I. Satz, T. 32–38



Die Kadenzdisposition der beiden Sinfoniesätze ist verschieden: in der späteren Wiener Sinfonie wird zu Gunsten einer Disposition von drei Halbschlüssen auf eine kadenzelle Festigung der ersten Taktgruppe verzichtet (E: 2–3–3–4), die frühere »Alte Lambacher Sinfonie« weist dagegen nur drei Gliederungspunkte auf und ist ohne Halbschluss in der Haupttonart konzipiert (E: 1–3–4). Mit einem Hörverständnis, das an den späteren Werken des Komponisten gewonnen wurde, wirkt Mozarts formale Konzeption in der letztgenannten Sinfonie befremdlich: Das Hin (zur Nebentonart) und Her (zurück zur Ausgangstonart), nachdem bereits der Quintabsatz der V. Stufe erreicht worden ist, hinterlässt den

216 Z.B. Kühn, 1987, S. 137.

217 Allerdings in »geglätteter« Form (d.h. ohne Pausen und mit Achtelaufakt zur Trillerfigur) sowie in einem anderen formalen Kontext.

Eindruck der Redundanz und ist weniger zielstrebig als die »regola«-Kombination in der Wiener G-Dur-Sinfonie, die den Halbschluss der Nebentonart mit der Subdominante der Kadenz verbindet. Als ein Indiz dafür, dass Mozart sich in der Wiener Sinfonie bewusst auf Älteres bezogen haben könnte – was uns heute berechtigt, von einer spezifischen Form der Intertextualität auszugehen – kann die Tatsache angeführt werden, dass auch der zweite Satz des Werkes eine Rückbesinnung darstellt: er zeigt eine Bearbeitung²¹⁸ des Duetts Nr. 8 (»Natus cadit, atque Deus«) aus dem lateinischen Intermedium »Apollo und Hyacinth« KV 38, das Mozart im Frühjahr desselben Jahres (1767) für die Salzburger Universität komponiert hatte.²¹⁹

In der wahrscheinlich 1770 in Italien komponierten Sinfonie in G-Dur KV 74 verwendet Mozart die »regola«-Kombination erneut in einem Werk der sinfonischen Gattung. Wie in der Wiener Sinfonie verbindet das Modell auch hier den Quintabsatz der Nebentonart (E: 3–4) mit der Subdominante der Schlussgruppenkadenz. Die motivische Ausarbeitung folgt der Inszenierungsweise eines Seitensatzes (piano, Bassetto-Charakter, Liegetöne in den Bläsern etc.) und gliedert den Abwärtsverlauf der Bassstimme in zwei unverbundene Tetrachorde. Das folgende Notendiagramm veranschaulicht den Sachverhalt:

Abb. 4.140: Sinfonie in G-Dur, KV 74, 1. Satz, T. 32–38 (transponiert und ohne Wiederholung der Phrasen notiert)



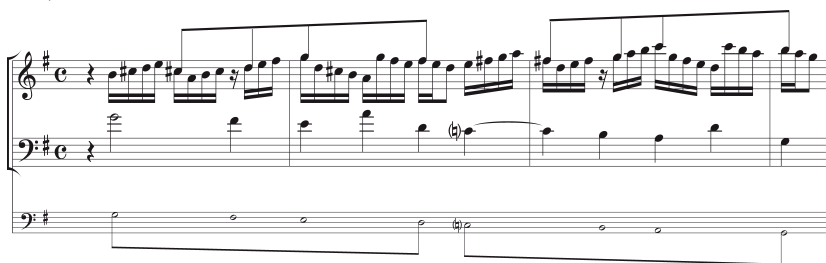
Aus der Münchener Abschrift des »Fundamentum del Eberlin« lässt sich schließen, dass sowohl konjunkte Pentachord- als auch disjunkte Tetrachordverbindungen einen breiten Raum in der Salzburger Generalbassausbildung eingenommen haben dürften. Das folgende Beispiel zeigt eine Übung aus dieser Handschrift, die syntaktisch und auch hinsichtlich der melodischen Gerüstnoten eine satztechnische Nähe zu der Passage aus Mozarts Sinfonie in G-Dur KV 74 aufweist:²²⁰

218 Vgl. hierzu: Roland Tenschert, »Das Duett Nr. 8 aus Mozarts »Apollo et Hyacinthus« und das Andante aus der Sinfonie KV. 43. Vergleichende Studie« in: *MJb* 1958, S. 59–65.

219 Die Aufführung fand am 13. Mai 1767 nach der mittäglichen Mahlzeit in der großen Aula der Universität statt und erhielt »applausum plurimum«. Anschließend hat der junge Mozart noch bis in die Abendstunden seine pianistischen Fähigkeiten unter Beweis gestellt.

220 Mbs Mus. Ms. 261, S. 21–22.

Abb. 4.141: Kombination zweier Übungen aus dem »Fundamentum del Eberlin« (transponiert)



Die folgenden Beispiele stehen für weitere Vorkommen von Tonleitermodellen in Schlussbereichen. In der Exposition (E: 1–3–4) des dritten Satzes aus der ersten erhaltenen Sinfonie Mozarts wird mit Hilfe einer »regola« aufwärts die lokale Tonika B-Dur (Nt) vor ihrer kadenzialen Bestätigung prolongiert. Auch hier wird die Bassbewegung durch die motivische Ausarbeitung in zwei symmetrische Teile (4+4 Takte) gegliedert:

Abb. 4.142: Sinfonie in Es-Dur, KV 16, 3. Satz, T. 37–46 (bzw. 47–56)



Am Ende der Exposition (E: 1–2–3–4) der Sopranarie »Scande coeli limina« des im Kloster Seeon entstandenen Offertoriums KV 34 erklingt das Fragment eines Tonleitermodells als Vorbereitung der Schlusskadenz in der Nebentonart. In dieser Arie wird die »virtuelle« Basstonleiter durch die motivische Ausarbeitung in drei Abschnitte (g–e, e–c und c–g) gegliedert:

Abb. 4.143: Offertorium »Scande coeli limina«, Arie (Andante), Sopr. und Bass, T. 28–33



Abweichend von der Formfunktion »Schlussvorbereitung« eröffnet Mozart das »Alleluja« seines vermutlich zu Pfingsten 1768 in Wien entstandenen Werks »Veni Sancte Spiritus« KV 47 mit dem Oktavregelmodell.²²¹ Der Satz prägt eine eigenständige Sonatenform aus (E: 2–3–4):

Abb. 4.144: »Veni Sancte Spiritus«, Presto in C-Dur, S./B. T. 100–107 (T. 5–12 im Presto)

Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

In der Formfunktion »Eröffnung« erklingt auch eine artifizielle Ausarbeitung der Oktavregel zum Beginn des zweiten Satzes der Sonate in C-Dur KV 14. Der Vordersatz des periodischen Themas (Refrain) basiert auf dem Tonleitermodell aufwärts (Quintraumen), der innerlich erweiterte Nachsatz durchschreitet den Oktavraum, wodurch eine humoristisch wirkende Dehnung vor der abschließenden Kadenz erklingt:

Abb. 4.145: Sonate in C-Dur KV 14, 2. Satz, T. 1–20 (o. Vl. und Vlc.)

221 Die Formfunktion der abgebildeten Allelujaphrase ist ambivalent: Einerseits erklingt sie als Beginn der Alleluja-Akklamation, auf der anderen Seite beschließt der Presto-Abschnitt als Schlussapotheose (in der Formfunktion einer Stretta) die ganze Komposition.



Die Tonleiterstruktur verbindet im Vordersatz Pendel- (I–V–V–I) und Kadenzmodell (Halbschluss), der Registerwechsel an der Modellgrenze zum fünften Takt wirkt leicht kontrastierend. Im Nachsatz verzichtet Mozart um der Pointe willen auf diesen Registerwechsel, erst in der Kadenz wird die Basslage zur Bekräftigung verwendet. Der 20taktigen Periode folgt eine variierte Wiederholung der letzten acht Takte des Nachsatzes. Darüber hinaus dürfen Ausarbeitungen der Oktavregel, die den Rahmen einer Quinte übersteigen, in der Gattung der »begleiteten Klaviersonate« als Ausnahmen bezeichnet werden.

Ad 3) Es wurde dargelegt, dass die Exposition aus KV 7/I mit Hilfe von drei Kadenzen (E: 2–3–4) in nahezu gleich lange Teile gegliedert wird (12:11:13 Takte). Ausgewogene Verhältnisse, die durch Kadenzgliederungen entstehen, sind für die Gattung der begleiteten Klaviersonate nicht ungewöhnlich. Im frühen Werk Mozarts lassen sich sowohl exakt symmetrische²²² wie auch ausgewogene²²³ Teilungen nachweisen. Im zweiten Satz der Sonate KV 15 und im Kopfsatz der Sonate KV 13 wird das Bemühen des Komponisten offensichtlich, Oberquintmodelle durch Wiederholungen und Variationen zu dehnen.

Abb. 4.146: Schematische Übersicht zur Exposition KV 13/I (E: 1–4)

KV 13/I	Pm1	Pm	Om	Pm	Km4	Pm
	I–V–I 6+6 Takte	I–IV–I–V–I 4 Takte	mit Außenstimmensatz i), 4 Takte + zwei Wdhg. mit Außenstimmensatz b) 4+4 Takte + 2 Takte Einschub + Wdh. mit Außenstimmensatz j), 2 Takte	I–IV–I–V–I Pendelharmonik (m. Orgelpunkt) 4 Takte	2 Takte	I–IV–V–I (Orgelpunkt) 6 Takte

Die Zählung der Takte wurde primär am Satzbild orientiert, alle Taktgruppen – wie schon in anderen Zusammenhängen beschrieben – werden von Mozart »ineinandergehängt« bzw. durch Überlappungen oder Takterstickungen ver-

²²² Z.B. KV 12/II (E: 1-4-r), 16:16 Takte oder KV 10/I (E: 3-4), 14:14 Takte.

²²³ Z.B. KV 8/I (E: 2-4), 14:15 Takte; KV 28/II (E: 3-4), 18:16 Takte u.a.

bunden.²²⁴ Trotz der auffälligen Dehnung des Oberquintmodells auf eine Länge von über 16 Takten bleibt in KV 13/I eine relative Ausgewogenheit gewahrt: der gedehnte Modulationsbereich (16 Takte) bildet eine Mitte zwischen den Bereichen in der Haupttonart (16 Takte) und der Nebentonart (12 Takte). Die Idee im Kopfsatz der Sonate in C-Dur KV 14 scheint dagegen nicht mehr dem Gedanken der Ausgewogenheit verpflichtet. Mozart experimentiert hier mit verschiedenen Möglichkeiten der Taktgruppenerweiterung und dehnt die Kadenzvorgänge in der Nebentonart auf eine Länge von 20 Takten:

Abb. 4.147: Schematische Übersicht zur Exposition KV 14/I (E: 1–3–4)

KV 14/I	Pm + Km1	Om3	Km4
	I–IV–I + Kadenz	Außenstimmensatz c)	8+7+2+2+1 Takte
	1+4+5 Takte	4 Takte	(Gliederung nach Satzbild)

Der syntaktisch eigentümlichen Eröffnung des Satzes folgt ein weiteres Pendelmodell, dem sich ein viertaktiges Oberquintmodell anschließt, das über eine charakteristische Verkürzung des harmonischen Rhythmus in den Halbschluss der Nebentonart mündet. Die Schlussgruppe beginnt mit zwei Kadenzwiederholungsmodellen (Aufhaltungs-Kadenz), die Mozart ihrerseits wiederum trugschlüssig verbindet. Das folgende Notenbeispiel zeigt die Schlussmusik ab der zweiten Aufhaltungskadenz. Alle Teile der Exposition wurden in der vorliegenden Arbeit bereits diskutiert, für den Nachvollzug sind die folgenden Beispiele hintereinander zu lesen: Abb. 4.56 (S. 185 f.), Abb. 4.93 (S. 212), Abb. 4.9 (S. 151) und die nachstehende Abb. 4.148.

Abb. 4.148: Exposition des Kopfsatzes der Sonate in C-Dur, KV 14, T. 22–34 (o. VI.)

224 Zu diesen Verfahren s. S. 173 f., S. 182 und S. 197 f.



Ad 4) Um die Antwort auf die gestellte Frage vorwegzunehmen: In Expositionen der begleiteten Klaviersonaten und Sinfonien des untersuchten Zeitraums ist ein sparsamer Umgang mit affektbeladenen Figuren wie z.B. dem chromatischen Lamentobass auffällig. Bis auf wenige Ausnahmen lässt sich der Korpus als Ergebnis des Erlernens einer musikalischen Elementargrammatik verstehen, die im Lichtkegel der »Genieästhetik« blass wirken mag, dessen Kenntnis jedoch als eine Voraussetzung für den verständnisvollen Umgang mit den späteren Werken des »Genies« gelten darf. Es ist sicher, dass der chromatische Lamentobass zu Mozarts pianistischem Repertoire gehörte.²²⁵ 1764 stellt Mozart dieses Wissen in der Durchführung aus KV 9/I kompositorisch unter Beweis. Doch für die Verwendung des Modells in Expositionen bedurfte es anscheinend erst eines spezifischen Ausdrucks zur Legitimation, wie zum Beispiel des besonderen g-Moll-Tons im Andante der 1765 in Den Haag entstandenen Sinfonie in B-Dur KV 22:

Abb. 4.149: Sinfonie in B-Dur KV 22, 2. Satz in g-Moll, T. II–16 (VI 1/2 und Bass)

Mozart beginnt nach dem Grundabsatz (Ht) eine dreistimmige Imitation in den Streichern und zeigt sich – wie in anderen Kontexten mehrfach festgestellt – souverän im Umgang mit der polyphonen Gestaltung eines Generalbassmodells. Bis zur Etablierung des Topos – z.B. als Oberquintmodell in einer galanten Sinfonieexposition in Dur wie in der Sinfonie in G-Dur KV 110/I – werden jedoch noch einige Jahre verstreichen.

Der chromatische Bass im g-Moll-Andante führt über eine Tenorkadenz in den Halbschluss der Haupttonart, dem eine weitere dreistimmige Imitation in der Nebentonart B-Dur folgt. Signalakkord für diesen Halbschluss ist ein übermäßiger Sextklang, der in den Generalbasslehren der Zeit zwar üppig, in Mozarts

225 Nannerl-Notenbuch, Allegro in c (Nr. 45), »del Sgr. Agrell«, T. 1–4.

Expositionen dagegen nur vereinzelt anzutreffen ist. Dem Kopfsatz der Sonate in F-Dur KV 15 lässt sich entnehmen, dass der junge Mozart diese Vokabel wie auch den sogenannten »Neapolitaner«²²⁶ nur im Kontext eines besonderen Ausdrucks verwendet wissen wollte.²²⁷

Auch in Mozarts frühe dramatische Werke hält das Besondere nur gemäßigt Einzug. Sollte die Licenza für Sopran und Orchester allerdings bereits für die Geburtstagsfeierlichkeiten des Erzbischofs Sigismund von Schrattenbach zum Anfang des Jahres 1767 entstanden sein, so darf sie als ein frühes Beispiel für die artifizielle Verfremdung eines konventionellen Eröffnungsmodells gelten. Zum Beginn der Aria »Sol nascente« erklingt die folgende Passage:

Abb. 4.150: Licenza für Sopran und Orchester KV 70 (61c), Arie »Sol nascente«, T. 28–39

The musical score is for the aria »Sol nascente« from Mozart's »Licenza« (KV 70). It is in G major and 6/8 time. The score is divided into two systems. The first system (measures 28-39) shows the vocal line starting with a piano (p) dynamic, followed by a crescendo leading to a forte (f) dynamic. The vocal line is accompanied by a piano line with a steady eighth-note pattern. The second system (measures 40-49) continues the vocal line with a piano (p) dynamic, followed by a crescendo leading to a forte (f) dynamic. The vocal line is accompanied by a piano line with a steady eighth-note pattern. The lyrics are: »Sol na - scen - te in que - sto gior- no, deh! per - do - na, deh! per - do - na al te - nu - e in - ge - gno«.

226 Zum Begriff »Neapolitaner« vgl.: Robert Lang, »Entstehung und Tradition des Begriffs »Neapolitan sixth«, in: *Die Musikforschung* 52 (1999), S. 306–317.

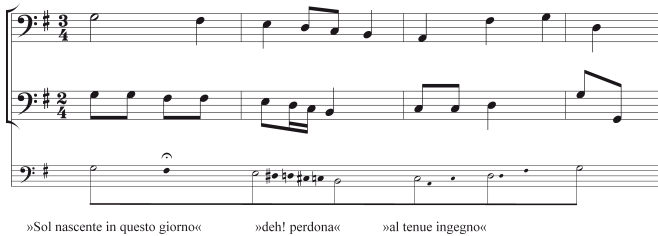
227 Der übermäßige Sextakkord findet sich in KV 7/II (Abb. 4.173, S. 270), wird in der Passus-duriusculus-Gestaltung in KV 9/I (Abb. 4.167, S. 263) verwendet und in KV 15/I als Signal für den Halbschluss der Nebentonart eingesetzt (T. 17–18). Ein Neapolitaner charakterisiert die erste Kadenz des »Adagio un poco Andante« in c-Moll der Sonate in Es-Dur KV 26 (T. 3). In diesem Satz finden sich weitere klangliche Härten wie z.B. die verminderte Oktave as⁷–a⁸ (T. 9).

Die Arie wird mit einer musikalischen »Mahlerey« eröffnet, die in Tradition der »anabasis«²²⁸ zur Textphrase »Sol nascente in questo giorno« das Aufgehen der Sonne veranschaulicht. Einer spannungsvollen Generalpause folgt ein abrupter Stimmungswechsel: zum Ausruf »deh! perdona« erklingen der chromatische Lamentobass, eine Abwärtsbewegung der Stimmen sowie verminderte Intervallsprünge in der Gesangsstimme, die sich in Verbindung mit der intimen Dynamik als Darstellung des Seufzens verstehen lassen. Die nachfolgende konventionelle Kadenz verbindet die gegensätzlichen Affekte zur musikalischen Antithese. Welches Verhältnis besteht nun aber zwischen diesem außergewöhnlich reizvollen Beginn und traditionellen musikalischen Eröffnungen?

Mozart interpoliert den chromatischen Lamentobass in das bekannte »Aria di fiorenza«-Modell. Die Strukturstimme unter dem Beispiel oben (Abb. 4.150) veranschaulicht, auf welche Weise das Modell zur komponierten Musik in Beziehung gedacht werden kann: Die musikalische Gestaltung des Sonnenaufgangs zeigt eine Prolongation des ersten Modelltons »g«. Die Elision des zweiten Tons »fis« (Generalpause) lässt den dritten Ton »e« wie einen Neuanfang klingen, und der chromatische Gang verbindet den Anfang mit dem vierten Modellton »h« bzw. dem Beginn des Kadenzvollzugs.

Mozart komponiert in seinem Londoner Skizzenbuch mehrere Stücke als Variante des »Aria di fiorenza«-Modells. In den Nummern 24 und 34 füllt er dabei genau jenes Intervall mit diatonischen Durchgängen, das er in der Arie aus KV 70 zum »passus duriusculus« ausgearbeitet hat:

Abb. 4.151: Londoner Skizzenbuch, Bassstimmen T. 1–4 der Nr. 24 und Nr. 34



Der virtuose Umgang mit »Tradition« auf der einen Seite und Erfindungsreichtum im Dienst der Textausdeutung auf der anderen macht Staunen, wenn man bedenkt, dass hier ein Elfjähriger komponiert hat. Und selbst für den Fall, dass 1769 als Entstehungsdatum der Arie verifiziert werden könnte, ist eine solche Leistung für einen pubertierenden Jugendlichen nur schwer vorstellbar.

228 Das Aufgehen der Sonne wird nicht nur durch die Oktavtonleiter aufwärts repräsentiert. Auch die Entfaltung des Klangraums und der Mehrstimmigkeit, die Zunahme der Lautstärke sowie die Beschleunigung durch rhythmische Verkürzung dürfen als Mittel der Darstellung gelten.

Zusammenfassung: Die frühesten Expositionen Mozarts weisen nur eine abschließende Kadenz auf. KV 7/I zeigt den ersten Versuch, den Verlauf durch mehrere Kadenzen zu gliedern, wobei in Paris noch zwei, ab dem Londoner Aufenthalt dann zwei oder drei Zäsuren als Normalfall angesehen werden dürfen. Es gibt Expositionen mit nur drei Modellen, andere bestehen aus weitaus mehr Einheiten. Eine Ausgewogenheit zwischen den Abschnitten ist nicht selten, ebenso Experimente mit Dehnungen einzelner Taktgruppen zu außerordentlicher Länge. Die Verkettung von Taktgruppen ist – mit Ausnahme weniger Expositionen wie z.B. KV 6/I – komplex und kann auf vielfältige Art und Weise geschehen (Takterstickung, vorgezogenes Satzbild, »ineinandergehängte« Phrasen etc.). Chromatik im Bass aufwärts ist für Halbschlusswendungen charakteristisch, Monte- und Fonte-Sequenzen kommen vor, jedoch nur selten bzw. in frühesten Werken. Grob vereinfacht lässt sich sagen, dass viele Expositionen aus drei bis vier größeren Abschnitten bestehen, die wiederum zwei bis drei Phasen aufweisen: ein harmonisches Pendeln, ein weiteres Pendel- oder Oberquintmodell sowie einen kadenziellen Abschluss.

Strategien für den ersten Teil des zweiten Hauptabschnitts (Durchführung)

In den Menuetten des Nannerl-Notenbuchs finden sich Monte- und Fonte-Sequenzen charakteristischerweise in der Formfunktion »nach dem Doppelstrich«. Es wurde darauf hingewiesen, dass entsprechende Stücke für die Menuette KV 4, 5, und 6.II als Exempla gedient haben könnten.²²⁹ Auch in Mittelteilen von Sonatenkompositionen verwendet Wolfgang Monte-Harmoniefolgen, z. B. im Kopfsatz der begleiteten Klaviersonate KV 6. In den ersten Takten der folgenden Abbildung ist der Hauptsatz (T. 1–6 des ersten Formteils) in der Tonart der Oberquinte (Ponte) zu sehen.²³⁰ Dieser Durchführungs-Eröffnung schließt sich eine Taktgruppe an, die zwei Takte lang wie eine Wiederholung des Hauptsatzes in der Grundtonart bzw. Reprise klingt. Erst im dritten Takt kündigt sich

229 S. S. 130 f.

230 Konrad irrt, wenn er schreibt: »Der zweite Teil nach der Wiederholung setzt auf der Dominante ein und bietet auf dieser Stufe eine sechstaktige Fassung des Vordersatzes; diese entsteht dadurch, daß die Takte 3 und 4 aus dem Eingangsthema zweimal gespielt werden [...]« (Konrad, 2005, S. 178). Die Takte 3 und 4 der von Konrad als »Vordersatz« bezeichneten Taktgruppe (Hauptsatz) werden nicht erst zum Beginn der Durchführung, sondern bereits am Anfang des Allegros wiederholt. Auch nicht übereinstimmen mag man mit Konrads Bewertung der Expositionstakte 7–10, die er implizit als »Nachsatz« und explizit als zum »Tonika-Abschnitt« gehörig benennt (ebd. S. 177), da Mozart in diesen Takten mit einem Oberquintmodell (Außenstimmensatz c, s. S. 212 und 218) die Tonart der Oberquinte herbeiführt (Modulation).

die Sequenz (Monte) an, wobei durch die ungewöhnliche Proportion der Harmoniedauern (7:1|7:1) die Erhöhung von der ersten zur zweiten Stufe wie eine Steigerung (im Sinne einer »gradatio« bzw. »climax«) wirkt:²³¹

Abb. 4.152: Allegro in C-Dur, KV 6, 1. Satz, T. 27–40, Notenbuch-Fassung (Nr. 46)

The musical score for Allegro in C-Dur, KV 6, measures 27–40, shows a sequence of chords in the bass staff: I, IV, II#, V. The treble staff features eighth notes with trills (tr) and rests. The sequence is labeled 'Hauptsatz (Ponte)' and 'I'.

Diesen Modellen folgt eine transponierte Wiederkehr der Takte 11–26 aus der Exposition. Aufgrund der Verwendung gleicher Motive in Exposition und Durchführung vollzieht sich der Übergang zur Reprise unscheinbar. Das folgende Notenbeispiel skizziert den Verlauf der Durchführung in Generalbassnotation:

Abb. 4.153: Beginn des 2. Formteils (»Durchführung«) in Generalbassnotation

Wiederholung des Hauptsatzes in der V. Stufe (Ponte)

The Generalbass notation for the beginning of the 2nd form part (Durchführung) shows a sequence of notes and chords: I, IV, II#, V. The sequence is labeled 'Monte-Sequenz'.

In der Durchführung des langsamen Satzes (Andante) der Sonate in B-Dur KV 10 verlängert Mozart eine Ponte-Monte-Kombination um ein Pendelmodell. Die Formfunktion der Anstiegssequenz als Reprisenvorbereitung findet sich darüber hinaus im Kopfsatz der Sonate KV 13. Im Gegensatz zu den bisher genannten Vorkommen klingen die Ausarbeitungen der Fonte-Harmoniefolge in den B-Dur-Sätzen KV 22/III und KV 15/II nicht nach einer harmonischen Sequenz, sondern nach Halbschlüssen. Das folgende Notenbeispiel zeigt die entsprechende Passage aus der Klaviersonate, wobei im letzten Anlauf der Basschromatik das

231 Eine ähnlich proportionierte Sequenz (5:1|5:1) in identischer formaler Position (nach der Wiederholung des Hauptsatzes in der V. Stufe) findet sich im 3. Satz der Sinfonie in D-Dur, KV 19, T. 52–62.

umspielte b' in der rechten Hand auf jene »Aufhaltung« der Dissonanz bzw. charakteristische Dehnung der Antepenultima einer strukturellen Sopranklausel verweist, die im Zusammenhang mit Kadenzmodellen bereits ausführlich erörtert worden ist.²³²

Abb. 4.154: Reprisenvorbereitung in KV 15, 2. Satz, T. 66–79 (o. Vl. u- Vc.)

Ein Grund dafür, warum die sequenzierten Viertonmotive über den ersten beiden chromatischen Bassanstiegen nicht nach einer harmonischen Sequenz klingen, liegt in dem Verhältnis von motivischer Gestaltung zum Gerüstsatz.

Eine Reduktion der Ausarbeitung Mozarts auf melodische Haupttöne führt zu einem aus der Generalbassharmonik extrahierten Stimmführungsmodell (Abb. 4.155, a), dessen Töne keine Sequenzstruktur aufweisen. Eine andere mögliche Extraktion (Abb. 4.155, b), deren melodische Haupttöne mit der Sequenzstruktur des Basses korrelieren, wäre hingegen für die Ausarbeitung zur harmonischen Sequenz geeignet, wie das folgende Beispiel (Abb. 4.155, c) zeigt:

Abb. 4.155: Ausarbeitung der Taktgruppe aus KV 15/II als Sequenz

232 S. S. 151 f.

Auf der einen Seite ist für die Wirkung harmonischer Sequenzen eine Sequenzstruktur des Gerüstsatzes von entscheidender Bedeutung, auf der anderen muss diese in Korrelation zu einer Sequenzstruktur der motivischen Ausarbeitung stehen. Im Beispiel oben (Abb. 4.155, c) ist diese Entsprechung durch den motivischen Parallelismus der Oberstimme (a–b–a–b) gegeben.

Joseph Riepel führt in seiner »Taktordnung« den Unterschied zwischen »Schusterfleck« und Monte-Sequenz aus:

Abb. 4.156: Riepels »Schusterfleck« (Riepel, 1752, S. 19)



Diese zwey sogestaltete Absätze kommen auch just auf den Schlag heraus, als wie das alte bekannte Liedlein im zweiten Theile lauter, z.E.



Daher werden sie von vielen (mit aller Hochachtung gesprochen) ein Schusterfleck genennet; weil sie nur wan einem Anfänger dienen, welcher sonst keinen Gesang zu formieren weiß.

Einige der mustergültigen Ausarbeitungen zu den abgebildeten Absätzen (bzw. Einschnitten),²³³ die Riepel anschließend den Praeceptor zur Nachahmung empfehlen lässt, weisen in der jeweils zweiten Phrasenhälfte charakteristische Halbschlussformulierungen auf:

Abb. 4.157: Zweite Taktgruppen der Monte-Sequenz als Halbschluss (Riepel, 1752, S. 19, Bassstimme nicht im Original)



Die Beispiele zeigen, dass Riepel im Falle der Monte-Sequenz ein Aufbrechen der Korrelation zwischen motivischer Struktur und Gerüstsatz für notwendig erachtet. Das Ergebnis sind Transformationen von regulären harmonischen Aufwärtssequenzen – die Riepel als »Schusterfleck« missbilligt – in Halbschlusswendungen. Es wurde im Zusammenhang mit Expositionsgestaltungen darauf hin-

233 Die zweitaktigen Glieder der Sequenz bezeichnet Riepel in der »Taktordnung« aus pädagogischen Gründen noch als Absätze. Erst in der »Tonordnung« werden – wie bei Koch – Zweitakter als »Ab- oder Einschnitte« deklariert sowie der Begriff des »Absatzes« dem Viertakter vorbehalten (Riepel, 1755, S. 36).

gewiesen, dass Mozart den chromatischen Bass nach seiner Komposition KV 6/I außerhalb der Formfunktion »Kadenzvorbereitung« nur noch selten verwendet. Riepels Beispiele dürfen vor diesem Hintergrund als theoriegeschichtliches Indiz für einen sich wandelnden Umgang mit Aufwärtssequenzen gewertet werden, die sich im Hinblick auf die Deutlichkeit einer spezifischen Formwirkung als problematischer als Abwärtssequenzen erweisen. Und es darf angenommen werden, dass die Probleme mit Aufwärtssequenzen in einer geänderten Tonalitätsvorstellung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gegründet sind.

Im zweiten Satz der Sonate KV 6 verwendet Mozart nach dem Doppelstrich und einer Wiederholung des Hauptsatzes (Ponte) eine Fonte-Sequenz:

Abb. 4.158: Andante in F, KV 6/II, Durchführung T. 24–36, Notenbuch-Fassung

The musical score shows two systems of music. The first system (measures 24-28) is bracketed and labeled 'Hauptsatz (Ponte)'. The second system (measures 29-36) is bracketed and labeled with Roman numerals 'VI# II Fonte V I', indicating a harmonic sequence. The bass staff throughout has a steady eighth-note accompaniment, while the treble staff features a more complex melodic line with some rests.

Diese Sequenz erklingt an der gleichen formalen Position wie die Monte-Sequenz des ersten Satzes. Im Vergleich der Ausarbeitungen fallen im Andante ein regelmäßiger Sequenzverlauf (ganztaktiger harmonischer Rhythmus) sowie die geringere Ausdehnung (4 Takte) auf. Der Wechsel zur Abtaktigkeit in der motivischen Ausarbeitung unterbricht die in diesem Satz stereotype Auftaktigkeit und bewirkt eine Gliederung der Sequenz in 2+2 Takte.

Für den Beginn von Fonte-Sequenzen in Durchführungen wählt Mozart nicht selten einen zwischensubdominanten Akkord. Der farbliche Kontrast bzw. Wechsel des Tongeschlechts zwischen einer Ponte-Eröffnung bzw. kadenzziell gefestigten V. Stufe (z.B. G-Dur in einer Komposition in C-Dur) und der subdominanten Einleitung der Fonte-Sequenz (g-Moll vor A–d–G–C) wirkt wie ein Signal für den Beginn der tonartlichen Bewegung in der Durchführung. Mustergültig lässt sich diese farblich reizvolle Erweiterung im Kopfsatz der in London entstandenen Sonate in C-Dur KV 14 beobachten:

Abb. 4.159: Durchführungstakte 43–53 der Sonate KV 14/I

Ende des Hauptsatzes in der Oberquinttonart (Ponte) Zwischensubdominante nach d-Moll VI #

II Moll-Subdominante nach C-Dur V

Reprise

Halbschluss
Rückleitung zur Reprise

In dieser Durchführung erklingen bereits jene Harmoniefolgen, die Mozart ohne oder mit kadenzialer Festigung der Sequenzglieder in seiner 1766 entstandenen »Alten Lambacher Sinfonie« G-Dur KV Anh. 221 (45a), T. 44–50, sowie dem 1768 komponierten Chor »Veni Sancte Spiritus« KV 47, T. 27–36, über chromatischem Bass realisiert und in Werken späterer Zeit in Verbindung mit einer Elision der Kadenzstufen (Sp, T) für exquisite Passus-duriusculus-Gestaltungen verwendet hat.²³⁴

Abb. 4.160: Fonte-Sequenz und Passus-duriusculus-Harmonik

(s) D) Sp s T

VI # II V I

Passus duriusculus

²³⁴ So z.B. in der Durchführung des Kopfsatzes des Violinkonzerts in A-Dur KV 219, T. 27 ff.

Ohne die feste syntaktische Qualität der Ausarbeitung in KV 14/I hat Mozart die subdominantische Eröffnung der Fonte-Sequenz bereits in seiner Pariser D-Dur-Sonate KV 7/I erprobt:

Abb. 4.161: Sonate KV 7, I. Satz, Durchführung, T. 46–53

Ende des Hauptsatzes in der Oberquinttonart (Ponte) Zwischensubdominante nach e-Moll VI #

II V I Halbschluss Rückleitung zur Reprise

In Mozarts frühesten publizierten Werken wurden bisher zwei Durchführungsmodelle nachgewiesen, die aus lediglich zwei bis drei satztechnischen Modellen bestehen. Diese Durchführungen werden eröffnet durch eine wörtliche oder variierte Wiederholung des Hauptsatzes in der Nebentonart. Der ersten Taktgruppe folgt entweder die Rückkehr in die Haupttonart und von dort aus die Aufwärtssequenz zur V. Stufe oder eine Abwärtssequenz in die Grundtonart mit oder ohne sich anschließenden Halbschluss. Zu dieser Gruppe kürzerer Durchführungsmodelle lässt sich auch noch die Durchführung des zweiten Satzes aus KV 7 zählen, die lediglich aus Harmonien der Fonte-Sequenz (mit subdominantischer Einleitung) besteht. Die Tabelle der Abb. 4.162 (S. 259) veranschaulicht den Befund. Das Untersuchungsergebnis ist insofern interessant, als Durchführungen dieser Einfachheit für die frühen Kompositionen der vermeintlichen Pariser »Vorbilder« Schobert und Eckard untypisch sind. Mozarts Ausarbeitungen zeigen gelegentlich zu Honauers und auch Raupachs Sonatendurchführungen eine etwas größere Nähe,²³⁵ am deutlichsten jedoch sind die Übereinstimmungen

235 Z.B. verwendet Honauer in seiner Sonate op. 1, Nr. 3/I die Kombination Ponte–Hauptsatz(Ht)–Fonte(ab VI)–Halbschluss. Mit eingehenderen Analysen, als sie im Rahmen

zwischen den frühesten Kompositionen Mozarts und Spielstücken des Nannerl-Notenbuchs.

Abb. 4.162: Durchführungsmodelle bei Mozart (1763/1764)

KV 6/I	P _{Hs} (6 Takte)	M (8 Takte)	
KV 6/II	P _{Hs} (7 Takte)	F (4 Takte)	
KV 7/I	P _{Hs} (9 Takte)	F (5,5 Takte)	Halbschluss (2,5 Takte)
KV 7/II	F (8 Takte)		
KV 10/II	P _(Hs) (8 Takte)	M (8 Takte)	Pm _{Orgelpunkt} (8 Takte)
KV 14/I	P _(Hs) (10 Takte)	F (7+ Takte)	Halbschluss (2 Takte)

- P_{Hs} Wiederholung des Hauptsatzes in der Nebentonart (Ponte)
P_(Hs) Variierte Wiederholung des Hauptsatzes in der Nebentonart (Ponte)
M I–IV–II#–V-Sequenz (Monte)
F VI#–II–V–I-Sequenz, mit oder ohne zwischensubdominantisches Beginn (Fonte)
Zur Besonderheit der Fonte-Gestaltung in KV 7/II s. S. 270 f.
+ Zeigt die motivische Verkettung zweier Taktgruppen an

Eine weitere Möglichkeit, den Beginn der harmonischen Bewegung der Durchführung zu initiieren, bildet jene – von Abert überschwänglich gerühmte²³⁶ – chromatische Erhöhung des Dominantgrundtons bzw. die Einführung des Leittons zur VI. Stufe. Der in diesem Zusammenhang von Abert als »lapidare harmonische Rückung« bezeichnete Übergang zur Sequenz findet sich allerdings nicht erstmalig in der Durchführung des ersten Satzes der 1765 komponierten Sinfonie in D-Dur KV 19, sondern bereits in der Durchführung der ein Jahr vorher entstandenen begleiteten Klaviersonate in B-Dur KV 10.²³⁷ Mozart ex-

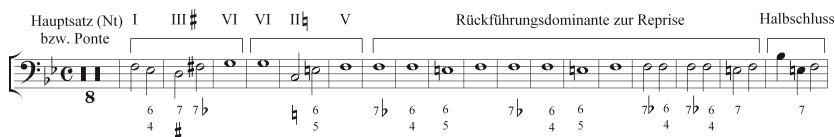
der hier behandelten Fragestellungen möglich sind, würde sich wahrscheinlich erweisen lassen, dass zwischen Mozarts und Honauers Durchführungskonzeptionen eine größere Nähe besteht als zwischen Mozarts Kompositionen und denen von Schobert und Eckard. Auch Raupachs op 1, Nr. 2/II oder 2/III sind durch einfache Durchführungsconzepte mit Monte- oder Fontesequenzen geprägt.

236 AbertB, I, S. 77: »Auch der erste Satz von K.-V. 19 bringt echt Mozartsches: die müde Synkopenstelle in Moll, die sich in das Seitenthema einschleicht, und das geradezu fürchterliche Unisono-Ais (auf den schlechten Taktteil), das die Durchführung beginnt und zwei Takte lang eine unheimlich bange Finsternis verbreitet – zugleich das erste Beispiel für jene lapidaren harmonischen Rückungen, mit denen Mozart auch noch später gerne seine Durchführungen einleitet.«

237 T. 38 ff.

perimentiert hier mit der Möglichkeit, die Fonte-Sequenz VI \sharp –II–V–I zur III \sharp –VI–II \sharp –V-Stufenfolge zu variieren, d.h. um eine Position im Quintenturm aufwärts zu verschieben. Das folgende Notenbeispiel zeigt eine Generalbassskizze der Durchführung:

Abb. 4.163: Generalbassskizze zur Durchführung der Sonate in B-Dur KV 10, I. Satz



Einer achttaktigen Wiederholung des Hauptsatzes (Ponte) folgt ein verminderter Akkord in Quartsextlage, dessen Ambivalenz (Fragment eines dominantischen Sekundakkordes oder subdominante II. Stufe in der Paralleltonart) zwischen der Tonart der V. Stufe und der harmonischen Bewegung der Durchführung vermittelt. Motivisch zeigen sich jeweils drei Takte als zusammengehörig, zudem verschränkt Mozart die Dreitaktgruppen noch mit Hilfe eines »Ueberhangs«²³⁸ und einer Takterstickung. Die der Sechstaktgruppe zugrundeliegende erweiterte Fonte-Sequenz endet auf der V. Stufe, welche durch Pendelmodelle²³⁹ über einem Orgelpunkt auf eine Länge von 12 Takten prolongiert wird und über eine Halbschlusskadenz den Eintritt der Reprise vorbereitet.

Die folgende Tabelle (Abb. 4.164, S. 261) gibt eine Übersicht über das Vorkommen von Fonte- und Monte-Sequenzen in Sonatendurchführungen, die auf der großen Westeuropareise komponiert worden sind. Der Übersicht lässt sich entnehmen, dass Mozart Spielarten der Monte- oder Fontesequenz in nahezu allen Durchführungen aus dieser Zeit verwendet hat,²⁴⁰ wobei Abwärtssequenzen signifikant häufiger sind als aufwärtsführende. Ab 1765 gewinnt die III \sharp -Stufe als Beginn der Fonte-Sequenz größere Bedeutung, wodurch eine – wie noch zu zeigen sein wird – folgenreiche Schwerpunktverlagerung zur Paralleltonart bzw. VI. Stufe bewirkt wird.

238 Koch, 1787 (II), 392–412.

239 Durch ein I–IV–V–I-Pendelmodell (s. S. 208).

240 Eine Ausnahme bildet z.B. die Durchführung der Sonate KV 11/I, die lediglich aus einem achttaktigen Orgelpunkt (mit Molleintrübung) der V. Stufe besteht. In der Durchführung der 1766 entstandenen Sonate KV 29/I wird Mozart dieses Konzept in variiert Form wieder aufgreifen.

Abb. 4.164: Übersichtstabelle zu Verwendung von Sequenzen in Durchführungen

Entstehungsjahr	Durchführung aus	Monte I–IV–II#–V	Fonte IV#–II–V–I	Fonte III#–VI–II–V–(I)
1763	KV 6/I	T. 33		
	KV 6/II		T. 32	
1764	KV 7/I		T. 46	
	KV 7/II*		T. 23	
	KV 9/I**	T. 51	T. 38	
	KV 9/II**	T. 37	T. 25	
	KV 10/I			T. 38
	KV 10/II	T. 32		
	KV 12/I*		T. 29	
	KV 14/I		T. 45	
	KV 15/I		T. 49 (45)	
	KV 15/II*		T. 58	
	KV 16/I		T. 81	
1765	KV 19/I		T. 49	
	KV 19/III	T. 51	T. 79 (75)	
	KV Anh. 223/I		T. 47	
	KV Anh. 223/II			T. 33
	KV 21*		T. 62	
	KV 22/II (g-Moll)*	T. 32		
	KV 22/III		T. 51	
	KV 23		T. 51	
1766	KV 28/I		T. 38	
	KV 30/I		T. 40	
	KV 31/I*	T. 49 (diat.)		
	KV 36		T. 60	(T. 55)*
	KV 47			T. 27

* Die Sequenzharmonik tritt als Strukturmodell auf.

** Erweiterte Fonte-Sequenz (I–IV–II–V–III–VI), in KV 9/I manieristisch verfremdet.

Die Durchführung von Dur-Kompositionen gilt in der Formenlehre als derjenige Formteil, in dem eine mehr oder weniger ausgedehnte Taktgruppe in der Paralleltonart bzw. VI. Stufe stattfindet. Eine solche Taktgruppe wird im Folgenden als Episode (in der VI. Stufe) bezeichnet.

Hinsichtlich der Gattung der begleiteten Klaviersonate ist auffällig, dass Mozart Episoden in Durchführungen zwar in Paris und Den Haag, bis auf eine Ausnahme (KV 13/I) jedoch nicht in London komponiert hat. Die Gründe hierfür sind nicht offensichtlich, die Tatsache rechtfertigt jedoch, das Auftreten von Episoden in den französischen und holländischen Sonaten gesondert zu untersuchen und die Ergebnisse vergleichend gegenüber zu stellen. Die folgende Tabelle

skizziert die Durchführungsverläufe jener Pariser Sonaten, in denen Mozart eine Episode in der Paralleltonart komponiert:

Abb. 4.165: Durchführungsvergleich zu Mozarts Pariser Sonaten

D:

KV 6/IV	Ponte (8 Takte)	Episode (15 Takte)			
KV 8/I	Ponte (6+ Takte)	Episode (11 Takte)			
KV 9/I	Ponte (6 Takte)	Fonte + Hs (4+4 Takte)	»Scheinreprise« Moll (5+ Takte)	erw. Monte (3+ Takte)	Episode »Lamento« (6 Takte)
KV 9/II		Fonte + Hs (12 Takte)		erw. Monte (5+ Takte)	Episode »Lamento« (6 Takte)

Die Durchführungsverläufe in KV 6/IV und 8/I sind nahezu identisch: Einer Wiederholung des Hauptsatzes in der Nebentonart folgt jeweils eine Episode in der Paralleltonart. Diese wird in KV 6/IV durch Sequenzierung des zweiten Viertakters des Hauptsatzes um einen Ganzton aufwärts eingeführt, in KV 8/I wie der Beginn einer erweiterten Fonte-Sequenz (III \sharp –VI). Als Verbindungsglied zur dominantischen III. Stufe erklingt ein Sekundakkord, der die Modulation mit gleicher Formfunktion in KV 10/I zu antizipieren scheint (Abb. 4.163, S. 260). In kaum zu überbietender Ökonomie wiederholt Mozart in KV 6/IV in transponierter Form die Pendelharmonik und das Kadenzwiederholungsmodell aus der Schlussmusik der Exposition (11 Takte), während er für letzteres in KV 8/I neues Material verwendet. Obgleich motivisch gänzlich und harmonisch im Detail unterschieden, liegt es aufgrund der Korrespondenzen nahe, beide Abläufe als Ausprägungen eines Durchführungs- bzw. Formmodells zu bezeichnen.

Dagegen weisen die Durchführungen aus KV 9/I und KV 9/II neben einigen offensichtlichen Gemeinsamkeiten auch deutliche Unterschiede auf. Bereits die Eröffnungen sind verschieden: Im ersten Satz der Sonate greift Mozart in üblicher Weise auf den transponierten Hauptsatz zurück, im zweiten wählt er die dominantische VI. Stufe als unvermittelten Beginn einer Fonte-Gestaltung. Diese erklingt im Kopfsatz dagegen erst nach dem Hauptsatz und führt in einen Halbschluss. Sowohl hinsichtlich der formalen Position (nach einer Fonte-Sequenz wie z.B. in KV 14/I, Abb. 4.159, S. 257) als auch hinsichtlich der Proportion (Exposition und Durchführung $\approx 2 : 1$ wie z.B. im zweiten Satz aus KV 6) wirkt dieser Halbschluss wie eine Rückführungsdominante zur Reprise. Umso erstaunlicher ist es, dass sich der Zäsur eine fünftaktige »Scheinreprise« in Moll sowie neun Takte chromatische Sequenzen auf- und abwärts anschließen:

Abb. 4.166: Chromatischer Fauxbourdon in KV 9/I, T. 51–54 (o. VI.)



Die Aufwärtssequenz, mit der Mozart in KV 9/I die Paralleltonart herbeiführt, lässt sich satztechnisch als chromatischer Sextenparallelismus verstehen (Abb. 4.166 b). Die »Füllung« der Sextakkorde wechselt dabei zwischen verminderten Quintsext- und Moll-Sextakkorden. Aufgrund der Bassgestalt (chromatische Tonleiter aufwärts) und des Fundamentverlaufs (G–c–A–d–H–e bzw. I–IV^b–II[#]–V–III[#]–VI) lässt sich die Sequenz als Erweiterung und manieristische Verfremdung der Monte-Sequenz (I–IV–II[#]–V...) auffassen. Für diese Interpretation spricht zudem die Formfunktion (vor einer Episode), da eine Fonte-Sequenz im zweiten Satz dieser Sonate an gleicher formaler Position in traditioneller Ausarbeitung erklingt. Den chromatischen Aufwärtssequenzen folgen jeweils chromatische Varianten des Lamentobasses.²⁴¹ In beiden Sonaten bekräftigt Mozart nach den Lamento-Episoden die Paralleltonart bzw. VI. Stufe durch Kadenzen und ebenfalls in beiden Sonaten schließen sich diesen Taktgruppen unvermittelt die mit dem Hauptsatz anhebenden Reprisen an.

Abb. 4.167: Lamento-Episoden aus dem ersten a) und zweiten b) Satz aus KV 9 (o. VI.)



241 Der historisch nicht belegte Begriff »Lamentobass« wird in Übereinstimmung mit lexikalischen Definitionen und im Hinblick auf den »locus classicus«, das »Amor dicea« aus Monteverdis »Lamento della Ninfa«, in erster Linie für den diatonischen Quartgang vom Grund- bis zum Quintton abwärts und erst in zweiter für das chromatische Tetrachord verwendet. Die pädagogisch wirkungsmächtigen Bücher Clemens Kühns haben hier einer Begriffsverwirrung Vorschub geleistet, da in ihnen nur die chromatische Variante als Lamentobass bezeichnet wird: »Traditionell war er gebunden an den Affekt der Klage (geweint, gelitten, geklagt wird in der Musik seit dem 17. Jahrhundert immer chromatisch, nie diatonisch). Das Rahmenintervall ist nahezu stets die Quarte; auf einen solchen chromatischen Quartgang, den Lamentobass, stützt sich das Mozart-Beispiel [...]«. Clemens Kühn, *Analyse lernen* (Bärenreiter Studienbücher Musik 4), Kassel 1993, S. 47. Vgl. hierzu auch: Kühn, 1987, S. 91 und 116. In neuester Zeit scheint Kühn seine Auffassung revidiert zu haben, vgl. hierzu Clemens Kühn, *Musiktheorie unterrichten, Musik vermitteln. Erfahrungen, Ideen, Methoden. Ein Handbuch*, Kassel 2006, S. 225 f.



Während Mozart den Lamento-Topos in einer Exposition erstmalig im zweiten Satz der B-Dur-Sinfonie 1765 verwendet hat (Abb. 4.149, S. 249), komponiert er ihn in Durchführungen bereits seit seinen ersten Sonatenkompositionen. Als »natürlicher« Ort des Lamento-Topos darf somit die Durchführung gelten (vgl. hierzu auch S. 257), die ausgewählte Harmonisierung (Abb. 4.167 a) in KV 9/I und formale Platzierung des Modells in einer kadenzial abgeschlossenen Episode wird Mozart auch in späteren Werken verwenden.²⁴²

Hinsichtlich Mozarts Idee der »Scheinreprise« in Moll (KV 9/I) wurde in der Vergangenheit auf die Vorbildfunktion Schoberts verwiesen.²⁴³ Da Schobert zwar Reprisen in Moll, jedoch keine »Scheinreprisen« komponiert hat, bedurfte es zusätzlich der psychologisierenden Einfühlung,²⁴⁴ um den schwachen Vergleich zu nobilitieren. Nach Wyzewa und Saint-Foix hätte der kleine Mozart gerne so wie der ältere Kollege komponieren wollen, nur habe das Kind sich wegen Leopolds »heiligem Respekt vor den Regeln« und »sturer Animosität gegen Schobert«²⁴⁵ ein solches Anliegen nicht zu realisieren getraut. Die »Scheinreprise« ist also Ausweg aus dem Dilemma zwischen dem Wunsch zur Moll-Reprise und der Furcht vor dem Vater. Illustriert wird das Ganze mit einem geschickt gewählten Beispiel, Schoberts F-Dur-Sonate,²⁴⁶ deren Hauptsatz das »Aria di Fiorenza«-Modell zu Grunde liegt und der deshalb eine große strukturelle Ähnlichkeit zu Mozarts Eröffnung in KV 9/I aufweist.²⁴⁷

242 Z.B. in der Durchführung des ersten Satzes der 1777 in Mannheim komponierten C-Dur-Sonate KV 309 (284b), T. 73 ff.

243 WSF I, S. 84.

244 »Ce développement entr'ouvre pour nous, de la façon la plus intéressante, un coin de l'âme du petit Mozart.« WSF I, S. 84.

245 »[...] le profond respect pour les règles et l'animosité un peu sottise à l'égard de Schobert.« WSF I, S. 85.

246 Sonate in F-Dur op. 5, Nr. 2, 1. Satz »Largo«, T. 25–27.

247 Nicht weniger interessant als die These der französischen Wissenschaftler liest sich die Rezeption ihrer Ansichten: »In K.-V. 9 zeigt Mozart sogar nicht übel Lust, gleich Schobert die Reprise in Moll zu beginnen, bis sich das Ganze schließlich als falscher Alarm herausstellt.« AbertB, I, S. 71. »A similar but far more dramatic mid-century stereotype is a recapitulation that opens with the main theme now for the first time in the tonic minor. This against is of Neapolitan origin. Johann Schobert, who worked in Paris 1760s, used this effect in his Piano Trio in F major and in the finale of the Piano quartet in Eb major, op.7. Mozart also put it into his Piano and Violin Sonata in G major, K. 9, of 1764 where it is followed at once with the major: perhaps the eight-year-old composer should not yet be held responsible, but in any case, Leopold let him write it.« Charles Rosen, *Sonata*

Selbstverständlich lassen sich bei Schobert – wie übrigens auch bei Eckard und Honauer²⁴⁸ – Mollverfärbungen des Hauptsatzes zur Gestaltung der Reprise nachweisen, und es soll nicht bestritten werden, dass sich für bestimmte Details zwischen den Kompositionen Mozarts und Schoberts signifikante Übereinstimmungen aufzeigen lassen. Jenseits des immer wieder Erwähnten darf man sich z.B. beim Anhören der erweiterten Monte-Sequenz im Allegro der G-Dur-Sonate Mozarts KV 9/I an jene im Andante der G-Dur-Sonate Schoberts op. 3, Nr. 2 erinnert fühlen:

Abb. 4.168: Johann Schobert, Sonate in G-Dur op. 3, Nr. 2, 2. Satz, T. 35–40 (oberes Beispiel) und W. A. Mozart, Sonate in G-Dur KV 9, 1. Satz, T. 10–15 (unteres Beispiel, transp. und diminuerter Notation, o. VI.)



Doch bereits der Umstand, dass nicht sicher ist, ob Mozart von den Sonaten aus Schoberts op. 3 überhaupt Kenntnis hatte,²⁴⁹ relativiert die Aussagekraft des

Forms, New York und London, 1980, ²1988, S. 154. »Im Kopfsatz von KV 9 spielt Mozart sogar mit einer antizipierenden Scheinreprise in Moll. Die Idee dürfte der generellen Moll-Lastigkeit dieser Sonate geschuldet sein, mit der der Kompositionsnovize, für den Moll ohnehin etwas Besonderes verkörperte, womöglich dem bisweilen pathetischen Gestus der Schobert-Sonaten beikommen wollte, wie sie sich unter anderem auch in den piano-forte-Kontrasten und dreifachen Tonleiter-Unisoni des Andante kundtun.« Nicole Schwindt, 2005, S. 388. Und im neuen Mozart-Lexikon wird dann aus der »Moll-Lastigkeit« der G-Dur-Sonate gleich ein ganzes Werk in g-Moll (!): »Die g-Moll Sonate KV 9 erscheint vor allem als Zeugnis erster Kompositionsschritte Mozarts mit »Mollfarben« und entsprechend komplizierten Sequenzierungsverfahren, welche aber hier in Verbindung mit der punktierten Motivik als tänzerisches »Abschreiten« einem 1764 schon etwas altertümlich wirkenden »Rokoko-Topos« entsprechen.« Hartmut Krones, 2006, S. 779.

248 Z.B.: Eckard op. 1, Nr. 1/I, T. 99–110 oder Honauer op. 1, Nr. 2/I, T. 94–106(107).

249 Durch Leopolds Schreiben vom 2. Februar 1764 (BriefeGA, I, S. 126) ist nur bekannt, dass von den Komponisten Schobert, Eckard, Le Grand und Hochbrucker »gestochne Sonaten« verehrt worden sind. Edition Fuzeau und Schwindt (2002) datieren Schoberts op. 3 auf das Jahr 1763, in neueren Lexika wie NGrove und MGG² finden sich keine Angaben. Es kann daher nicht ausgeschlossen werden, dass Mozart nur die Sonaten op. 2 gekannt hat, denn Mozarts KV 9/I lag bereits im Januar 1764 gedruckt vor, dürfte also mithin schon gegen Ende des Jahres 1763 komponiert worden sein. Das angebliche Finalität

Befundes: Darüber hinaus wird jedoch bestritten, dass Mozarts »Scheinreprise« und Schoberts Reprise in Moll überhaupt vergleichbare Phänomene darstellen. Bei Schobert substituiert die Reprise in Moll den Hauptgedanken in Dur, und die Sonate op. 2, Nr. 1 zeigt, dass Schobert nicht nur an einem farblichen Effekt, sondern an einer kompositorischen Idee gelegen war. In der genannten C-Dur-Sonate darf die c-Moll-Farbe deswegen als substantiell bezeichnet werden, weil sie eine Änderung des Formverlaufs bzw. eine ausgedehnte Es-Dur-Taktgruppe in der Reprise bewirkt. In Verbindung mit der stattlichen Episode der Durchführung weist dieser Satz eine Disposition der Tonarten (C–a–Es) auf, die aus kompositionsgeschichtlicher Sicht als ausgesprochen modern bezeichnet werden darf. Mozart hingegen experimentiert im Kopfsatz seiner Pariser D-Dur-Sonate mit einer Dehnung der Durchführung, in dem er ein erprobtes Durchführungsmodell (»Ponte+Fonte+Hs«) mit jenem neuen verbindet, das er auch für den zweiten Satz verwendet (»Fonte+Episode«). Es wurde bereits verschiedentlich erwähnt, dass Mozart die Dehnung von Taktgruppen interessiert hat.²⁵⁰ Vor diesem Hintergrund sollte in der Moll-»Scheinreprise« in KV 9/I nicht mehr gesehen werden als eine Verbindung von zwei Durchführungsmodellen bzw. die akzidentielle Verfärbung der im Verlauf der Durchführung auftretenden Haupttonart. Mozart hat in keiner Komposition der nächsten Jahre aus dieser Mollverfärbung des Hauptsatzes kompositorische Konsequenzen gezogen. Das Konzept hingegen, formal wichtige Verlaufspunkte der Durchführung als Hauptsatz zu gestalten, findet sich auch in anderen Zusammenhängen.²⁵¹

Abb. 4.169: Durchführungen mit Episoden aus KV 26–31
D:

KV 28/I	Ponte (4+ Takte)	Episode (4+ Takte)	Fonte + Hs (5+2 Takte)
KV 30/I	Ponte (4+ Takte)	Episode (9 Takte)	Fonte + Hs (4+2 Takte)
KV 26/I	Ponte (9 Takte)	Episode (8 Takte)	
KV 31/I	Ponte (4 Takte)	Episode (13 Takte)	

Die Tabelle skizziert die Durchführungen jener holländischen Sonaten, in denen Mozart Episoden komponiert hat. Die Durchführungen aus KV 26/I, KV 28/I und KV 30/I verbindet ein interessantes Detail, das sich am besten anhand der C-Dur-Sonate veranschaulichen lässt:

(Abb. 1.2, S. 16) entstammt im Übrigen keiner der beiden Sammlungen, sondern findet sich in Schoberts op. 1 (1761).

250 Z.B. das Oberquintmodell in KV 13/I oder die Schlussmusik in KV 14/I, vgl. hierzu die Abb. 4.146 und 4.147, S. 247 f.

251 Z.B. die I. Stufe in KV 6/I (Abb. 4.152, S. 253) oder die IV. Stufe in der B-Dur-Sonate, KV 15/I, T. 43. Vgl. hierzu auch im Kapitel »Kritik« S. 291–294.

Abb. 4.170: Durchführung des Kopfsatzes der Sonate in C-Dur, KV 28 (o. VI.)

Hauptsatz in der Nebentonart (Ponte)

Überleitung zur Episode

Motiv b (nur rhythmisch)

D) bzw. III# VI VI#

Episode (in der Paralleltonart)

»Brückentakt« als Überleitung zur Fonte-Sequenz (ab VI)

Motivischer Parallelismus

Motiv a Motiv b Motiv a (Sequenz) Motiv b (Sequenz)

VI# II V I

Fonte-Sequenz

Halbschluss (Rückführung zur Reprise)

Die Durchführung beginnt in standardisierter Form mit einer viertaktigen Ponte-Eröffnung, an deren Ende ein Bassdurchgang erklingt, der bereits als Initial für eine erweiterte III#–VI–II–V-Fonte-Sequenz erörtert worden ist (KV 10/I, Abb. 4.163, S. 260). Die über den subdominantisches Signalakkord erreichte dominante dritte Stufe führt anschließend erwartungsgemäß in die VI. Stufe, allerdings nicht als Sequenz, sondern in Form einer Überleitung für den in der Paralleltonart platzierten Hauptgedanken. Nach nur zwei Takt greift Mozart das Überleitungsmotiv wieder auf (»Brückentakt«) und modifiziert es dergestalt, dass es den Rhythmus der nachfolgenden IV#–II–V–I-Fonte-Sequenz antizipiert. Die-

se wird mit Hilfe des motivischen Parallelismus in der Oberstimme mustergültig gestaltet und mündet in einen Halbschluss zur Herbeiführung der Reprise.

In der Durchführung der Sonate in F-Dur KV 30/I wird die dritte Stufe in vergleichbarer Weise eingeführt, nur die nachfolgende Episode erklingt nicht in Form einer flüchtigen Gestaltung der Sequenzstufe, sondern wird als achttaktiger Formteil mit kadenziellem Abschluss ausgearbeitet. Wie in KV 28/I folgen dieser Episode eine VI[#]–II–V–I-Fonte-Sequenz und ein in die Reprise führender Halbschluss.

Das Erreichen der dritten Stufe über eine Zwischensubdominante sowie eine ausgedehntere Episode charakterisieren die Durchführung des Kopfsatzes der Sonate in Es-Dur KV 26, allerdings schließt sich der kadenziiell gefestigten Episode die Reprise direkt an. Ein solcher Reprisenanschluss verbindet diese Sonate wiederum mit der B-Dur-Sonate KV 31/I, in der die Episode über jenen aufwärtsführenden Leitton erreicht wird, dessen manieristische Ausarbeitung Abert in KV 19/I seinerzeit so verückt hatte (vgl. S. 259).

Ein Vergleich der Durchführungskonzeptionen der in Paris und Holland entstandenen Sonaten ist unter Berücksichtigung der Entwicklungen Mozarts in London aufschlussreich: Der junge Komponist experimentiert hier mit einer Verschiebung der Fonte-Sequenz um eine Position im Quintenturm aufwärts (KV 10/I) und führt über diese Sequenzstufe die Episode herbei (KV 26/I, 28/I, 30/I und 31/I). Nach einer mehr oder weniger ausführlichen Gestaltung der Paralleltonart lässt Mozart die Reprise entweder direkt oder vermittelt der verbleibenden Fonte-Sequenzstufen und eines Halbschlusses folgen. Die Kombination »Fonte+Hs«, die in KV 9 noch der Hinführung zur Episode diene, erklingt in den späteren Sonaten in der Funktion der Reprisenvorbereitung.

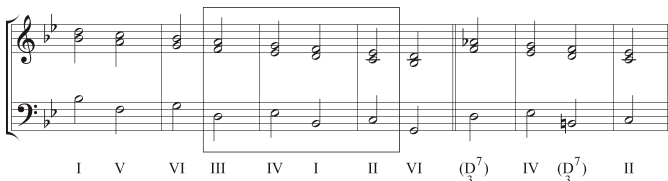
In der Gattung Sinfonie lassen sich weitere Beispiele für die Kombination »Episode+Fonte+Hs« finden, z.B. in KV 16/I, 19/III und ohne Hs in Anh. 223 (19a)/II. In anderen Sinfoniesätzen, z.B. KV Anh. 221 (45a)/I, 22/III sowie den frühesten Arienkompositionen bestreitet Mozart Durchführungen dagegen noch allein mit den Spielarten des Fonte-Harmoniemo­dells. Erst ab 1767 bzw. in dem Singspiel »Die Schuldigkeit des ersten Gebots« KV 35 dürfen Episoden auch in Arienkompositionen zum Standard gezählt werden, z.B. in den Arien Nr. 4, Nr. 5 und Nr. 6.

Seit 1766 zieht Mozart die Kombination »Oberquintmodell–Halbschluss« (s. S. 217) in Form »rauschender« oder »virtuos« inszenierter Quintfallsequenzen (S. 215, Außenstimmensatz h) zur Gestaltung von Durchführungen heran. Diese Modellkombination zeigt sich erstmalig in der Formfunktion der Prolongation einer Episode im Kopfsatz der Sonate in B-Dur KV 31 und wird dann integriert in ein erweitertes Durchführungsmodell nach dem Schema »Episode–Fonte–Oberquintmodell–Halbschluss«. In dieser Form findet es sich in den Arien Nr. 4 (»Hat der Schöpfer dieses Leben«) und Nr. 5 (»Jener Donnerworte Kraft«) aus KV 35.

Abschließend sei zum Thema »Episode« erwähnt, dass die Paralleltonart neben den genannten Arten der Herbeiführung auch unvermittelt bzw. über eine Rückkung eintreten kann, z.B. im Rahmen einer Sequenz bzw. als »gradatio« wie in KV 6/IV, 16/I und Anh. 223 (19a)/II.

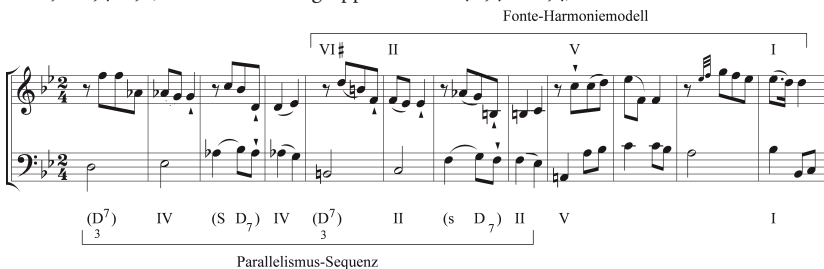
Nach seinem ersten Parisaufenthalt finden sich in Mozarts Durchführungen vereinzelt auch harmonische Sequenzmodelle, deren Mechanik nicht stufenweise, sondern terzweise abwärts führt. Sequenzen dieser Art lassen sich als Variante des Parallelismusmodells verstehen:

Abb. 4.171: Diatonisches Parallelismus-Modell und Ausschnitt als chromatische Variante



In der Durchführung des zweiten Satzes der Sonate KV 15 findet sich eine solche Sequenz, sie bildet die dritte Taktgruppe im Durchführungsverlauf nach einer Ponte-Eröffnung und Rückleitung zur Haupttonart B-Dur. Ihr schließt sich ein Viertakter an, der sich aufgrund der rhythmischen Führung der Oberstimme als Fortführung der Sequenz verstehen lässt und dessen Harmonik (F-Dur/B-Dur) den zweiten Teil der Terzfallsequenz (G-Dur/c-Moll) zum Fonte-Harmoniemodell komplettiert (VI \sharp –II–V–I in B-Dur):

Abb. 4.172: Parallelismussequenz und Fortführung im zweiten Satz der Sonate in B-Dur, KV 15, T. 54–65 (o. VI. u. Vc., Taktgruppe vor Abb. 4.154, S. 254)



Nach einem stabilen Anfang (Ponte) und der sequenziellen Durchführungsmitte wird der Übergang in die Reprise durch jene Halbschlüsse bewerkstelligt, die in anderem Zusammenhang bereits eingehend erörtert worden sind (Abb. 4.154, S. 254 f.). Trotz weiterer möglicher Funde für Parallelismusgestaltungen²⁵²

252 Zum Parallelismus vgl. auch: KV 11/II, T. 39–46; KV 27/I, T. (15)17–22; KV 19/III, T. 3–72; KV 223/I, T. 54–60.

kommt dem Modell in Mozarts frühen Kompositionen eine nur untergeordnete Bedeutung zu.

Bereits im »Frühwerk« des Komponisten gibt es Anzeichen dafür, dass standardisierte Harmoniefolgen als Strukturmodelle aufgefasst und zur Grundlage individueller Ausarbeitung gemacht werden. Die Durchführung des Sonatensatzes KV 7/II (zum Expositionsverlauf siehe die Abbildungen 4.122 und 4.123, S. 231 f.) lässt sich als Ausprägung einer Fonte-Sequenz mit einleitender Zwischensubdominante verstehen. Das folgende Beispiel zeigt den Beginn der originalen Sequenz Mozarts mit einem hypothetischen Abschluss:

Abb. 4.173: Fonte-Sequenz mit subdominantischer Einleitung in der Durchführung des zweiten Satzes der Sonate KV 7 (Hypothese)

Beginn der Fonte-Sequenz
mit Zwischensubdominante

VI #

Fonte-Sequenz

II

korrespondierender Takt zum
subdominantischen Beginn

V

I

Dem Beispiel könnten sich ein zweitaktiges Kadenzmodell (Halbschluss) und die Reprise nach dem Vorbild des ersten Satzes (Verlaufsskizze s. Abb. 4.162, S. 259) anschließen. Doch Mozart hat im Original das letzte Glied der Sequenz ausgelassen und stattdessen die Phrase um eine eintaktige Halbschlusswendung ergänzt.

Abb. 4.174: Originaler Abschluss des Fonte-Modells in KV 7/II (der den Takten 1–6 der Abb. 4.173 folgt)

V

I Hauptsatz (Reprise)

zweites harmonisches Glied der Fonte-Sequenz (V-I)

Auf diese Weise erklingt die ausgesparte Harmonie der Haupttonart nicht im Rahmen der sequenziellen Durchführung, sondern erst mit dem Eintritt der Reprise. Interessant ist das Beispiel, weil ihm noch die Unvollkommenheit des ersten Versuchs anhaftet und selbst die Symmetrie der Durchführung nicht den Mangel der Ausarbeitung zu verdecken vermag. Denn aufgrund der Proportionen und des motivischen Parallelismus wirkt der fehlende Harmoniewechsel am Ende der D-Dur-Brechung ungeschickt bzw. die Anbindung der Reprise an die Durchführung über das sequenzielle Harmoniemodell mechanisch. Die gleiche Strategie der Reprisenanbindung findet sich im Kopfsatz der Sonate in A-Dur KV 12:

Abb. 4.175: Durchführung des Kopfsatzes aus KV 12 (Andante)

1. Viertaktgruppe:
Hauptsatz in der Nebentonart (Ponte)
(I-x-V-I-Pendelmodell)

2. Viertaktgruppe:
Beginn des Hauptsatzes in der Haupttonart,
harmonische Entwicklung VI-II

VI# (als D^V) II V Reprise I

3. Viertaktgruppe: motivischer Parallelismus,
Rückwendung zur Haupttonart über V-I

Harmoniefolge der Fonte-Sequenz (VI#-II-V-I)

Hier zeigt sich Mozart dem kompositorischen Problem bereits gewachsen, da er nicht nur die Harmonik von Reprisenetrtritt und Sequenz verschränkt, sondern auch die Phrasengestaltung den veränderten Bedingungen anpasst. Der abgebildete Melodieverlauf gliedert sich in drei Viertakter, zum Beginn einer jeden Taktgruppe erklingt eine punktierte Halbe. Die erste Taktgruppe eröffnet die Durchführung mit dem in die Nebentonart transponierten Hauptsatz (eine Variante des von Gjerdingen untersuchten Schemas).²⁵³ Die zweite Taktgruppe beginnt in der Haupttonart, wird motivisch an den Hauptsatz angelehnt und endet harmonisch in der II. Stufe. In Verbindung mit der vorausgehenden dominantischen VI. Stufe bildet diese das erste Glied des Fonte-Harmoniemodells, das durch die V-I-Bewegung im letzten Viertakter komplettiert wird. Mozarts Raffinesse besteht darin, dass er die Reprise nicht nach, sondern zur Mitte der dritten Taktgruppe einsetzen lässt, denn die harmonische Kongruenz zwischen dem Abschluss der dritten Taktgruppe (V-I) und dem zweiten Teil des Hauptsatzes

253 Vgl. hierzu die Kapitel »Schema« (S. 72) und I-(x)-V-I-Pendelmodelle (S. 208).

(V-I) ermöglicht ihm ein unscheinbares Einfädeln der Reprise vor dem Ende des Fonte-Harmoniemo­dells. Der Umstand, dass sich die punktierte Halbe, die jeweils den Beginn einer Viertaktgruppe signalisiert, auch zum Repriseneintritt findet, mutet wie ein Hinweis des Komponisten auf die Angemessenheit der Interpretation an. Im Vergleich der Reprisengestaltungen in KV 7/II und KV 12/I wird offensichtlich, dass Mozart sich nicht nur des kompositorischen Problems bewusst war, sondern dass er bereits mit acht Jahren in der Lage war, Probleme dieser Art (mit oder ohne Hilfe des Vaters) zu lösen.

Eine farblich reizvolle Gestaltung des Eintritts der Reprise findet sich in der Sopranarie »Scande coeli limina« des gleichnamigen Offertoriums KV 34. Formal folgt die Durchführung einer Exposition, welche alle vier Interpunktionsformeln im Sinne Kochs aufweist (E: 1–2–3–4, vgl. Abb. 4.121, S. 231). Das folgende Notenbeispiel zeigt die Gesangsstimme und den bezifferten Bass ohne Begleitung der ersten und zweiten Violinen (Dreiklangsbrechungen aufwärts bzw. Doppelgriffe im Sechzehntel-Tremolo):

Abb. 4.176: Ende der Durchführung der Aria aus KV 34, »Scande coeli limina«, T. 42–54

Sed quae-so? quid na-ti? qui ta - cti a mo-re, af - fli - cti do - lo-re, hic

4
2

6

6

b7
b5

b

b7
(h)

or - pha - ni - stant. Sed quae-so? quid na-ti? Scan - de coe - li

6#

(5h)
#

6#

(5h)
#

6#

(5h)
#

p

Im Zusammenhang mit der Arie, in der die Apotheose des heiligen Benedikt besungen wird, ist es seit Wyzewa und Saint-Foix üblich geworden, die Vertonung des Affekts der Verzweiflung in der Durchführung respektvoll zu erwähnen sowie auf die Dürftigkeit des sich anschließenden Chorsatzes zu verweisen.²⁵⁴

Die Durchführung beginnt mit einer Wendung in die nach Moll verfarbte Haupttonart. Von ihrer Terz aus führt eine Basschromatik (es–e–f–fis) aufwärts, die als charakteristische Vorbereitung eines Halbschlusses in C gelten darf. Ein mit einem G-Dur-Akkord endender Halbschluss wäre in technischer Hinsicht sowohl mit der Interrogatio-Formel in der Melodie als auch mit einem regulären

254 Vgl. hierzu WSF I, 181 f. und z.B. Hartmut Schick, »Die geistliche Musik«, in: Leopold, 2005, S. 223.

Reprisen Eintritt vereinbar gewesen, doch Mozart endet die Durchführung aufgrund der Enharmonik (es/dis) völlig unerwartet mit einer phrygischen Wendung auf »e« (III. Stufe) bzw. einem Halbschluss in der Paralleltonart.

Nach einer Erzählung des Organisten Max Keller (*1770–†1827) hat Mozart das Offertorium 1766 in einer Fensternische des bayerischen Benediktinerklosters Seon skizziert. Die Vorstellung, dass ein Zehnjähriger zum ersten Mal in seinem Leben einen lateinischen (!) Text vertont²⁵⁵ und mit phänomenalem Formgefühl, dramaturgisch effektiv, unter Verwendung eines neuen Durchführungsmodells in manieristischer Ausarbeitung, mit einer Fülle musikalischer Figuren in besser rhetorischer Tradition (Fragetopos, Interrogatio, Aposiopesis etc.), an einen Fenstersims gelehnt und ohne die Hilfe des Vaters niedergeschreiben haben soll, ist angesichts des Leistungsstandes, wie er sich im wahrscheinlich gegen Ende des Jahres 1764 angelegten »Londoner Skizzenbuch« manifestiert, absurd.

Neben der Deutlichkeit der rhetorischen Ausarbeitung, die an das Rezitativ des Tamino (»Die Weisheitslehre dieser Knaben«) in der Zauberflöte erinnert,²⁵⁶ ist das Durchführungsende bemerkenswert. Abschlüsse von Durchführungen mit einer kadenzialen Festigung der III. Stufe finden sich in dieser Zeit in zwei weiteren Kompositionen Mozarts: Der Chorus des lateinischen Intermediums »Apollo und Hyacinth« KV 38/I, der das Solo des Oebalus umrahmt, weist eine dreiteilige A–B–A'-Form auf, wobei der Mittelteil des Satzes mit einem halbschlüssigen Fis-Dur-Akkord endet, an den sich der in D-Dur stehende A'-Teil unmittelbar anschließt. In dem als eigenständigem Sonatensatz komponierten »Alleluia«-Presto des Pfingsthymnus »Veni creator spiritus« KV 47 führt Mozart über eine Monte-Sequenz die dritten Stufe herbei und gestaltet diese anstelle einer Episode in der Paralleltonart über eine Länge von sechzehn Takten. Der Übergang zwischen der abschließenden Kadenz in e-Moll und Reprise in C-Dur tritt unvermittelt und als überraschendes Ereignis ein.²⁵⁷ Im Folgenden sollen

255 Das lateinische Intermedium »Apollo und Hyacinth« KV 38 und der Pfingsthymnus »Veni creator spiritus« KV 47 wurden erst 1767 in Salzburg bzw. 1768 (in Wien?) komponiert. Ein Brief Mozarts, in dem sich eine neunmalkluger Äußerung in lateinischer Sprache findet, stammt aus dem Jahr 1769 (BriefeGA, VIII, S. 49).

256 Taminos Fragen im Finale des ersten Aufzuges (»Wann also wird die Decke schwinden?«, »Wann wird das Licht mein Auge finden?«, »Ihr Unsichtbaren saget mir, lebt denn Pamina noch?«) werden wie in der Durchführung der Arie aus KV 34 mit einer dreimaligen phrygischen Wendung auf »e« und Interrogatioformeln in der Gesangsstimme vertont. Zur phrygischen Wendung als Frage-Topos: Ariane Jeßulat, *Die Frage als musikalischer Topos. Studien zur Motivbildung in der Musik des 19. Jahrhunderts* (= Berliner Musik Studien 21), Sinzig 2001.

257 Die Entscheidung, Durchführungsabschlüsse wie den halbschlüssigen E-Dur-Akkord und den ganzschlüssigen e-Moll-Akkord aus C-Dur-Kompositionen in einem Atemzug zu nennen, mag auf den ersten Blick befremden. Dahinter steht ein Gedanke, der noch nicht in den Blickpunkt der Forschung geraten ist und dessen Angemessenheit daher noch zu überprüfen wäre: In der Vokalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts finden sich aufgrund

zwei Aspekte getrennt betrachtet werden: zum einen das mediantische Verhältnis zwischen einer abschließenden und einer neu beginnenden Taktgruppe und zum anderen die dritte Stufe als Ziel der Durchführung.

In den genannten Beispielen bestand das mediantische Tonartenverhältnis zwischen zwei Formteilen (Durchführung-Reprise). In der 1768 in Wien entstandenen »Missa brevis« in G-dur KV 49 zeigt sich Mozart auch mit der Technik einer mediantischen Satzverbindung vertraut, indem er das in C-Dur beginnende »Et incarnatus est« mit einer phrygischen Wendung auf h enden und den »Et resurrexit«-Chorsatz in G-Dur folgen lässt (Poco Adagio-Allegro). Im g-Moll-Andante der Sinfonie KV 22 sowie in der Sopranarie in g-moll »Betracht dies Herz« der Grabmusik KV 42 (35a) verbindet Mozart auf diese Weise die letzte Taktgruppe in der Haupttonart mit der ersten in der Nebentonart. Wie bereits in KV 34 platziert Mozart musikalische Figuren (Interrogatio, Saltus septimae irregularis etc.) zur Vertonung einer bedeutungsvollen Frage und eines besonderen Ausdrucks, der den spezifischen g-Moll-Ton der Pamina-Arie aus der Zauberflöte zu antizipieren scheint:

der Doppelstufe h/b auf bestimmten Tönen (z.B. auf a oder d) sowohl »mi«- als auch »re«-Klauseln. In Bezug auf in »re«- bzw. »fa«-fundierte Werke besagt diese Tatsache, dass Klauselbildungen auf a aus moderner Sicht sowohl im Gewand einer Ganzschlusskadenz in a-Moll (»re«-Klausel) als auch einer Halbschlusskadenz in d-Moll (»mi«-Klausel) auftreten können. Es wäre denkbar, dass die genealogische Wurzel sowohl einer ganzschlüssig als auch einer halbschlüssig wirkenden III. Stufe bis in die Ambivalenz der Klauselbildung »fa«-fundierter Werke zurückreicht. Johann Gottfried Walther (*Praecepta der Musicalischen Composition* (= Jenaer Beiträge zur Musikforschung 2), hrsg. von Peter Bernary, Leipzig 1955, S. 162–163) erwähnt noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die dritte Stufe als »Clausula essentialis tertiaria« und in der Formfunktion »Schlussbildung in Mittelteilen« (»Clausulae secundariae, tertiariae und peregrinae werden, um den Gesang zu amplifizieren, in der Mitten gebraucht, doch mit solcher Maaß und Bescheidenheit, damit der Modus nicht mutiret [...]«). Für eine Komposition in C erwähnt Walther allerdings nur die halbschlüssige Wendung bzw. phrygische Klausel auf e, ebd. S. 166). Sogar Riepel erscheint die harmonische Disposition I–V–III–I noch erwähnenswert (s. S. 64), obgleich sie vom Praeceptor für Sinfonien verworfen wird und in tonaler Musik bereits zu den außergewöhnlichen Erscheinungen gezählt haben dürfte. Der Bedeutungsverlust der dritten Stufe als »clausula essentialis« auf der einen Seite sowie der Einfluss der sechsten Stufe (Paralleltonart) als Durchführungsziel auf der anderen legen sogar die Vermutung nahe, dass ein direkter Zusammenhang zwischen den Phänomenen besteht. Er könnte darin liegen, dass der Bedeutungswandel der »mi«-Klausel zum Halbschluss in Verbindung mit der dritten Stufe als Kadenzort eine Tendenz zur Paralleltonart entwickelt, welche kompositorisch durch Episoden eingelöst wird. Der Nachweis, ob die an dieser Stelle ungeschützt geäußerten Vermutungen zutreffend sind, wird sich – wenn überhaupt – nur durch umfangreiche kompositionsgeschichtliche Studien erbringen lassen. Im Hinblick auf die Musik Mozarts und vor dem Hintergrund des Dargelegten ist es jedenfalls interessant, dass halbschlüssige dritte Stufen als Durchführungsziel bevorzugt in C-Dur-, F-Dur- und B-Dur-Kompositionen aufzutreten scheinen (vgl. z.B. hierzu die Sonate in F-Dur KV 280/I, T. 75–85 und KV 280/III, T. 102–108; Sonate in F-Dur KV 332/I, T. 122–135; Sonate in B-Dur KV 333/I, T. 80–96).

Abb. 4.177: Sopranarie aus der Grabmusik KV 42 (35a), »Betracht dies Herz«, T. 16–25, Gesang und Bass

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich mediantische Verbindungen auf verschiedenen hierarchischen Ebenen bzw. zwischen Taktgruppen, Formteilen und ganzen Sätzen aufzeigen lassen, und es fällt auf, dass diese extraordinären Übergänge im Allgemeinen und die III. Stufe als harmonisches Ziel der Durchführung im Besonderen in Mozarts frühen Kompositionen nur im Kontext kirchenmusikalischer Werke oder in Kompositionen von erhabenem Nimbus anzutreffen sind.²⁵⁸

Durch eine Briefstelle im Zusammenhang mit der Osmin-Arie aus der »Entführung aus dem Serail« KV 384 ist bekannt, dass Mozart – zumindest im Alter von fünfundzwanzig Jahren – die dritte Stufe gegenüber der Paralleltonart als eine Klangfarbe von besonderem Ausdruck angesehen hat.²⁵⁹ Man mag angesichts des im Vorangegangenen Gesagten die außerordentliche Bedeutung dieser Stufe auch für das Frühwerk proklamieren, wäre da nicht die Durchführung der

²⁵⁸ Es ist möglich, dass Mozart spezielle Anregungen bekam, sich um 1767 verstärkt dem Topos mediantischer Übergänge zuzuwenden. Ebenso möglich ist es, dass er in Salzburg mit einer lebendigen Tradition italienischer instrumentaler Kirchenmusik vertraut war. In den Kirchensonaten Arcangelo Corellis lassen sich mediantische Tonartenbeziehungen auf allen hierarchischen Ebenen nachweisen, vgl. hierzu: Petrus Eder, *Die modernen Tonarten und die phrygische Kadenz*, Tutzing 2004, S. 181, Fn. 4.

²⁵⁹ »das, drum beim Barte des Propheten etc: ist zwar im nemlichen tempo, aber mit geschwinden Noten – und da sein zorn immer wächst, so muß – da man glaubt die aria seye schon zu Ende – das allegro assai – ganz in einem andern zeitmaas, und in einem andern ton – eben den besten Effect machen; denn, ein Mensch der sich in einem so heftigen zorn befindet, überschreitet alle ordnung, Maas und Ziel, er kennt sich nicht – so muß sich auch die Musick nicht mehr kennen – weil aber die leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Eckel ausgedrückt seyn müssen, und die Musick, auch in der schaudervollsten lage, das Ohr niemalen beleidigen, sondern doch dabey vergnügen muß, folglich allzeit Musick bleiben Muß, so habe ich keinen fremden ton zum f |: zum ton der aria :| sondern einen befreundten dazu, aber nicht den Nächsten, D minor, sondern den weitem, A minor, gewählt.« Brief vom 26. September 1781 (BriefeGA, III, S. 162).

Sopranarie in F-Dur »Hat der Schöpfer dieses Leben« aus dem geistlichen Singspiel KV 35, Nr. 4, in der Mozart eine Ausweichung nach a-Moll zu einer ganz und gar belanglosen Textphrase komponiert, die zudem in der ganzen Arie über zwei dutzend Mal vorgetragen wird:

Abb. 4.178: Ausweichung zur III. Stufe in der Durchführung der Sopranarie KV 35/4, »Hat der Schöpfer dieses Leben«, Gesang und Bass, T. 66–75

Beginn der Durchführung mit der ersten Phrase des Hauptsatzes in der Nebentonart

Sequenz um eine Stufe aufwärts

Ausweichung in die Tonart der dritten Stufe (a-Moll in F-Dur) und formbildende Kadenz

Der abgebildeten Ausweichung schließt sich eine reguläre Ausarbeitung der Fonte-Sequenz (D-G/g-C-F) zur Rückleitung in die Haupttonart an. Mozart scheint in dieser Arie an einem neuen Formmodell für Durchführungen interessiert gewesen zu sein, und die Lust am Experimentieren war zumindest für den Jugendlichen um 1767 gewichtiger als die Korrelation von Textbedeutung und tonartlicher Farbe. Die Frage nach dem spezifischen Charakter von Tonarten kann, wie es z.B. anhand der g-Moll-Arie der »Grabmusik« offensichtlich ist, auch für Kompositionen der frühen Jahre von Bedeutung sein, sollte jedoch angesichts des Experimentierens, Ausprobierens und Lernens in dieser Zeit nicht überbewertet werden.

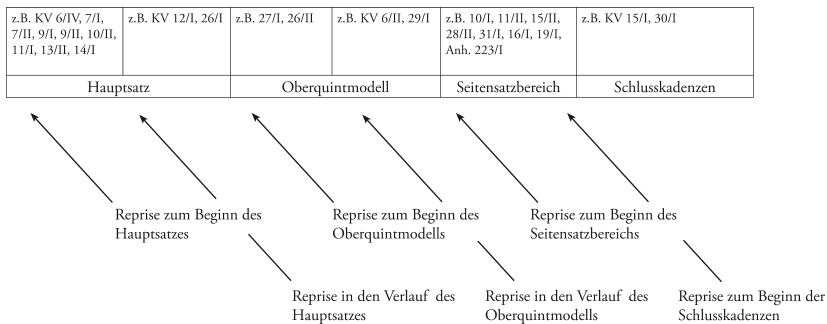
Abschließend sei erwähnt, dass Mozart ab seinem Londoner Aufenthalt auch mit einem größeren Stufenarsenal zu experimentieren beginnt. Im zweiten Satz der Sonate in C-Dur KV 28 führt Mozart über eine Monte-Sequenzstruktur zuerst eine VII. Stufe halbschlüssig herbei, bevor über eine Quintfallharmonik das Niveau der Haupttonart wieder erreicht wird. Eine eingehendere Erörterung von Sonderfällen dieser Art und ihrer Bedeutung für Mozarts späteres Schaffen kann im Rahmen dieser Arbeit nicht erfolgen.

Strategien für den zweiten Teil des zweiten Hauptabschnitts (Reprise)

Bei der Beschäftigung mit Mozarts Reprisen stand die Frage nach der Art der Rekapitulation, d.h. nach der formalen Position des Repriseneintritts (gemessen am Expositionsverlauf) im Vordergrund und in welchem Maße bzw. auf welche Art Mozart das Material der Exposition modifiziert. Grundsätzlich können in Reprisen Passagen der Exposition unterquint- oder oberquarttransponiert werden, um den Schluss in der Haupttonart zu realisieren. In diesem Zusammenhang wurde untersucht, ob sich spezifische Strategien der Klangraumgestaltung in Bezug auf bestimmte Tonarten in Mozarts frühen Kompositionen erkennen lassen.

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit veranschaulicht das folgende Schema jene Möglichkeiten des Repriseneintritts, die Mozart in seinen begleiteten Klaviersonaten und frühen Sinfonien der großen Westeuropareise realisiert hat:

Abb. 4.179: Reprisenmodelle in Mozarts begleiteten Klaviersonaten



Es ist üblich, mit dem Hauptsatz einsetzende Reprisen als »vollständig« zu bezeichnen, während unter dem Begriff der »verkürzten« Reprise all jene Rekapitulationen subsumiert werden, die im Verlauf des Hauptsatzes,²⁶⁰ mit dem Anfang des Oberquintmodells oder in dessen Verlauf, mit dem Beginn des Seitensatzes (bzw. der Seitensatzposition) oder der Schlussmusik einsetzen.²⁶¹ Beide Termini sind unglücklich gewählt, weil die Qualität der »Vollständigkeit« ausschließlich an der Thematik bemessen wird. Dadurch gerät aus dem Blickfeld, dass sogenannte »vollständige« Reprisen hinsichtlich der Taktanzahl in der Regel »verkürzt« sind und »verkürzte« Reprisen – gemessen an der üblichen Taktreduktion – zur Vollständigkeit tendieren können. Insbesondere im Vergleich mit Reprisen aus den Klavierkompositionen der 1770iger Jahre, die im Umfang Erweiterungen

²⁶⁰ Vgl. hierzu die Ausführungen zu KV 12/I auf S. 271 (Abb. 4.175).

²⁶¹ Gersthofer kritisiert den Begriff, hält aber in Ermangelung eines besseren Terminus an seiner Verwendung fest. Gersthofer, 1993, S. 47. Vgl. hierzu auch Fn. 118, S. 80.

aufweisen,²⁶² sind Reprisen aus Mozarts Klavierkompositionen der früheren Jahre alle in irgendeiner Form »verkürzt«. Im Folgenden werden in Analogie zu den verschiedenen Expositionsmodellen die verschiedenen Strategien zur Wiederaufnahme des Expositionsmaterials als eigenständige Reprisenmodelle aufgefasst.

Mozart hat insbesondere in seinen in Paris und London entstandenen Sonaten KV 7 und KV 9 mit der Wiederkehr des Hauptsatzes zum Reprisenbeginn experimentiert.

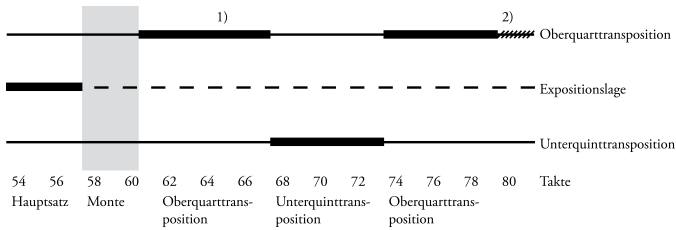
Abb. 4.180: Sonate in D-Dur KV 7/I, T. 54–61 (o. VI.)

I IV II# V V I

Ein Vergleich der Reprisentakte im Kopfsatz der Sonate KV 7 mit der Exposition (Abb. 4.44, S. 172) zeigt, dass nur die ersten drei Takte dem Beginn der Sonate entsprechen. Bereits der vierte Reprisentakt wird harmonisch variiert (in der nicht abgebildeten Violinstimme auch melodisch). Dem Viertakter schließt sich eine Monte-Sequenz mit der typischen V–I-Erweiterung an (s. S. 234 ff.), die gegenüber der Exposition neu ist und den modifizierten Hauptsatz mit den oberquarttransponierten Takten 13–16 der Exposition verbindet. Anschließend verzichtet Mozart auf das Oberquintmodell der Exposition (Abb. 4.102, S. 216), obwohl eine transponierte Übernahme aus technischer Sicht möglich gewesen wäre. Die Reprise endet mit einer nur geringfügig veränderten Transposition der Expositionstakte 21–36. Die folgende Abbildung veranschaulicht den Reprisenverlauf:

262 An dieser Stelle sei ein noch nicht weiter untersuchtes, doch auffälliges Detail erwähnt: In vielen der 1774/1775 und 1777 entstandenen Klaviersonaten erweitert Mozart die Reprise – und zwar unabhängig von der Taktanzahl der Exposition bzw. den Proportionen der Formteile – um vier bis sechs Takte: KV 279/I, E: 38 T., D: 19 T., R: 43 T. = +5 T.; KV 280/I, E: 56 T., D: 26 T., R: 62 T. = +6 T.; KV 284/I, E: 51 T., D: 20 T., R: 56 T. = +5 T.; KV 309/I, E: 58 T., D: 35 T., R: 62 T. = +4 T.; KV 310, E: 49 T., D: 30 T., R: 54 T. = +5 T.; KV 330/I, E: 58 T., D: 29 T., R: 63 T. = +5 T.; KV 332, E: 93 T., D: 39 T., R: 97 T. = +4 etc.

Abb. 4.181: Schematischer Reprisesverlauf KV 7/I



- 1) Auslassung des Oberquintmodells
- 2) Bass in den letzten fünf Viertelnoten mit Unterquinttransposition

Das von Mozart für die Reprise neu gestaltete Material (Monte-Sequenz) substituiert den zweiten Teil des I–IV–I–V–I- Pendelmodells der Exposition. Es wurde bereits ausgeführt, dass Mozart Monte-Sequenzen in Expositionen nach dem ersten Parisaufenthalt gemieden (S. 235) und deren Harmonik in Durchführungen gelegentlich zur Halbschlussgestaltung modifiziert hat (S. 254 f.). Neben den bereits genannten Gründen wäre auch denkbar, dass Mozart in den ersten beiden Formteilen die Wirkung der Monte-Sequenz aufsparen wollte, um diese zur Tonartenmodifikation in Reprises effektiv einsetzen zu können.

Abb. 4.182: Reprisesverläufe mit Hauptsatz und Sequenz in Mozarts begleiteten Klaviersonaten
R:

KV 6/IV	Hauptsatz (4 Takte)	Fonte (8 Takte)	transponierte Wiederkehr ab dem Oberquintmodell
KV 7/I	Hauptsatz (4 Takte)*	Monte (3 Takte)*	transponierte Wiederkehr ab dem Seitensatzbereich
KV 7/II	Hauptsatz (6 Takte)	Monte (6 Takte)	transponierte Wiederkehr ab den Schlusskadenzen
KV 8/I	Hauptsatz (4 Takte)*	Fonte (6 Takte)	transponierte Wiederkehr ab dem Seitensatzbereich
KV 9/I	Hauptsatz (4 Takte)*	Monte (3 Takte)*	transponierte Wiederkehr ab der Position des Oberquintmodells
KV 13/I	Hauptsatz (2 Takte)*	Monte (4 Takte)	transponierte u. modifizierte Wiederkehr ab dem Oberquintmodell
KV 14/I	Hauptsatz (9 Takte)*	Monte (8+ Takte)**	transponierte Wiederkehr ab den Schlusskadenzen

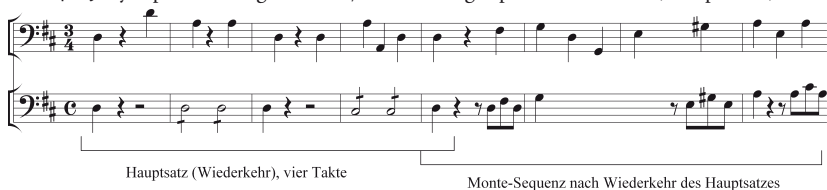
* Am Ende modifiziert bzw. mit Phrasenverschränkung

** Sequenzharmonik als Halbschluss gestaltet

Sowohl die Monte- als auch die Fonte-Sequenz dienen in technischer Hinsicht der konventionellen Tonartenmodifikation, weil beide Modelle über sechs bzw. vier

Glieder wieder in die Haupttonart zurückführen. Aufgrund der Häufigkeit, mit der das Reprisenmodell »Hauptsatz+Sequenz« vor allem in Mozarts Pariser Sonaten auftritt, sowie des Umstandes, dass es für dieses Modell in der französischen Metropole nur wenig Vorbilder gab,²⁶³ ist es naheliegend, hinter der Kompositionsweise des Kindes ein pädagogisches Konzept Leopolds zu vermuten. Diese Vermutung wird dadurch gestützt, dass Leopold Allegrosätze für das Nannerl-Notenbuch ausgewählt hat, in denen sich Monte-Sequenzen in vergleichbarer Funktion finden wie in den in Paris und London entstandenen Sonatensätzen seines Sohnes.²⁶⁴ Zudem dürfen wir aufgrund des »Fundamentum del Eberlin« und Spielstücken des Notenbuchs von Johann Georg Alt davon ausgehen, dass die Kombination »Hauptsatz+Monte« zum Reprisenbeginn ein Charakteristikum von Salzburger Klaviermusik aus dieser Zeit darstellt:²⁶⁵

Abb. 4.183: Synoptischer Vergleich KV 7/I und »Allegro presto« in C-Dur (transponiert)



In dem »Fundamentum« findet sich z.B. auf der S. 113 ein »Allegro presto« in C-Dur mit einer Reprisengestaltung, die der in KV 7/I strukturell nicht unähnlich ist. Das Notenbeispiel oben veranschaulicht über einen synoptischen Vergleich der Bassstimmen die Nähe zwischen den genannten Kompositionen. Für Mozarts sinfonische Werke oder Vokalkompositionen ist das Formkonzept »Hauptsatzwiederkehr+Sequenz« dagegen nicht charakteristisch.

Eine Analyse des Allegros in C-Dur (Nr. 27) und anderer Sätze aus dem Nannerl-Notenbuch hätte Konrad Küster vor dem voreiligen Schluss bewahren können,²⁶⁶ dass Mozart beim Komponieren des Kopfsatzes der Sonate in B-Dur

263 Das Modell findet sich nur gelegentlich, z.B. in der Sonate in A-Dur, op. 1, Nr. 4 (T. 36–41) von Johann Gottfried Eckard.

264 Z.B. die von Joseph Richard Estlinger eingetragenen Nummern 27 (Allegro in C, T. 33–38) und 29 (Allegro in G, T. 45–48).

265 Vgl. hierzu im »Fundamentum« z.B. die beiden Allegros in C (S. 108 und 113) sowie die Aria in F-Dur (T. 8–10) aus dem Notenbuch des Georg Alt (Ausgabe Eder, 2005, Nr. 22, S. 15). Die Kombination Hauptsatz und Monte-Sequenz wie in KV 6/IV lässt sich ebenfalls in dem Notenbuch nachweisen (ebd. Nr. 24, S. 17, T. 7–10).

266 Küster, 2001, S. 121: »Dieses letzte Detail ermöglicht eine Beurteilung dessen, wie weit Mozart wusste, was er tat: Er hätte die Musik aus Takt 9–16 im zweiten Teil unverändert wieder aufgreifen können. Es ist, wie geschildert, das Wesen eines »bifocal close«, daß ein Halbschluss in der ersten Hälfte des Satzes mit der Dominante, in der zweiten mit der Tonika fortgesetzt wird [...] Mozart kannte also die Wirkung noch nicht, die sich mit diesem so typischen Halbschlussverfahren verbindet.«

KV 8 die Funktionsweise eines Verfahrens noch nicht kannte, das Robert Winter²⁶⁷ als »bifocal close«²⁶⁸ bezeichnet hat. Es ist kaum vorstellbar, dass Mozart in Kenntnis der Spielstücke des Notenbuchs nicht um die Möglichkeiten solcher Schlüsse wusste. Robert Winter hat ausgeführt, dass es sich beim »bifocal close« um eine genuine Orchestertechnik handelt:

»The copyright on the bifocal close may well belong to a group of South German and Austrian Composers, several of whom enjoyed close artistic ties with Paris. It seems likely that the earliest examples date back to the first generation of Mannheimers active during the 1750s, specifically the violinist Johann Stamitz (1717-57) and the cellist Anton Filtz (1726-60). Along with two expositional closes among twenty symphonic works, there are no fewer than a half-dozen complementary examples between these two composers.«²⁶⁹

Denkbar wäre also auch, dass Mozart in seinen frühen Klavierkompositionen aus gattungsspezifischen Gründen nicht zur Verwendung des Modells angeregt worden ist. In Mozarts ersten Orchesterkompositionen lässt sich der »bifocal close« dagegen in nahezu jedem zweiten Satz nachweisen²⁷⁰ und – wie im Falle der »bassetto«-Klangtechnik oder Trommelbässe²⁷¹ – könnte es sich auch beim »bifocal close« um eine für Klavierkompositionen adaptierte Orchestertechnik handeln. In der Zeit, in der Mozart seine ersten Sinfonien komponierte, hielt der »bifocal close« jedenfalls auch Einzug in seine Klavierkompositionen.²⁷²

In der Reprise des Kopfsatzes aus KV 6 (T. 41–56) wechselt Mozart zweimal zwischen Unterquint- und Oberquarttransposition, wobei den Phasen der Unterquinttransposition ein größeres Gewicht zukommt. Das Verfahren, die Oberstimme der finalen Trugschlusskadenz in der Reprise auf verschiedene Oktavlagen zu verteilen und auf diese Art der Schlusslage klangliche Plausibilität zu

267 Robert S. Winter, »The Bifocal Close and the Evolution of the Viennese Classical Style«, in: *Journal of the American Musicological Society* 42 (1989), S. 275–337.

268 Der Begriff entstammt dem Bereich der Optik. Als Bifokallinsen werden Linsen bezeichnet, die zwei segmentförmige optische Zonen mit unterschiedlicher Wirkung aufweisen. Für die Fernsicht eignet sich die obere, für die Nahsicht die untere korrigierende optische Zone. Metaphorisch wird mit dem Begriff in Sonatenkompositionen die Funktion eines Halbschlusses in der Ausgangstonart umschrieben, dem sich ohne weitere satztechnische Modifikationen in Expositionen der Bereich der Nebentonart, in Reprisen der Bereich der Haupttonart anschließen kann.

269 Winter, 1989, S. 295.

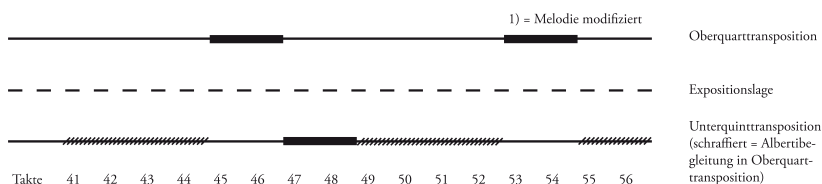
270 KV 16/I, KV 19/I, KV Anh. 223/I–III, KV Anh. 221/II–III etc.

271 S. S. 200.

272 Erstmals findet sich in der Klaviermusik der »bifocal close« in KV 10/I, allerdings mit unterschiedlich ausgearbeiteten Halbschlusswendungen. In KV 10/II, KV 12/I und KV 13/II (Moll) gestaltet Mozart dann die Halbschlüsse auch motivisch entsprechend.

verleihen, erinnert dabei an jene Techniken, die Mozart bereits in Verbindung mit seinen Kompositionen KV 4–6 probiert hat:²⁷³

Abb. 4.184: Klangraumgestaltung in der Reprise der Sonate in C-Dur, KV 6/I



Hinsichtlich eines begrenzten, kompositorisch nutzbaren Klangraums in einer Klavierkomposition stellt sich die Frage, ob Mozart in Bezug auf bestimmte Tonarten spezifische Verfahren der Klangraumgestaltung entwickelt bzw. für andere Sätze in C-Dur eine vergleichbare Strategie wie in KV 6/I (Abb. oben) gewählt hat. Die Tabelle der Abb. 4.185 (S. 283) fasst die Untersuchungsergebnisse dieser und anderer Fragestellungen zusammen.

Es ist auffällig, dass Mozart in der Zeit von 1763 bis 1765 die Reprise in der Regel mit der Wiederkehr des Hauptsatzes einsetzen lässt, während er nach seinem Londoner Aufenthalt für den Repriseneintritt überwiegend die Position des Seitensatzes wählt. Mit der Art der Wiederkehr des Expositionsmaterials steht in Zusammenhang, dass Mozart nach seinem ersten Parisaufenthalt in Reprisen nur noch vereinzelt neue Takte komponiert (z.B. in KV 26/II) und auch in der Tendenz weniger Material aus Expositionen übernimmt.

Durch KV 6/II ist dokumentiert, dass Mozart die Technik des Einstiegs in das Oberquintmodell als Strategie für die Reprisengestaltung seit seinen frühesten Kompositionen größeren Umfangs bekannt war, doch bilden Gestaltungen dieser Art wie auch Repriseneintritte in Schlussbereichen Ausnahmen und dürfen als Erprobungen alternativer Formkonzepte gelten.

In Werken wie KV 30/I, in denen Mozart nur die Schlusskadenz wieder aufgreift, nähert sich Mozarts Konzeption einer echten Zweiteiligkeit.²⁷⁴ Auch umfangreiche Sätze können der formalen Idee der binary-form verpflichtet sein (z.B. 6/I),²⁷⁵ darüber hinaus aber auch zur Dreiteiligkeit tendieren bzw. im Extremfall eine ausgewogene Disposition der Formteile aufweisen (KV 6/IV).²⁷⁶

273 Vgl. hierzu die Abb. 3.32, 3.33 und 3.34 (S. 132 f.).

274 KV 30/I = Exposition: 26 Takte, Durchführung: 19 Takte, Reprise: 8 Takte (E : D+R ≈ 1 : 1). Vgl. hierzu auch KV 15/I (E: 30 T., D: 24 T., R: 12 T. ≈ 1 : 1,2) und KV 27/I (E: 14 T., D: 10 T., R: 8 T. ≈ 1 : 1,3).

275 KV 6/I = Exposition: 26 Takte, Durchführung: 14 Takte, Reprise: 16 Takte (E : D+R ≈ 1 : 1,15).

276 KV 6/IV = Exposition: 44 Takte, Durchführung: 23 Takte, Reprise: 48 Takte (E : D : R ≈ 1 : 0,5 : 1).

Abb. 4.185: Reprise-Modelle mit Klangraumbeschreibung

Komposition	Reprise mit Hauptsatz	Oberquintmodell 3 T. fehlen (14)	Seitensatzbereich	Schlussbereich	Klangraum
KV 6/III					o4-o4*-o4
KV 6/IV	4 T. fehlen / T. neu (40)				u5-o4-u5-o4*-u5-o4*-o4
KV 7/II	13 T. fehlen / T. neu (24)				o4-u5-o4
KV 7/III	12 T. fehlen / T. neu (10)				u5
KV 9/I	4 T. fehlen / T. neu (25)				u5
KV 9/III	2 T. fehlen / T. neu (22)				o4-u5-o4-u5
KV 10/I					o4-u5*-u5-o4*
KV 10/II	4 T. fehlen (19)				...Schluss in u5
KV 11/I	4 T. fehlen (19)				u5-u5*
KV 11/II					o4-u5- :u5*-u5- -u5*-u5
KV 12/I	2 T. fehlen (20)				u5(*)-o4-u5
KV 13/II	2 T. fehlen (24)				u3
KV 14/I	5 T. fehlen / T. neu (29)				u5-o4
KV 15/I					o4-u5-o4*
KV 15/II					u5*-u5
KV 26/I	10 T. fehlen (20)				u5-u5*-o4
KV 26/II		(8)			u3
KV 27/I		(8)			u5-u5*-u5
KV 28/I					o4*-u5-u5*
KV 28/II					... Schluss in o4*
KV 29/I		1,5 T. fehlen (15,5)			u5*-u5
KV 30/I					u5*-o4-u5*-o4
KV 31/I					o4-o4*-u5-u5*
KV 16/I					o4-o4*-u5-o4
KV 19/I					... Schluss in u5
KV Anh. 223/I (19a)					u5(*)-o4-u5-o4(*)

T Transposition der Oberstimme aus der Exposition in die Oberquarte
 Transposition der Oberstimme aus der Exposition in die Unterquarte (Moll: Unterterz)
 Takte neu = Gegenüber der Exposition neu komponiertes Material in der Reprise
 * Zur Oberstimme gegenläufig transponierte Bassstimme
 Reprisenreintritt zur bzw. nach der Transposition des Halbschlusses der Nebenart aus der Exposition
 Kein neues Material gegenüber der Exposition.
 16 Takte aus der Exposition transponiert (ggf. variiert) übernommen
 z.B.: (16)

Eine systematische Untersuchung der Klangraumgestaltung ist mit Schwierigkeiten verbunden: Zum einen, weil es hinsichtlich dieses Parameters noch keine allgemein anerkannten Analyse-Standards gibt, zum anderen, weil nicht nur die Möglichkeit der Oberquart- und Unterquinttransposition des Expositionsmaterials existiert, sondern auch Spreizungen oder Stauchungen des Satzes möglich sind (durch Unterquinttransposition der Oberstimme bei gleichzeitiger Oberquarttransposition der Unterstimme und umgekehrt). In der vorliegenden Untersuchung beziehen sich die in der Tabelle Abb. 4.185 (S. 283) angegebenen Chiffrierungen auf die Transposition der Oberstimme (bzw. der Oberstimmen), eine gegenläufige Transposition der Unterstimme (bzw. der Unterstimmen) wird durch das Sternchen angezeigt. Sonaten, in denen Mozart unter möglichst getreuer Beibehaltung der melodischen Struktur die Oberstimme bei der Wiederkehr auf eine andere Art im Satz platziert²⁷⁷ sowie die Violinstimmen wurden nicht berücksichtigt.

Bis auf KV 7/II, KV 13/II und KV 26/II wechselt Mozart in allen Sätzen zweibis viermal das Register. Aus diesem Befund lässt sich schließen, dass der Registerwechsel als substantielle Eigenschaft für die Schlussvorbereitung anzusehen ist.²⁷⁸ Selbst in den wenigen Sonatensätzen, in denen sich Mozart für die Oberstimme auf eine Transpositionsart beschränkt, wird ein gewisser Kontrast durch einen Registerwechsel im Bass erzeugt (04-04*-04 in KV 6/II bzw. u5-u5*-u5 in KV 27/I). Des Weiteren darf für Sonatensätze in Moll die Unterterztransposition als Normalfall gelten (KV 13/II sowie KV 26/II).

Geht man davon aus, dass jeder Sonatensatz eine Normallage aufweist, die sich im Vergleich von Satzanfang und Satzende sowie der wichtigsten Hauptkadenzen erschließen lässt, so fällt auf, dass alle F-Dur-Kompositionen der untersuchten Sätze mit einer Oberquarttransposition²⁷⁹ (Abb. 4.186, S. 285, Pfeil nach rechts) des Expositionsschlusses, Sätze in G-Dur hingegen mit dessen Unterquinttransposition²⁸⁰ (Abb. 4.186, Pfeil nach links) beendet werden. Dieser Befund ist insofern interessant, als die Normallage beider Tonarten in der kleinen Oktave liegt²⁸¹ und aufgrund der Nähe der Tonorte bzw. der Grundtöne in der Normallage eine technische Notwendigkeit für die Art der Transposition nicht ersichtlich ist.

277 Z.B. ein Motiv wie in KV 10/II, das in der Exposition auf dem Quintton (T. 9), in der Reprise auf dem Grundton (T. 56) beginnt.

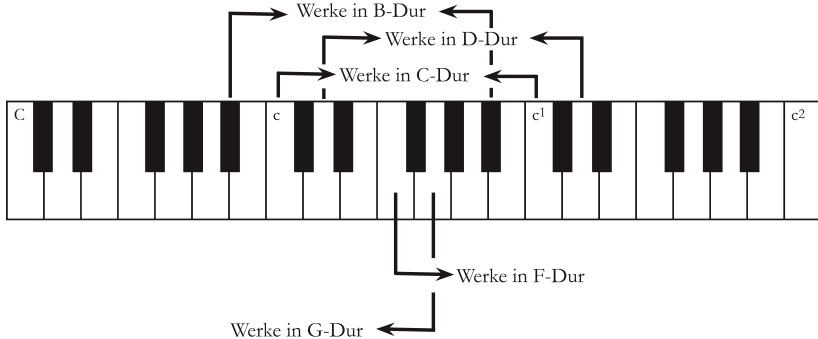
278 Das prominente G-Dur-Adagio KV 7/II nimmt aufgrund der Kürze der Transpositionsphase (vier Takte) eine Sonderstellung ein.

279 Z.B. KV 6/II, KV 13/I, KV 30/I und KV 223/I.

280 Z.B. KV 7/II, KV 9/I, KV 11/I, KV 11/II und KV 27/I.

281 Die Normallage zeigt sich in KV 13/I erst zum Beginn der zweiten Taktgruppe bzw. des I-IV-I-V-I-Pendelmodells (T. 13). In KV 9/I ist die Normallage nur schwer zu bestimmen.

Abb. 4.186: Klangraumgestaltung in Reprise (schematische Übersicht)



Eine Entscheidung darüber, ob es sich bei den Beobachtungen um Zufälligkeiten oder um Anzeichen für eine »Schlussgruppencharakteristik« spezifischer Tonarten handelt, wäre allerdings im Hinblick auf den geringen Umfang des untersuchten Korpus verfrüht. Unter Vernachlässigung der in frühen Kompositionen seltenen Tonart A-Dur (KV 12) gestaltet Mozart in C-Dur, D-Dur, B-Dur und Es-Dur Satzschlüsse sowohl mit Oberquart- als auch Unterquinttransposition des Expositionsmaterials.

Kritik

Die Kapitelsystematik des zweiten Teils dieser Arbeit (Kadenz-, Pendel-, Oberquint- und Formmodelle) wurde angeregt durch den Gedanken an elementare Formfunktionen (Anfang, Mitte und Ende) auf unterschiedlichen hierarchischen Niveaus. Probleme, die mit dieser Einteilung verbunden sind, wurden bislang nicht ausgeführt, weil das Wissen um die Begrenztheit einer Systematik ihrer Verwendung als heuristisches Werkzeug nicht entgegensteht. Die folgenden Ausführungen gelten der exemplarischen Erörterung von Problemen bzw. den durch die Art der musiktheoretischen Beleuchtung entstandenen Schatten.

Die pragmatische Vorgehensweise in dieser Studie bestand darin, Taktgruppen der Musik Mozarts als Schlussformeln oder Ausprägungen bestimmter Harmoniemodelle (z.B. IV–I–V–I) zu interpretieren. Durch weiterführende Differenzierungen hinsichtlich der Stimmführung (Gerüstsätze), der metrischen bzw. motivisch-rhythmischen Gestaltung sowie der Formfunktion, Ausdehnung und Inszenierungsweise²⁸² konnten charakteristische Modelle bestimmt sowie

282 Zur Besprechung der Bestimmungsmerkmale des Modells s. S. 75 ff.

Verwandschaften diverser »Vokabeln« im »Grundwortschatz des Komponisten« aufgezeigt werden.

Die Vorgehensweise, von Akkordfolgen auszugehen und deren konkrete Ausarbeitungen in den Blick zu nehmen, wurde gewählt, weil es sich dabei um ein in Deutschland etabliertes Verfahren handelt und modifiziert, weil die implizite Prämisse der Methode, dass die Harmonik das fundierende und die Melodik das fundierte Moment sei, sich als unzureichend erwies. Denn ebenso, wie verschiedene Oberstimmen als Resultat einer spezifischen Harmonik angesehen werden können (Portmanns melodische Variation), gestatten charakteristische Oberstimmenverläufe unterschiedliche Harmonisierungen (Portmanns harmonische Variation).²⁸³ Für Mozarts unterschiedliche Gestaltungen jener Phase von Expositionen in Dur, in der die Grundtonart²⁸⁴ verlassen und die Nebentonart erreicht wird, erschien z.B. nur dann eine Systematisierung sinnvoll, wenn sowohl Melodik als auch Harmonik als Variablen des satztechnischen Modells angesehen werden.

Eine Schwierigkeit ergab sich bei der Erörterung von Oberquintmodellen, die im Zusammenhang mit einem spezifischen Formmodell (E: 2–3–4) auftreten. Im Kopfsatz der D-Dur-Sonate KV 7 z.B. wird die Tonart der Oberquinte nach einem Halbschluss (T. 12, Abb. 4.44, S. 172) über eine Länge von fünf Takten vermittels der I–V–(I)-Pendelharmonik ausformuliert. Durch Erniedrigung des Leittons schließen sich eine Rückkehr auf das Niveau der Haupttonart und mit Hilfe einer charakteristischen Sequenz (Abb. 4.102, S. 216) eine erneute Hinwendung zur Oberquinttonart an. Die Entscheidung, diese Sequenz als »Oberquintmodell« zu rubrizieren, erschien vor dem Hintergrund gerechtfertigt, dass die Formfunktion des Modells durch eine Elision der Pendelharmonik-Takte nicht beeinträchtigt wird (Abb. 4.128, S. 237) und Mozart das gleiche Sequenzmodell auch zur erstmaligen Herbeiführung der Oberquinttonart in anderen Kompositionen verwendet hat (KV 6/IV, Abb. 4.103, S. 216). Doch die Zurückwendung zur Ausgangstonart lässt sich auch als Hinwendung zur Subdominante der V. Stufe auffassen bzw. die als I...V-Oberquintmodell rubrizierte Sequenz als IV...I-Bewegung in der Nebentonart.²⁸⁵ Durchdenkt man die Folgen dieser berechtigten

283 Zu Portmanns Lehrbuch s. S. 86 ff.

284 Der Begriff der »Tonart« kann – wie viele musiktheoretische Begriffe – auf verschiedenen hierarchischen Ebenen verwendet werden. Auf dem höchsten Niveau bezeichnet er für Musik des 18. Jahrhunderts die Tonalität eines Werkes oder Satzes bzw. die Auffassung, alle musikalischen Elemente stünden in einem Subordinationsverhältnis und ihr Telos gelte der emphatischen Darstellung deutlicher tonaler Wirkungen. Darunter rekurriert der Tonart-Begriff auf eine Grundtonwirkung von begrenzter Dauer sowie auf das Verhältnis zwischen verschiedenen Grundtonwahrnehmungen innerhalb eines Werkes. Im Folgenden wird der Tonart-Begriff in der letztgenannten Bedeutung verwendet.

285 Das gleiche Problem zeigt sich auch in der Sonate in C-Dur KV 28 im 1. Satz (E: 1–3–4), wo zwei Oberquintmodelle der beschriebenen Art hintereinander auftreten.

Hörweise bzw. Auffassung, ergibt sich als Konsequenz, dass in den Modellkombinationen »IV–I–V–I-Pendelmodell + Halbschluss in der Haupttonart« (z.B. Abb. 4.52, S. 181 f.) sowie »I–V–II[#]–V-Oberquintmodell + Halbschluss in der Nebentonart« (z.B. Abb. 4.106, S. 217) satztechnisch identische, nur durch Transposition unterschiedene Taktgruppen vorliegen:

Abb. 4.187: Expositionsschema E: 2–3–4 (z.B. in KV 7/I)

The musical score illustrates the exposition of a sonata in G major (KV 7/I). It is divided into three sections:

- 1. Abschnitt in der Haupttonart:** This section begins with a chord progression of IV–I–V–I in the first degree (G major). It concludes with a half-cadence in the main key.
- 2. Abschnitt in der Nebentonart:** This section is a transposition of the first section into the fifth degree (D major). It also features a half-cadence in the new key.
- 3. Abschnitt, Abschluss in der Nebentonart:** This section provides a full cadence in the key of D major, marked with a trill on the final note.

Labels above the staff indicate the harmonic structure: 'Modellkombination in der I. Stufe' for the first section and 'Transposition in die V. Stufe' for the second section.

Das Problem partieller Identität zwischen Pendel- und Oberquintmodell lässt sich auch nicht durch Hinzuziehung weiterer Kriterien lösen. Die Behauptung beispielsweise, für IV–I–V–I-Pendelmodelle sei ein Beginn mit subdominantischem Quartsextklang charakteristisch, für Oberquintmodelle hingegen der Anfang mit einem Grundakkord, mag in vielen Fällen zutreffend sein, lässt sich jedoch durch Beispiele widerlegen, in denen Pendelmodelle mit einem Grundakkord und Oberquintmodelle mit einem Quartsextklang eröffnet werden. Insbesondere für den erstgenannten Fall finden sich im Werk Mozarts und in Kompositionen seiner Zeitgenossen zahlreiche Referenzstellen. Ein weiteres Kriterium zur Unterscheidung könnte in der Koppelung der jeweiligen Modellkombinationen an spezifische Inszenierungsweisen gesehen werden, denn die wiederholte Hinwendung zur Oberquinttonart gestaltet Mozart gattungsübergreifend (Sonate, Sinfonie, Arie) als virtuos-rauschendes Ereignis. In Sinfonien werden in Verbindung mit spezifischen Expositionsmodellen (E: 1–2–4 oder E: 2–4) jedoch auch Pendelmodelle in vergleichbarer Weise in Szene gesetzt, so dass dieses Kriterium ebenfalls nicht zur sicheren Unterscheidung geeignet ist.

Wenn in Expositionen mit zwei Halbschlüssen die Möglichkeit besteht, harmonische Bewegungen in der jeweiligen Tonart aufzufassen und den Übergang zur V. Stufe »in der Pause« nach dem ersten Halbschluss zu verorten, welche Konsequenzen ergeben sich daraus z.B. für das Expositionsmodell E: 1–3–4 (»Formenlehreschema«):

Abb. 4.188: Expositionsschema bis zum Halbschluss der Nebentonart

Anfang eines
Expositionsschemas:

Modell und Transposition
(»regola«-Ausarbeitungen der Bassstufen 4-1 in C- und in G-Dur)

1. Taktgruppe
(»Hauptsatz«)

2. Taktgruppe
Pendelharmonik

3. Taktgruppe
Pendelmodell = Oberquintmodell

4. Taktgruppe
Kadenzmodell (Hs)

Ebene der Haupttonart

Ebene der Nebentonart

Wird in diesen Expositionen nicht auf eine Ausformulierung der I. Stufe durch das IV–I–V–I-Pendelmodell verzichtet, bewirkt die oben gezeigte Disposition und Verkürzung in der Haupttonart um Halbschluss und Zäsur, dass wir den Beginn der Modellkombination der V. Stufe noch nicht in dieser Tonart auffassen, sondern auf die I. Stufe beziehen und erst im Vollzug des Modells den Wechsel der Tonart erleben. Die satztechnische Identität der zweiten und dritten Taktgruppe (Modell und Transposition) tritt in den Hintergrund, im Vordergrund erklingen phänomenal verschiedene Gestalten (die wie eine Bekräftigung der Ausgangstonart und Modulation in die Nebentonart wirken). Die Kategorie »Oberquintmodell« transzendiert von einer Kategorie des Tonsatzes zu einer der »Auffassung und des beziehenden Denkens«. Die Prominenz der »regola«-Methodik in der Musikpädagogik des 18. Jahrhunderts sowie der Bedeutungswandel des Terminus »Modulation«²⁸⁶ könnten Anzeichen dafür sein, dass Komponisten

286 SulzerT, II, S. 773: »Modulation. (Musik) Das Wort hat zweyerley Bedeutung. Ursprünglich bedeutet es die Art eine angenommene Tonart im Gesang und in der Harmonie zu behandeln [...] Gemeinlich aber bezeichnet man dadurch die Kunst den Gesang und die Harmonie aus dem Hauptton durch andre Tonarten mittelst schicklicher Ausweichungen durchzuführen, und von denselben wieder in den ersten, oder Hauptton, darin man immer das Tonstück schließt, einzulenken.« Der Begriff Modulation ist in der älteren Bedeutung noch gegen Ende des 18. Jahrhunderts im praktischen Gebrauch gewesen, vgl. hierzu Portmann, 1789, S. 50: »Ich setze also die Haupttonart D dur fest, in welcher ich anfangen und moduliren; hernach weiche ich durch die Dominante §. 23 in die Nebentonart der Quinte aus, moduliren und schliesse darinnen: dies sei der Entwurf zum ersten Theil des Allegro« (das Zitat bezieht sich auf das Portmann-Allegro nach Mozarts Sonate KV 284 (205b), vgl. hierzu S. 86 ff.). In der Ausweichung sieht Portmann den Wechsel einer »Prime« mittels der dazugehörigen Dominante. Dass für Portmann diese Wechsel punktuelle Ereignisse sein können, zeigen Ausweichungen in entfernte Tonarten (ebd. S. 32, Fig. 60, a–b). Gottfried Weber (1824, II, S. 117 f.) verweist im Zusammenhang mit der Modulation auf die »Gewohnheiten des Gehöres«, das »schon dadurch, dass es eine Harmonie mit einer gewissen, ihm schon bekannten Miene auftreten hört«, dazu veranlasst werden kann, »diese Harmonie als der und der Stufe dieser oder jener, viel-

zum Beginn der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts den Übergang von einer Tonart zur anderen nicht als prozesshafte Veränderung, sondern als punktuellen Wechsel des Bezugssystems verstanden haben.²⁸⁷ Die Schwierigkeiten, die in Verbindung mit der Kategorie »Oberquintmodell« auftreten, könnten einen wahrnehmungsgeschichtlichen Ursprung haben und in der Differenz zwischen einem historischen und einem modernen Modulationsbegriff und Hörerleben begründet sein.

Der schematisch skizzierte Sachverhalt lässt sich durch Analysen von Kompositionen des 18. Jahrhunderts fundieren. Die Exposition der B-Dur-Sonate von Fulgentino Peroti zeigt eine kompositorische Gestaltung, deren Verlauf sich über das Schema der Abb. 4.188 (S. 288) verstehen lässt. Die ersten beiden Taktgruppen der Exposition des ersten Satzes wurden bereits im Zusammenhang mit KV 545/I erörtert, die dritte und vierte Taktgruppe sind in der folgenden Abbildung zu sehen. Zur besseren Vergleichung mit dem in Abb. 4.53 (S. 183) gezeigten Sonatananfang sind auch diese Taktgruppen nach C-Dur transponiert worden:

Abb. 4.189: Fulgentino Peroti, Sonate in B-Dur, T. 10–16 (transponiert)



leicht ganz entfernten Tonart angehörend, anzunehmen.«. Weber recurriert hier – modern gesprochen – auf »top-down« Prozesse der Wahrnehmung bzw. den Umstand, dass z.B. ein spezifischer Modellbeginn an einer bestimmten formalen Position bereits Anlass dazu gibt, dass wir um den Wechsel der Tonart wissen und den musikalisch folgenden Prozess »voraus hören« bzw. antizipieren können. Insbesondere Zäsuren, das Auftreten der »quart major« zu einer tonischen Note oder Terzverdoppelungen im Außenstimmensatz dürften neben den Aspekten der Formfunktion zu den Anzeichen gezählt werden, durch die wir eine I-V-Bewegung der Ausgangstonart bereits als IV-I-Bewegung der quinthöheren Tonart verstehen können. Zur Modulationslehre bei Weber vgl.: Hubert Moßburger, »Die Modulationslehre Jacob Gottfried Webers ›Versuch einer geordneten Tonsetzkunst‹«, in: *Musiktheorie* 16 (2001), S. 341–355.

- 287 Christensen, 1992, S. 91, schreibt im Zusammenhang mit Tonleiterharmonisierungen: »The idea behind the *règle* (as it was sometimes abbreviated) is that each scale degree can be associated with a unique harmony, one which reciprocally defines that scale degree«. Im Lichte der »regola« erscheinen Modulationen als Wechsel der Tonleiter: »Since most music changes keys, or as Campion put it, »is an assemblage of sections of these octaves«, one would need to know the *règle* in all transpositions, and more crucially, to recognize when »to change octaves.« (ebd. S. 92). Zur Bedeutung der Tonleiterharmonisierung für die österreichische Musiktheorie und »Augsburg school« bemerkt Christensen, dass die »Austrian theorists taught figured bass as a series of fixed harmonizations over successively expanding diatonic scale progressions.« (ebd. S. 113).



Unter Vernachlässigung des ersten Taktes sowie der Vorzeichnung ist es fraglich, ob sich der Satztechnik des Notenbeispiels eine eindeutige Formfunktion entnehmen lässt bzw. ob es sich bei der Ausarbeitung um einen Halbschluss in der Ausgangstonart oder Nebentonart handelt. Ein Experiment mag den Sachverhalt veranschaulichen: Im Anhang B (S. 307 f.) wurden die vier ersten Taktgruppen der Exposition Perotis zuerst in originaler Reihenfolge (a-b-c-d) und anschließend mit Vertauschung und Transposition der Taktgruppen zwei und drei wiedergegeben (a-c-b-d). Wäre da nicht die Oktave im Auftakt zur dritten Taktgruppe (die sich durch ein »a« im Bass leicht korrigieren lässt), wer wäre ohne Kenntnis der Hintergründe mit Sicherheit zu entscheiden in der Lage, welche Fassung dem Original entspricht? Das folgende Schema zeigt den Gerüstsatz der Takte 1–16:

Abb. 4.190: Fulgentino Peroti, Sonate in B-Dur, I. Satz, T. 1–16

Hauptsatz (6 Takte)
»Aria di Fiorenza«

IV–I–V–I-Pendelharmonik
in der Haupttonart

IV–I–V–I-Pendelharmonik
in der Nebentonart

Kadenzmodell
Halbschluss in der Nebentonart

Ein Einwand gegen diese Interpretation könnte darin bestehen, dass die unterschiedliche Harmonisierung der Außenstimmensätze zum Beginn der zweiten und dritten Taktgruppe (C-Dur/a-Moll) als Indiz für die Formfunktion bzw. die Mollfärbung als Anzeichen für die Modulation zu bewerten sei. Dafür hingegen spräche, dass Mozarts manieristische Ausarbeitungen des Modulationsbereichs auf genau dieser Harmonievariante basieren (vgl. hierzu S. 189, S. 220–225) und auch Strukturen anderer Kompositionen (z.B. KV 27/I), dagegen, dass z.B. in Menuetten Salzburger Provenienz der Moll-Sextakkord als Variante der Subdominante auch in der Haupttonart anzutreffen ist und dass im Rahmen von »regola«-Harmonisierungen die große Sexte in jeder lokalen Tonart als charakteristische Dissonanz des vierten Skalentons galt.

Eine weitere Schwierigkeit hinsichtlich der Verwendung des Begriffs »Reprise« lässt sich über das Menuett Nr. 10 aus dem Nannerl-Notenbuch veranschaulichen:

Abb. 4.191: Nannerl-Notenbuch, Nr. 10, Menuett in D-Dur

»Exposition«

Hauptsatz
Ausarbeitung eines Kadenzmodells

Halbschluss
in der Nebentonart

Kadenzformel
als Abschluss

»Durchführung«

»Reprise«

Ponte
Eröffnung des B-Teils

Wiederkehr des Hauptsatzes

Halbschluss
Unterquinttransposition T. 5-6

Kadenzformel
variiert bzw. neu

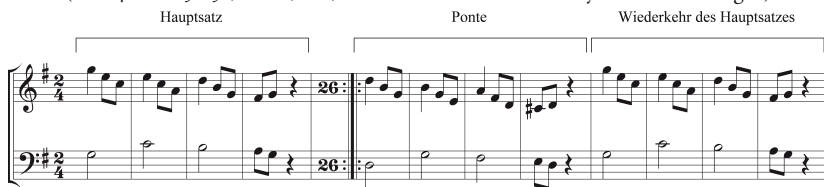
Die mögliche Vorbildfunktion des A-Teils des Menuetts für Mozarts früheste Kompositionen wurde bereits erörtert (S. 118 f.). Der B-Teil beginnt mit dem in die V. Stufe transponierten Menuettanfang (Ponte), dem sich die Wiederkehr des Menuettbeginns in der Ausgangstonart sowie eine transponierte und modifizierte Wiederholung der Takte 5–8 anschließen.

Versteht man das Menuett als Miniatur einer Sonatenform (s. S. 140), entspricht dem ersten Achttakter die Exposition, der erste Viertakter symbolisiert den mit einer Kadenz abgeschlossenen Hauptsatz, und die Halb- und Ganzschlusswendung des zweiten Viertaktters stehen für die dritte und vierte Interpunktionsformel nach Heinrich Christoph Koch. Die Ponte-Taktgruppe repräsentiert die Durchführung, und die Reprise setzt mit der Wiederkehr des Hauptsatzes in der Haupttonart ein. In dieser Miniatur fehlen z.B. ein Oberquintmodell (nach

T. 4), eine Pendelharmonik (Seitensatzposition T. 6 und T. 18), die Sequenzen der Durchführung (nach T. 12) und ggf. eine Episode.

Der zweite Satz der Sonate in G-Dur KV 11 beginnt mit einem viertaktigen Hauptsatz, der in transponierter Form nach dem Doppelstrich wieder aufgegriffen wird. Der Ponte-Taktgruppe folgt – wie in dem Menuett Nr. 10 – unmittelbar die Wiederkehr des Hauptsatzes in der Haupttonart:

Abb. 4.192: Hauptsatz, Ponte und Hauptsatzwiederkehr im zweiten Satz der Sonate in G-Dur, KV 11 (T. 1–4 sowie 31–38, o. VI., Vc., Artikulationszeichen und Dynamikanweisungen)



Die Exposition des Satzes hat eine Länge von insgesamt 30 Takten. Das folgende Diagramm skizziert den Formverlauf:

Abb. 4.193: Schematische Darstellung der Exposition aus KV 11/II (T. 1–30)

E: 1-3-4

Pm	Km3	Pm	Km4	Pm	Km4 + Pm
4 Takte I–IV*–I–V–I– Pendelharmonik und 4 Takte Kadenzvorbereitung und Kadenzmodell Halbschluss	4 Takte (Parallelführung Terzen)	7+ Takte Kadenzwiederholung mit Trugschluss	7+ Takte Pendelmodell mit Orgelpunkt (Terzparallelführung)	4 Takte Kadenztakt und Pendelharmonik über einem Orgelpunkt	

* Variante (II) zur IV. Bassstufe

+ Durch Takterstickung mit der nachfolgenden Taktgruppe verschränkt

Die Exposition lässt sich im Zusammenhang mit jenen ersten Formteilen sehen, in denen Mozart einzelne Taktgruppen auf außergewöhnliche Länge gedehnt hat (KV 13/I und 14/I, s. hierzu S. 247 f.), denn in KV 11/II folgen Hauptsatz, Halbschluss (Nt), Seitensatzposition und Schlussgruppe (Kadenzwiederholung mit Trugschluss) gedrängt aufeinander (4+4+4+8 Takte), während das Auskomponieren der Phase nach dem Kadenzmodell mit Trugschluss in der Nebentonart (Epilog) überproportional viel Raum beansprucht (10 Takte). Nach der gängigen Definition wäre die Wiederkehr des Hauptsatzes in der Haupttonart als Reprise zu bezeichnen, doch aus Gründen der Proportion (E: 30 Takte, D: 4 Takte, R: 34 Takte) ist eine solche Bezeichnung wenig sinnvoll. Der Wiederkehr des Haupt-

satzes schließt sich eine Sequenz an. Aufgrund dieser terzweise abwärts führenden Sequenz (chromatisiertes Parallelismus-Modell, s. S. 269), der Verbindung dieser Sequenz mit der Wiederaufnahme von Expositionsmaterial zur Seitensatzposition (Bassetto-Klangtechnik, s. S. 200) vermittelt der Fonte-Sequenzharmonik (s. S. 270 f.) sowie der Proportionen²⁸⁸ erscheint es dagegen angemessen, die letzten vier Takte des nachstehenden Beispiels und nicht die Wiederkehr des Hauptsatzes als Beginn der Reprise zu bewerten:

Abb. 4.194: Taktgruppe nach der Wiederkehr des Hauptsatzes in KV 11/II (T. 39–50)

Durchführungsharmonik (chromatisiertes Parallelismus-Modell)

VI # II V I

über Fonte-Sequenzharmonik Übergang in die Reprise
(Repriseneintritt zur Seitensatzposition)

In KV 11/II (Repriseneintritt in die Seitensatzposition über Fonte), KV 12/I (Repriseneintritt in den Hauptsatz über Fonte) und KV 15/II (Repriseneintritt zur Schlussgruppe) hat Mozart anscheinend das Problem des Repriseneintritts in Verbindung mit sequenziell gestalteten Durchführungen beschäftigt.

In der vorliegenden Studie ist im Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand der Begriff »Reprise« sehr pragmatisch eingeführt worden (s. S. 228 f.). Doch selbst die pragmatische Verwendung des Begriffs stößt auf Probleme, weil sich im Frühwerk Mozarts Schwierigkeiten bei der Bestimmung dessen ergeben, was als »Rekapitulation« zu bewerten ist. Am Beispiel von KV 11/II wurde die vier Takte lange Wiederkehr des Hauptsatzes nicht als Reprise bezeichnet, und weitere Beispiele, in denen Mozart nach einer Ponte-Eröffnung die Rückwendung

288 Würde die Wiederkehr des Hauptsatzes als Reprisesbeginn gedeutet, ergäbe sich für die Satzabschnitte »Hauptsatz–Hauptsatzwiederkehr« : »Hauptsatzwiederkehr–Satzschluss« in KV 11/II die exakte Proportion von 34 T. : 34 T. = 1 : 1. Dieser Befund wäre in signifikanter Weise von den Proportionen anderer Satzgestaltungen verschieden, z.B.: KV 6/IV: 67 T. : 115 T. = 1 : 1,7; KV 7/I: 53 T. : 80 T. = 1 : 1,5; KV 8/I: 46 T. : 69 T. = 1 : 1,5; KV 9/I: 59 T. : 90 T. = 1 : 1,5.

zur Haupttonart im zweiten Hauptabschnitt in Anlehnung an den Hauptsatz gestaltet,²⁸⁹ bekräftigen die Angemessenheit dieser Entscheidung. In KV 13/I hingegen könnte ein eintaktiges Hauptsatzfragment als Reprisebeginn deklariert werden, weil ihm eine Monte-Sequenz folgt, die in spezifischen Formmodellen als charakteristische Modifikation der Reprise gelten darf. Für die Verwendung des Begriffs ist somit der Kontext von größerer Bedeutung als die Wiederkehr des musikalischen Materials selbst. Aber selbst sorgfältige Kontextualisierungen lassen mitunter interpretatorischen Spielraum, da eine Fonte-Sequenz (T. 50–54), wie sie z.B. in KV 8/I der gut zweitaktigen Wiederkehr des Anfangsgedankens folgt, sowohl als Charakteristikum von Durchführungen (vgl. Abb. 4.164, S. 261) als auch von Reprise anzusehen ist (z.B. in KV 6/IV, vgl. Abb. 4.182, S. 279).

An den Schwierigkeiten, den »Reprise«-Begriff in den frühesten Sonatenkompositionen Mozarts sinnvoll zu platzieren, wird die Diskrepanz zwischen einem Vokabular, das sich auf ein architektonisches Sonaten-Formmodell bezieht, und Sonaten, die einer anderen Formästhetik verpflichtet sind, offensichtlich:

»[...] definiert man Sonatenform als mehrfache, aufeinander bezogene Verteilung von unverändertem und modifiziertem melodischem Material auf formale Positionen mit unterschiedlich stabilen und instabilen tonalen Ebenen nach bestimmten Regeln, so verschwindet das Spezifische dieser Kategorie. In den Vordergrund rückt dadurch die Frage nach eben diesen Regeln, d.h. die Überlegungen, welche kompositorischen Techniken die vielfältigen Ausprägungen derartiger Formungen regulieren [...]«.²⁹⁰

Markus Bandur hat die Unzulänglichkeiten des Begriffs »Reprise« auf vergleichbare Weise im Zusammenhang mit einer Analyse des Kopfsatzes aus Haydns Streichquartett in h-Moll op. 33, Nr. 1 benannt.²⁹¹

Weitere Probleme wurden in anderen Zusammenhängen angedeutet bzw. ausgeführt: Zum Beispiel kann sich die Rubrizierung eines Modells als Monte-Sequenz oder Halbschlusskadenz als unlösbare Aufgabe erweisen, die entsprechende Ambivalenz lässt sich anhand von Mittelteilen der Menuette des Nannerl-Notenbuchs studieren.²⁹² Lesarten einer musikalischen Einheit als Ausprägung des I–IV–I–V–I- oder des IV–I–V–I-Pendelmodells, dem eine tonikale Taktgruppe vorgeschaltet ist, können in bestimmten Fällen beide angemessen erscheinen ebenso wie Entscheidungen, spezifische Wendungen als Kadenzmodell oder I–(x)–V–I-Pendelharmonik zu rubrizieren. Auf eine gesonderte Kategorie Orgel-

289 Mozart hat diese Technik in vielen Stücken des Nannerl-Notenbuchs gespielt, vgl. hierzu z.B. die Nummern 27, 28, 30, 34 und 37.

290 Markus Bandur, Art. »Sonatenform«, in: *MGG*², Sachteil 8, 1998, Sp. 1608.

291 Ebd., Sp. 1614.

292 Z.B. durch einen Vergleich der Ausarbeitung in den Menuetten Nr. 12 (Tendenz zum Halbschluss) und Nr. 13 (Tendenz zur Sequenz).

punktmodelle wurde verzichtet, um Überschneidungen mit Pendelmodellen zu vermeiden, die mit einem Orgelpunkt beginnen. Doch es gibt dominantische Orgelpunkte im Bereich von Seitensätzen, die sich keiner der in dieser Studie verwendeten Kategorien zuordnen lassen. Nicht zuletzt konnten aus Gründen des Umfangs weitere interessante Aspekte nicht berücksichtigt werden, wie z.B. die Molleintrübung als Inszenierungsweise (z.B. im Bereich von Seitensätzen und Schlussgruppen) oder grundsätzliche Unterschiede zwischen und Gemeinsamkeiten von Werken, die in einer Durtonart und solchen, die in einer Molltonart komponiert worden sind. Die genannten Probleme, die der Auswahl bzw. der Kapitelsystematik geschuldet sind, verdeutlichen die Notwendigkeit, für eine weitergehende werkanalytische Beschäftigung mit Mozarts Kompositionen auf den mehrdimensionalen Modellbegriff (S. 75 ff.) zu rekurrieren. Auch gattungsspezifische Besonderheiten hinsichtlich der frühesten Opern Mozarts konnten leider nicht weitergehend untersucht werden, denn die Beeinflussung der musikalischen Form durch den Text ist mit Problemen verbunden, die den Umfang der Ausführungen erheblich erweitert hätten. Da sich in den Notenbüchern der Mozarts keine Vokalkompositionen finden, gehören Untersuchungen dieser Art nicht zum Thema dieser Arbeit.

Zusammenfassung

Die vorliegende Studie ist durch analytisch orientierte Arbeiten von Dominique-René De Lerma, Wolfgang Plath und Konrad Küster zu den frühesten Kompositionen Wolfgang Amadeus Mozarts angeregt worden. Unter Berücksichtigung der durch Leopold Mozart überlieferten Chronologie wurde untersucht, ob sich Beziehungen zwischen den Spielstücken des Nannerl-Notenbuchs und Mozarts frühesten Kompositionen (KV 1a–KV 5, Menuette aus KV 6–8) aufzeigen lassen. Über die Methode der synoptischen Notendarstellung konnten zahlreiche Kongruenzen nachgewiesen werden.

In Joseph Riepels Schriften werden Menuette als universale Kompositionsmodelle betrachtet (»Da aber ein Menuett, der Ausführung nach, nichts anders ist als ein Concert, eine Arie, oder Simphonie [...]«²⁹³). Im Sinne des hier dargelegten »fraktalen« Formkonzepts wurde untersucht, in wie weit sich Mozarts Kompositionen der Jahre 1763–1767 als Ableitungen aus den Spielstücken des Notenbuchs und eigenen frühesten Kompositionen bzw. als »Variation« (Portmann) jener Elemente verstehen lassen, mit denen Mozart durch seinen ersten Unterricht vertraut war. Insbesondere für die in Paris publizierten begleiteten

293 Riepel, 1752, S. 1 (vgl. hierzu Fn. 56 auf S. 140).

Klaversonaten ließ sich nachweisen, dass deren Konzeptionen weit mehr Bezüge zu Modellen der Salzburger Klaviermusik im Allgemeinen und der Spielstücke des Notenbuchs im Besonderen aufweisen als zu Werken jener Pariser Komponisten, auf die in der Mozartforschung seit 100 Jahren immer wieder verwiesen wird.

Mozarts Kompositionen des untersuchten Zeitraums lassen sich als Kompendium kompositorischer Möglichkeiten verstehen, unterschiedliche formale Positionen mit verschiedenen musikalischen Modellen zu gestalten. Obwohl sich signifikante Beziehungen zwischen Werkpaaren nachweisen lassen (z.B. zwischen den Expositionen aus KV 7/II und KV 9/I, den Durchführungen KV 7/I und KV 14/I sowie zwischen KV 6/IV und KV 8/I), die auf kompositorische Probleme und deren Lösung verweisen, verhindert eine sich bereits im frühesten Werk manifestierende außerordentliche Vielfalt Aussagen über eine »Chronologie des Lernens«. Und in Werken, die gegen Ende des untersuchten Zeitraums komponiert worden sind, finden sich darüber hinaus beeindruckende Zeugnisse für die Fähigkeit des jugendlichen Komponisten, elementare satztechnische Modelle manieristisch zu verfremden und, wie z.B. in KV 70 (61c), in den Dienst einer textlichen Aussage zu stellen.

Zur methodologischen Absicherung der Untersuchungsergebnisse wurde ein erweiterter Modellbegriff vorgeschlagen, der über die satztechnische Gestaltung hinaus weitere Eigenschaften zur Bestimmung von Modellen berücksichtigt. Den in der Rhetorik wurzelnden Formfunktionen (Anfang, Mitte, Ende) auf verschiedenen hierarchischen Ebenen kam dabei eine besondere Bedeutung zu.

Ausblick

Auf der Konferenz »Der junge Mozart. 1756–1769. Philologie, Analyse, Rezeption« in Salzburg (ISM 1.–4. Dezember 2005) erging die Aufforderung, sich verstärkt dem Werk des jungen Mozart zuzuwenden. Es bleibt abzuwarten, ob im musikwissenschaftlichen Diskurs der kommenden Jahre dabei die »Analyse« mit der gleichen Aufmerksamkeit bedacht werden wird wie die Forschungsbereiche »Philologie« und »Rezeption«. Mögliche Gründe für die Zurückhaltung seitens der Musikwissenschaft gegenüber der musikalischen Analyse hat Ulrich Konrad benannt,²⁹⁴ doch ist es inkonsequent, den Erkenntniswert musikalischer Analyse

294 »Viele Aussagen über Mozarts Musik sind entweder selbstbezüglich – immer dort, wo sie das Œuvre als ein geschlossenes System ansehen, das zeitenthoben für sich gültig ist (eine Eigenart dieses »Meisterwerk«-Ideologems, wie sie bis heute exemplarisch an der Wirkungsgeschichte der *Zauberflöte* studiert werden kann) – oder im hermeneutischen Zirkel gefangen, wenn Kriterien der Aussage zuvor aus dem zu beurteilenden Sachverhalt gewon-

auf der einen Seite grundsätzlich in Frage zu stellen und auf der anderen Seite davon auszugehen, dass »an wenigen exemplarischen Beispielen« Beobachtungen am Tonsatz möglich seien, die »zu allgemeinen Einsichten führen« könnten.²⁹⁵ Die politische Dimension dieser Inkonsistenz erinnert an das Diktum von Carl Dahlhaus, dass Musiktheorie in der Musikwissenschaft als »propädeutische Hilfsdisziplin behandelt« wird, die man benutzt, aber draußen hält.²⁹⁶

Es gilt als gesichertes Wissen, dass Johann Schobert auf der ersten Frankreichreise für den jungen Mozart von herausragender Bedeutung war. Doch die intertextuelle Mozartforschung steht auf schwankendem Boden, da eine sorgfältige Bestimmung von Kategorien, die eine Vergleichbarkeit der Phänomene gewährleistet, bislang fehlt. Sollen Beobachtungen am Tonsatz mehr leisten als die Dekoration philologischer Forschung, impliziert die Aufforderung zu einer analytischen Beschäftigung mit den frühen Werken Mozarts auch eine erneute Diskussion über die Kategorien musikalischer Analyse. Die vorliegende Arbeit ist als Beitrag zu dieser Diskussion sowie als grundlegender Versuch zu verstehen, anhand der frühen Kompositionen Mozarts analytische Kategorien zu entwickeln, die eine veränderte Perspektive auch auf später entstandene Werke des Komponisten ermöglichen.

nen worden sind (die Untersuchung individueller Merkmale des Mozartischen Periodenbaus etwa durch die Formenlehre richtet sich an einem Begriff von der Sache aus, der nicht zuletzt aus Mozarts Musik selbst gewonnen wurde). Während satztechnische Eigenarten eines Werkes durchaus in positiver Bestandsaufnahme beschrieben und in einen Kontext gestellt werden können, entzieht sich das Verstehen der Bedeutung dieser Eigenarten und die Reflexion sowohl des Verstehensvorgangs als auch dessen, was als »Inhalt« eines Kunstwerkes zu bezeichnen ist, weitgehend der sprachlichen Darstellung.« Konrad, 2005, S. 186.

295 »[...] an wenigen exemplarischen Beispielen seien einige weitere Beobachtungen am Tonsatz angestellt, soweit sie zu allgemeinen Einsichten führen können.« Ebd.

296 Der genaue Wortlaut findet sich im Vorwort (S. 7). Das von Dahlhaus benannte Verhältnis zwischen Musikwissenschaft und Musiktheorie wird auch heute noch von prominenten Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftlern vertreten, vgl. hierzu z.B. Konrad Küster, *Studium: Musikwissenschaft*, München 1996, S. 46: »Ebenso ist man im Vorteil, wenn man sich bereits vor dem Studium in Teilbereichen auskennt, die in den ersten Studiensemestern nur deshalb unterrichtet werden, weil sie eben nicht allgemein vorausgesetzt werden können – etwa in den Lehrveranstaltungen Harmonielehre, Kontrapunkt, Gehörbildung und Generalbaß.«

ANHANG A

CHRONOLOGIE

(für Werke mit KV-Nummer, NN = Nannerl-Notenbuch)

- 1760 Mozart lernt die Menuette Nr. 1–9, Nr. 19 sowie das Allegro Nr. 41 aus dem NN.
- 1761 Mozart lernt die Stücke Nr. 31 (Scherzo del Wagenseil in C am 24.01.), Nr. 11 (Menuett und Trio in F am 26.01.), Nr. 22 (Marsch in F I am 04.02.) und Nr. 32 (Scherzo in F am 06.02.) aus dem NN.
 KV 1a, Andante in C (Februar-April)
 KV 1b, Allegro in C (Februar-April)
 KV 1c, Allegro in F (11. Dezember)
 KV 1d, Menuetto in F (16. Dezember)
- 1762 KV 2, Menuett in F (Salzburg?, Januar)
 KV 3, Allegro in B (Salzburg, 04.03.)
 KV 4, Menuett in F (Salzburg, 11.05.)
 KV 5, Menuett in F (Salzburg, 05.07.)
 KV 6/III, Menuett II in F, Klavierfassung NN (Salzburg, 16.07.)
- 1763 KV 6/I, Allegro in C, Klavierfassung im NN (Brüssel, 14.10.)
 KV 6/III, Menuett I in C, Klavierfassung NN (Brüssel?, Oktober)
 KV 6/II, Andante in F, Klavierfassung NN (Brüssel?, Oktober)
 KV 8/I, Allegro in B, Klavierfassung NN (Paris, 21.11.)
 KV 7/III, Menuett I in D, Klavierfassung NN (Paris, 30.11.)
- 1764 KV 6, Sonate in C (Paris, bis Ende Januar)
 KV 7, Sonate in D (Paris, bis Ende Januar)
 KV 8, Sonate in B (Paris, bis Ende Januar)
 KV 9, Sonate in G (Paris, bis Ende Januar)
 KV 1e, Menuett in G (London?)
 KV 1f, Menuett in C (London?)
 KV 9a (5a), Allegro in C (London?)
 KV 10, Sonate in B-Dur (London)
 KV 11, Sonate in G-Dur (London)
 KV 12, Sonate in A-Dur (London)
 KV 13, Sonate in F-Dur (London)
 KV 14, Sonate in C-Dur (London)
 KV 15, Sonate in B-Dur (London)
 KV 15a–ss, »Londoner Skizzenbuch« (London)
 KV 16, Sinfonie in Es (London, 1765?)
- 1765 KV Anh. 223 (19a), Sinfonie in F (London, Anfang)
 KV 19, Sinfonie in D (London)
 KV 20, Chorsatz in g-Moll, »God is our refuge« (London)
 KV 21 (19c), Tenorarie in C »Va, dal furor portata«
 (London, Überarbeitung Paris 1766?)
 KV 22, Sinfonie in B (Den Haag, Dezember)
 KV 23, Sopranarie in A »Conservati fidele«
 (London, Oktober, überarb. in Den Haag 1766)
- 1766 KV 24, Klaviervariationen in G-Dur »Laat ons Juichen, Batavieren!«
 (Den Haag oder Amsterdam, vor dem 7. März)
 KV 25, Klaviervariationen in D-Dur »Willem van Nassau«
 (Den Haag oder Amsterdam, vor dem 7. März)

- KV 26, Sonate in Es (Den Haag, Februar?)
 KV 27, Sonate in G (Den Haag, Februar?)
 KV 28, Sonate in C (Den Haag, Februar?)
 KV 29, Sonate in D (Den Haag, Februar?)
 KV 30, Sonate in F (Den Haag, Februar?)
 KV 31, Sonate in B (Den Haag, Februar?)
 KV 32, Gallimathias musicum (Den Haag, Anfang März)
 KV Anh. 221 (45a), Sinfonie in G »Alte Lambacher«
 (Den Haag, überarb. in Salzburg 1766/67?)
 KV 33, Kyrie in F (Paris, 12. Juni)
 KV 36 (33i), Szene für Tenor »Or che il dover« – »Tali e contanti sono«
 (Salzburg, Dezember)
 KV 78 (73b), Sopranarie in Es »Per pietà, bell' idol mio«
 (1766 in Holland oder Paris?)
 KV 79 (73d), Szene für Sopran »Oh, temerario Arbace« – »Per quel paterno amplesso«
 (1766 in Holland oder Paris?)
- 1767 KV 35, Erster Teil eines geistl. Singspiels »Die Schuldigkeit des ersten Gebots«
 (Salzburg, vollendet im März)
 KV 38, Lateinisches Intermedium »Apollo et Hyacinthus« (Salzburg, Frühjahr)
 KV 34, Offertorium in C-Dur, »Scande coeli limina« (Kloster Seeon/1769?)
 KV 42 (35a), Grabmusik (Salzburg, zur Karwoche)
 KV 37, Konzert in F, 1. Satz nach H. F. Raupach und 3. Satz nach L. Honauer
 (Salzburg, April 1767)
 KV 39, Konzert in B, 1. Satz nach H. F. Raupach, 2. Satz nach J. Schobert und
 3. Satz nach H. F. Raupach (Salzburg, Juni 1767)
 KV 40, Konzert in D, 1. Satz nach L. Honauer, 2. Satz nach J. G. Eckard und
 3. Satz nach C. Ph. E. Bach (Salzburg, Juli 1767)
 KV 41, Konzert in G, 1. Satz nach L. Honauer, 2. Satz nach J. G. Eckard und
 3. Satz nach L. Honauer (Salzburg, Juli 1767)
 KV 70 (61c), Szene (Licenza) für Sopran »A Benice« – »Sol nascente«
 (zum 28. Februar, 1769?)
 KV 76 (42a), Sinfonie in F (Wien? im Herbst)
 KV 43, Sinfonie in (Wien [Olmütz], Oktober–Dezember)
- 1768 KV 45, Sinfonie in D-Dur (Wien? 16. Januar)
 KV Anh. 214 (45b), Sinfonie in B (Wien? Anfang des Jahres)
 KV 47, »Veni sancte spiritus« in C-Dur (Wien?)
 KV 51 (46a), Opera buffa »La finta semplice« (Wien, zwischen April und Juli)
 KV 48, Sinfonie in D (Wien, 13. Dezember)

ANHANG B

BEISPIELE AUS DER HANDSCHRIFT
»FUNDAMENTUM DEL EBERLIN« (1761)

Mbs Ms. Mus. 261, S. 1, *Fundamental Baß* [...]

8 - 8 - 8 7 8
5 6 5 6 4 5
3 4 3 4 2 3

I

8 7 8 7 8 8 8 7 7 8 7 8
5 5 6 4 5 5 5 4 5 6 4 5
3 3 4 2 3 3 3 2 3 4 2 3

II

8 6 3 7 6
5 3 3 7 3
3 3 3 7 3

III

8 5 8
5 6 3 6 3 5
3 3 7 3 8 4 3 3 4+

IV

5 6 7 8 4+ 6+ 8
3 4 5 3 2 5 3

5 6 6 6 5 6 4+ [!]
3 4 5 3 2 5 3

5 6 7 8 6 5 9 8 7 6 4+
3 4 5 3 2 5 3

8 5 6 8 8 8 5 4 8 8 - 8 - 7 8
5 3 8 8 7 5 5 3 8 8 7 5 6 5 6 4 5
3 6 4 5 3 3 6 5 5 3 4 3 4 2 3

V

3 8 7 7 8
5 8 5 6 4 5
3 5 3 3 4 2 3

Fundamental Baß in einen andern ton zu kömen [...] (S. 2)

I

8 2 3 7 3 2 3 4 6 4 6 7 3 3
 5 6 5 3 7 8 6 8 2 3 2 3 3 7 3
 3 4+ 3 7 # 5 4+ 3

II

8 5 8 8 5 5
 5 3 5 3 6 5 3 6 5 3
 3 8 6 3 3 8 3 8 b 7

III

8 - 8
 5 6 7 3 6 5 # 9 8 7 6 4+
 3 4 5 3

Supra
I *Bassu*

Variatio
Similis

Variatio
Similis

Supra
I *Bassu*

Variatio
Similis

FULGENTINO PEROTI, SONATE IN B-DUR
 »ALLEGRO NON TANTO PRESTO« (3. SATZ)

aus: *Raccolta musicale contenente VI sonate per il cembalo solo d'altretanti celebri compositori italiani, messi nell'ordine alfabetico co loro nomi e titoli, Opera I, Nürnberg o.J.* (Plattennummer LXXXVII, 23.8.1756), S. 22, Faks.-Ausg. Bologna 1969

- a = »Aria di fiorenza«-Modell, erste Taktgruppe (Hauptsatz)
 b = Außenstimmenterzen »à la facile«, zweite Taktgruppe (IV–I–V–I-Pendelharmonik)
 c = Außenstimmenterzen, Sextakkordharmonisierung, dritte Taktgruppe (Oberquintmodell)
 d = Kadenzmodell Halbschluss (Nt), vierte Taktgruppe

Beispiel 1 (Original): Reihenfolge a–b–c–d

The musical score is written for a single keyboard instrument, likely a harpsichord, in B major (two sharps). It is in 3/4 time. The score is divided into four systems, each corresponding to a different musical model (a, b, c, d).
 System 1 (a): The treble staff begins with a trill on G4, followed by a melodic line. The bass staff provides a simple accompaniment of quarter notes.
 System 2 (b): The treble staff features a trill on G4 and a more complex melodic line. The bass staff includes a triplet of eighth notes.
 System 3 (c): The treble staff starts with a trill on G4 and a melodic line. The bass staff has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.
 System 4 (d): The treble staff begins with a trill on G4 and a melodic line. The bass staff has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

- a = »Aria di fiorenza«-Modell, erste Taktgruppe (Hauptsatz)
 b = Außenstimmenterzen »à la facile« (in die Oberquinte transponiert)
 c = Außenstimmenterzen, Sextakkordharmonisierung (in die Oberquarte transponiert)
 d = Kadenzmodell Halbschluss (Nt), vierte Taktgruppe

Beispiel 2 (Manipulation): Reihenfolge a–c–b–d

The musical score is written in G minor (two flats) and 2/4 time. It consists of four systems, each with a treble and bass staff. The first system (a) begins with a treble staff featuring a melodic line with trills (tr) and a bass staff with eighth notes. The second system (c) features a triplet (3) in the treble staff and sixteenth-note patterns in the bass. The third system (b) has a trill (tr) in the treble staff and a bass line with eighth notes. The fourth system (d) shows a complex melodic line with sixteenth notes and a bass line with eighth notes, ending with a cadence.

LITERATUR

NOTENAUSGABEN
(MIKROFILME UND FAKSIMILES)

Carl Friedrich Abel, *Six Sonatas for two Violins, or German Flute and Violin, with a thorough Bass for the Hapsichord*, Opera III, Faks.-Nachdr. Huntingdon 1984; *Six Sonates pour le Clavecin* [...] Opera V, Faks.-Nachdr. Huntingdon o.J.

Johann-Christian Bach, *Six Sonates pour le Clavecin* [...] Œuvre V, Faks.-Nachdr. in: *Sonates pour le Clavecin ou le Piano-Forte Opus V – Opus XVII*, Courlay 1992

Johann Gottfried Eckard, *Six Sonates pour le Clavecin* [...] I^{er} Œuvre; *Deux Sonates pour le Clavecin* [...] II^{eme} Œuvre; *Menuet d'exaudet* [...] avec des Variations; Faks.-Nachdr. in: *Six Sonates Opus I, Deux Sonates Opus II, Minuet D'Exaudet avec des Variations*, Courlay 1992

Fundamenta compositionis Dal Sig. Adlgasser, D-Mbs Mus. ms. 1695

Fundamenta Partiturae del Signor Giovanni Ernesto Eberlin [...] e *Principe di Salisburgo*. 1766, A-Ssp

Johann Ulrich Haffner (Hrsg.), *Collection recreative contenant VI Sonates pour le Clavessin* [...], Oeuvre I, Nürnberg, NL-Dhk.NMI mf IVa/146 (1); *Collection recreative contenant VI. Sonates pour le Clavessin* [...], Oeuvre II, Nürnberg, NL-Dhk NMI mf IVa/146 (2); *Oeuvres Melées contenant VI Sonates pour le Clavessin d'autant de plus celebres Compositeurs, rangés es ordre alphabetique*, Partie V, Nürnberg, D-HAmi Ed 1206 b (5/6); *Oeuvres Melées contenant VI. Sonates* [...], Partie VI, GB-Lbl R.M.16.a.9; *Oeuvres Melées contenant VI. Sonates* [...], Partie VII, A-Wgm VII 35835/2 (Q 11539); *Oeuvres Melées contenant VI. Sonates* [...], Partie VIII, GB-Lbl R.M.16.a.9; *Oeuvres Melées contenant VI. Sonates* [...], Partie IX, CH-Bmi kr VI 493: 1–6; *Oeuvres Melées contenant VI. Sonates* [...], Partie X, GB-Lbl R.M.16.a.9; *Raccolta musicale contenente VI. sonate per il cembalo solo d'altretanti celebri compositori italiani, messi nell ordine alfabetico co loro nomi e titoli*, Opera I–III, Nürnberg, Faks.-Ausg. Bologna 1969; *Raccolta Musicale* [...], Opera IV, Nürnberg, GB-Lbl, R.M.16.a.8.(1.); *Raccolta Musicale* [...], Opera V, Nürnberg, GB-Lbl, R.M.16.a.8.(2.)

Christian Hochbrucker, *Six Sonates pour la Harpe* [...] Œuvre I, D-Mbs Mus. pr. 42 654

Leontzi Honauer, *Six Sonates pour le Clavecin* [...] Livre Premier, D-Mbs Mus. pr. 87. 3355-10; *Six Sonates pour le Clavecin* [...] Livre Second, ebd.

Modus brevissimus desumpta [!] ex Regulis D: Eberle [!] Salisburgis de arte Componendi, D-Mbs Mus. ms. 261

Leopold Mozart (und Johann Ernst Eberlin), *Der Morgen und der Abend, Zwölf Musikstücke für das Clavier*, hrsg. von Leopold Mozart. Lotter 1759, D-Mbs Mus. pr. 17820

Hermann Friedrich Raupach, *Six Sonates pour le Clavecin* [...], Œuvre I, GB-Lbl g.645

Johann Schobert, *Sonates pour le Clavecin* [...], Opera I; *Sonates pour le Clavecin* [...] Opera II; *Sonates pour le Clavecin* [...], Opera III; *VI Sonates pour le Clavecin* [...], Opera XVII, Faks.-Nachdr. in: *Sonates opus 1, 2, 3, et 17*, Courlay 1995; *Deux Sonates pour le Clavecin* [...] Oeuvre V, D-Mbs mus. pr. 33 837; *Two Sonatas for the Piano Forte*, Opera 8, Ldn., D-Mbs Mus. pr. 39425-13,3; *Sonates en Quatuor pour le Clavecin* [...], Œuvre VII, Faks.-Nachdr. Courlay 1992; *Six Sonates pour le Clavecin* [...], Œuvre XIV, Faks.-Nachdr. ebd. 1990

Ludwig Zöschinger, *XII Menuet und Trio*, hrsg. von Authore Reschnezi (Zöschinger), Lotter 1760, D-Rp Pr-M Regnard 11

Ausgewählte Werke von Leopold Mozart (= Denkmäler der Tonkunst in Bayern 9/II), hrsg. von Max Seiffert, Leipzig 1908

Brockhaus Riemann Musiklexikon, s. S. 11

Das Mozart Lexikon, s. S. 12

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, erste und zweite Aufl., s. S. 12

Johann Schobert. Ausgewählte Werke (= Denkmäler Deutscher Tonkunst 34), hrsg. von Hugo Riemann, Leipzig 1909

Salzburger Klaviermusik des 18. Jahrhunderts (= Denkmäler der Musik in Salzburg 16), hrsg. von Petrus Eder, Salzburg 2005

Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, s. S. 11

Mozart. Die Dokumente seines Lebens, s. S. 11

The New Grove Dictionary of Music and Musicians (= NGrove), hrsg. von Stanley Sadie, 20 Bde., 1. Aufl. London 1980, Paperback-Ausg. ebd. 1995, 2. Aufl. ebd. 2001, diese Ausg. auch hrsg. von Laura Macy als *Grove Music Online* <<http://www.grovemusic.com>>

Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, s. S. 12

- Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753 und 1762, Faks.-Nachdr. hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Wiesbaden 1986 sowie hrsg. und mit einem Register von Wolfgang Horn, Kassel 1994
- Angelo Berardi, *Documenti armonici*, Bologna 1687
- Joachim Burmeister, *Musica poetica*, Rostock 1606, Faks.-Nachdr. (= Laaber Reprint 7) hrsg. von Rainer Bayreuter und übers. von Philipp Kallenberger, Laaber 2004, S. 72
- Matthäus Gugl, *Fundamenta partiturae in compendio data. Das ist: Kurtzer und gründlicher Unterricht, den General-bass, oder Partitur, nach denen Reglen recht und wohl schlagen zu lehren*, Salzburg, 1719
- Georg Joachim Joseph Hahn, *Der Wohl unterwiesene General-bass-Schüler, Oder Gespräch zwischen einem Lehrmeister und Scholare vom General-Baß [...]*, Augsburg, 1751
- Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728, Faks.-Nachdr. Hildesheim 1994
- Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert*, 2 Bde., 1771–1779, Faks.-Nachdr. (2 Bde. in einem Bd.), Hildesheim 1968, ²1988
- Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 Tle., Rudolstadt und Leipzig, 1782–1793, Faks.-Nachdruck Hildesheim ²2000
- Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, s. S. 11
- Marianus Königsberger, *Der wohl-unterwiesene Clavier-Schüler, welchem nicht nur die wahre und sichere Fundamenta zum Clavier auf eine leichte Art beygebracht sondern auch VII. Praeambula XXIV. Versette und VIII. Arien oder Galanterie-Stücke aus allen Tönen zur weiteren Übung vorgelegt werden [...]*, Augsburg 1755
- Friedrich Wilhelm Marpurg, *Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister*, 2 Bde., Berlin 1753 und 1754, Faks.-Nachdr. Hildesheim 1970
- Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen*, Berlin 1755, ²1765

- Friedrich Wilhelm Marpurg, *Die Kunst das Clavier zu spielen*, 2 Bde., Berlin 1750, ²1761
- Friedrich Wilhelm Marpurg, *Clavierstücke mit einem practischen Unterricht*, Berlin 1762
- Friedrich Wilhelm Marpurg, *Versuch über die musikalische Temperatur*, Breslau 1776
- Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faks.-Nachdr. (= Documenta Musicologica, 1. Reihe, V), Kassel 1954, Studienausgabe mit Neusatz des Textes und der Noten, hrsg. von Friederike Ramm, Kassel 1999
- Johann Mattheson, *Kleine General-Bass-Schule*, Hamburg 1734, Faks.-Nachdr. der Ausg. Hamburg 1739, Laaber 1980
- Lorenz Christoph Mizler (Hrsg.), *Johann Joseph Fux. Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmäßigen Musicalischen Composition*, Leipzig 1742
- Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, zit. nach dem Faks.-Nachdr. d. 3. Aufl. (1789), erl. und kommentiert von H. R. Jung, Lpz. 1968, Lizenzausg. Wiesbaden 1983, ²1991; Faks.-Nachdr. d. 1. Aufl. (1756), hrsg. von Greta Moens-Haenen, Kassel 1995
- Johann Xaver Nauß, *Gründlicher Unterricht den General-Baß recht zu erlernen Worinnen denen Anfängern zum Vorthail nebst den nothwendigsten Regeln und Exempeln zugleich auch der Finger-Zeig mit Ziffern sowol im Bass als Discant deutlich gewiesen wird [...]*, Augsburg 1751
- Friedrich Erhard Niedt, *Musikalische Handleitung oder gründlicher Unterricht*, Hamburg 1710–1721, Faks.-Nachdr. Hildesheim 2003
- Georg Nikolaus Nissen, *Biographie W. A. Mozarts*, s. S. 12
- Johann Gotttfried Portmann, *Leichtes Lehrbuch der Harmonie, Composition und des Generalbasses, zum Gebrauche für Liebhaber der Musik, angehende und fortschreitende Musici und Componisten*, Darmstadt 1789
- Joseph Riepel, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: nicht zwar nach almathematischer Einbildungs-Art der Zirkel-Harmonisten sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasst. Erstes Capitel De rhythmopoeia*, Regensburg und Wien 1752, Faks.-Nachdr. in: Thomas Emmerig (Hrsg.), *Joseph Riepel. Sämtliche Schriften zur Musiktheorie* (= Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 20), Wien, Köln, Weimar 1996

Joseph Riepel, *Grundregeln zur Tonordnung insgemein. Abermal Durchgehends mit musikalischen Exempeln abgefaßt und Gespräch-weise vorgetragen von Joseph Riepel, S[einer] Durchl[laucht] des Fürsten von Thurn und Taxis Kammermusicus*, Frankfurt, Leipzig etc. 1755, Faks.-Nachdr. in: Thomas Emmerig (Hrsg.), *Joseph Riepel. Sämtliche Schriften zur Musiktheorie* (= Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 20), Wien, Köln, Weimar 1996

Johann Baptist Samber, *Manuductio ad organum, das ist Gründlich- und sichere Handleitung durch die höchst-nothwendige Solmisation, zu der edlen Schlag-Kunst*, Salzburg, 1704; ders., *Continuatio ad manuductionem organicam, das ist Fortsetzung zu der Manuduction oder Handleitung zum Orgl-Schlagen*, Salzburg, 1707 und ders., *Elucidatio musicae choralis, das ist Gründlich und wahre Erläuterung oder Unterweisung, wie die edle und uralte Choral-Music fundamentaliter nach denen wolgegründten Reglen mit leichter Mühe möge erlehret werden*, Salzburg, 1710

Simon Sechter, *Die Grundsätze der mus. Komposition*, 3 Bde., Leipzig 1853-54

Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste. In einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*, Band 1, Leipzig 1771, Bd. 2, ebda. 1774, Faks.-Nachdr. der 2. neuen und vermehrten Aufl. Leipzig 1793, 4 Bde. u. ein Registerband, Hildesheim ²1994, digitale Neuausg. (= Digitale Bibliothek 67), Berlin 2002

Georg Philipp Telemann, *Singe-, Spiel- und Generalbaß-Übungen*, Hamburg 1733-34, zit. nach der Ausg. Kassel 1920

Johann Baptist Anton Vallade, *Dreyfaches Musicalisches Exercitium auf die Orgel oder VII. Praeambula und Fugen, nach dem heutigen Goût. Wobey nach jedem Praeambulo der General-Bass heraus gesetzt zu sehen ist um die höchst-nöthige Präludir. Kunst mit puren Ziffern zu erlernen [...]*, Augsburg 1755

Georg Christoph Wagenseil, *Rudimenta Panduristae, Oder: Geig-Fundamenta, Worinnen die kürzeste Unterweisung für einen Scholaren [...] dargethan wird*, Augsburg 1751

Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexikon*, s. S. 12

Johann Gottfried Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition* (Jenaer Beiträge zur Musikforschung 2), hrsg. von Peter Bernary, Leipzig 1955

Gottfried Weber, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht*, 3 Bde., Mainz 1817-21, ²1824

Hermann Abert, *W. A. Mozart*, s. S. 11

Jamison Allanbrook, »Two threads through the labyrinth: Topic and process in the first movements of K.332 and K.333«, in: *Convention in eighteenth-century music. Essays in honor of Leonard G. Ratner*, 1992, S. 125-171

Reinhard Amon, *Lexikon der Harmonielehre*, Wien, München 2005

Markus Bandur, Art. »Sonatenform«, in: *MGG*², Sachteil 8, 1998, Sp. 1607–1615.

Hermann Beck, »Harmonisch-melodische Modelle bei Mozart«, in: *MJb* 1967, S. 90–99

Henning Bey, »William E. Caplin, Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven« (Rezension), in: *MJb* 1999

Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Zweiter Teil. Von Calvisius bis Mattheson* (= Geschichte der Musiktheorie 8/II), Darmstadt 1994

Joachim Brügge, Art. »Schobert«, in: *Das Mozart Lexikon*, hrsg. von Gernot Gruber und Joachim Brügge, Laaber 2005, S. 746

Joachim Brügge, »Typus und Modell in den Klaviersonaten W. A. Mozarts«, in: *Mozart Studien*, hrsg. von Manfred Hermann Schmid, Bd. 3, Tutzing 1993, S. 143–189

Joachim Brügge, *Zum Personalstil Wolfgang Amadeus Mozarts. Untersuchungen zu Modell und Typus am Beispiel der »Kleinen Nachtmusik« KV 525* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 121), Wilhelmshaven 1995

Wolfgang Budday, »Das »Rondeau« im frühen Instrumentalschaffen Mozarts«, in: *Mozart Studien*, hrsg. von Manfred Hermann Schmid, Bd. 8, Tutzing, 1998, S. 75–96

Wolfgang Budday, *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik. An Hand der zeitgenössischen Theorie von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen (1750–1790)*, Kassel 1983

Wolfgang Budday, »Über »Form« und »Inhalt« in Menuetten Mozarts, in: *AfMw* 44 (1987), S. 58–89

- William E. Caplin, *Classical Form, A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford 1998
- Charles L. Cudworth, »Cadence Galante: The Story of a Cliché«, in: *The Monthly Musical Record* 79 (1949), S. 176–178
- Carl Dahlhaus, »Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform«, in: *AfMw* 35 (1978), S. 155–177
- Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, Zweiter Teil, Deutschland* (= Geschichte der Musiktheorie 11), hrsg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz von Frieder Zaminer, Darmstadt 1989
- Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1967, ²1988
- Carl Dahlhaus, »Zum Taktbegriff der Wiener Klassik«, in: *AfMw* 45 (1988), S. 1–15
- Thomas Daniel, »Zum Kopfsatz aus Mozarts Klaviersonate KV 332«, in: *Wahrnehmung und Begriff* (= Hochschuldokumentationen zu Musikwissenschaft und Musikpädagogik Musikhochschule Freiburg 7), hrsg. von Wilfried Gruhn und Hartmut Möller, Kassel 2000, S. 213–218
- Dominique-René De Lerma, »The Nannerl Notebook«, in: *The Music Review* 19 (1958), S. 1–5
- Dominique-René De Lerma, *Wolfgang Amadeus Mozart: The Works And Influence Of His First Ten Years*, Phil. Diss. (mschr.), Indiana University 1958
- Edward J. Dent und Erich Valentin, *Der früheste Mozart*, hrsg. in Verbindung mit H. J. Laufer von der Deutschen Mozart-Gesellschaft, München 1956
- Marie-Agnes Dittrich, »Heilige Hieroglyphen«, »widerwärtige Stylosigkeit: Mozarts Ideen-reichtum«, in: *Mozart Handbuch*, hrsg. von Silke Leopold, Kassel 2005, S. 482–488
- Stefan Eckert, »So, you want to write a Minuet? Historical Perspectives in Teaching Theory«, in: *Music Theory Online. A Journal of Criticism, Commentary, Research, and Scholarship* (= MTO, ISSN 1067-3040) 11 (2005), <<http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.05.11.2/mto.05.11.2.eckert.html>>, 07.04.2007
- Petrus Eder, *Die modernen Tonarten und die phrygische Kadenz*, Tutzing 2004

- Petrus Eder, »Nannerl Mozarts Notenbuch von 1759 und bisher unbeachtete Parallelüberlieferungen«, in: *Mozart-Studien*, hrsg. von M. H. Schmid, Bd. 3, 1993, S. 37–67
- Petrus Eder, »Neues zu Nannerl Mozarts Notenbuch«, in: *Maria Anna Mozart: Die Künstlerin und ihre Zeit*, hrsg. von Siegfried Düll und Otto Neumaier, Möhnesee, 2001, S. 73–83
- Alfred Einstein, *Mozart. His Character, his Work*, New York 1945, dt. Originalausgabe Stockholm 1947, zit. nach der Ausg. Fm. 1977
- Martin Eybl, *Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 32), Tutzing 1995
- Martin Eybl, »Mozarts erster Konzertsatz. Die Pasticcio-Konzerte KV 37, 39, 40 und 41 im zeitgenössischen Wiener Kontext«, in: *Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernod Gruber zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Joachim Brügge u.a., Tutzing 2004, S. 199–214
- Martin Eybl, »Schopenhauer, Freud, and the Concept of Deep Structure in Music«, in: *Schenker-Traditionen, Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung (A Viennese School of Music Theory and its International Dissemination)*, hrsg. von Martin Eybl und Evelyn Fink-Mennel, mit einer CD-ROM, Wien, Köln, Weimar 2006, S. 51–58.
- Hellmut Federhofer, »Ein Salzburger Theoretikerkreis«, in: *AML* 36 (1964), S. 50–79
- Konrad Fees, *Die Incisionslehre bis zu Johann Mattheson. Zur Tradition eines didaktischen Modells* (= Reihe Musikwissenschaft 2), Pfaffenweiler 1991
- Ludwig Finscher, »Intertextualität in der Musikgeschichte«, in: *Musik als Text, Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, hrsg. von Hermann Danuser und Tobias Pleburch, 2 Bde., Kassel 1998, I, S. 50–53, Wiederabdr. in: *Geschichte und Geschichten. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte von Ludwig Finscher*, hrsg. von Hermann Danuser, Mainz 2003
- Ludwig Finscher, *Mozarts Violinsonaten* (= Hundertachtundachtzigstes Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich, Auf das Jahr 2004), Zürich 2003
- Hartmut Fladt, »Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs«, in: *Musiktheorie* 20 (2005), S. 343–369

- Andreas Gebesmair, *Grundzüge einer Soziologie des Musikgeschmacks*, Wiesbaden 2001
- Geneviève Geffray, Vorwort (dt. und franz.) zu: *Wolfgang Amadeus Mozart, Facsimile des Allegro in C-Dur für Klavier KV 6. Komponiert in Brüssel am 14. Oktober 1763. In der Handschrift Leopold Mozarts. Aus Nannerls Notenbuch, aufbewahrt in der Bibliothek der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg*, mit einer engl. Übers. von Faye Ferguson, Salzburg 1997
- Heiner Gembris, *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*, Augsburg 1998
- Wolfgang Gersthofer, *Mozarts frühe Sinfonien (bis 1772), Aspekte frühklassischer Sinfonik* (= Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg 10), Kassel 1993
- Henri Gheon, *Wanderung mit Mozart. Der Mensch, das Werk und das Land*, übers. und bearb. von Rudolph van der Weld, Salzburg, Leipzig o.J.
- Robert Gjerdingen, *A Classic Turn of Phrase. Music and the Psychology of Convention*, Philadelphia 1988
- Robert Gjerdingen, »Categorization of Musical Patterns by Self-Organizing Neuronlike Networks«, in: *Music Perception* 7 (1990), S. 339–370
- Elfried Gleim, *Individualisierungsprozesse in der Sinfonie des 18. Jahrhunderts – dargestellt am Phänomen vorhangsartiger Eröffnungsfloskeln*, Phil. Diss. Erlangen 1984
- Gerold W. Gruber, Art. »Analyse«, in: *MGG*², Sachteil 1, Kassel 1994, Sp. 577–591
- Gerold W. Gruber, »Hermeneutik und Analyse (I)«, in: *Hermeneutik im Musikwissenschaftlichen Kontext, Internationales Symposion Salzburg 1992*, hrsg. von Wolfgang Gratzer und Siegfried Mauser (= Schriften zur musikalischen Hermeneutik 4), Laaber 1995, S. 137–142
- Robert Haas, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Potsdam 1933, ²1949
- Moritz Hauptmann, *Harmonik und Metrik*, Lpz. 1853, zit. nach der Aufl. ²1873, S. 228
- Hartmut Hein, Art. »Sonaten und Variationen für Klavier und Violine (oder Flöte, oder Violoncello)«, in: *Das Mozart Lexikon*, hrsg. von Gernot Gruber und Joachim Brügge, Laaber 2005, S. 778–782

- Lothar Hoffmann-Erbrecht, »Der Nürnberger Musikverleger Johann Ulrich Haffner«, in: *AML* 26 (1954), S. 114–126, dazu Nachträge in *AML* 27 (1955), S. 141–142 und *AML* 34 (1962), S. 195
- Ludwig Holtmeier, »Versuch über Mozart. Juxtaposition und analytische Collage«, in: *Wahrnehmung und Begriff* (= Hochschuldokumentationen zu Musikwissenschaft und Musikpädagogik Musikhochschule Freiburg 7), hrsg. von Wilfried Gruhn und Hartmut Möller, Kassel 2000, S. 109–174
- Ludwig Holtmeier, »Von der Musiktheorie zum Tonsatz«, in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik, 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001*, hrsg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diegarten, Augsburg 2004, S. 13–34
- Jürgen Hunkemöller, *W. A. Mozarts frühe Sonaten für Violine und Klavier. Untersuchungen zur Gattungsgeschichte im 18. Jahrhundert*, Bern/München 1970
- Eberhard Hüppe, »Sonaten für Klavier und Violine«, in: Matthias Schmidt (Hrsg.), *Mozarts Klavier und Kammermusik. Das Handbuch* (= Das Mozart Handbuch 2), Laaber 2006, S. 37–108
- John Irving, »Johann Schobert and Mozart's early Sonatas«, in: *The Maynooth International Musicological Conference 1995: Part Two* (= Irish Musical Studies 5), Trowbridge, Wiltshire 1996
- Ariane Jeßulat, *Die Frage als musikalischer Topos. Studien zur Motivbildung in der Musik des 19. Jahrhunderts* (= Berliner Musik Studien 21), Sinzig 2001
- Ulrich Kaiser und Carsten Gerlitz, *Arrangieren und Instrumentieren, Barock bis Pop* (Bärenreiter Studienbücher Musik 13), Kassel 2006
- Warren Kirkendale, *L'Aria di Fiorenza id est Il Ballo del Gran Duca*, Florenz 1972
- Bernd Kohlschütter, »Die musikalische Ausbildung auf Salzburger Boden im 18. Jahrhundert«, in: *MJb* 1978/79, S. 200–202
- Ulrich Konrad, »Leben – Werk – Analyse«, in: *Mozartanalyse im 19. und frühen 20. Jahrhundert* (= Schriften zur musikalischen Hermeneutik 6), Laaber 1999, S. 29–62
- Ulrich Konrad, *Mozarts Schaffensweise*, Göttingen 1992
- Clemens Kühn, *Analyse lernen* (Bärenreiter Studienbücher Musik 4), Kassel 1993
- Clemens Kühn, Art. »Form«, in: *MGG*², Sachteil 3, Kassel 1995, Sp. 627–628

- Clemens Kühn, *Formenlehre der Musik*, Kassel 1987
- Clemens Kühn, *Musiktheorie unterrichten, Musik vermitteln. Erfahrungen, Ideen, Methoden. Ein Handbuch*, Kassel 2006
- Ernst Kurth, *Bruckner*, 2 Bde., Berlin 1925, Faks.-Nachdr. Hildesheim 2000
- Konrad Küster, *W. A. Mozart und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 2001
- Konrad Küster, »Mozarts elementarer Kompositionsunterricht«, in: *Üben & Musizieren* 8 (1991), S. 11–18
- Robert Lach, *W. A. Mozart als Theoretiker* (= Kaiserliche Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch historische Klasse, Denkschriften 61/1), Wien 1918
- Robert Lang, »Entstehung und Tradition des Begriffs ›Neapolitan sixth‹«, in: *Die Musikforschung* 52 (1999), S. 306–317
- Joel Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge 1992
- Heinz von Lösch, Art. »Musikwissenschaft nach 1945«, in: *MGG*², Sachteil 6, Kassel 1997, Sp. 1810
- Dieter Mack, »Zu Joachim Brügges Mozart-Interpretation«, in: *Musik & Ästhetik* 14 (2000), S. 93–98
- Christoph-Hellmut Mahling, »Typus und Modell in Opern Mozarts«, in: *MJb* 1968/70, S. 145–158
- Joseph Mančal, »Einführung in die historisch-methodische Grundproblematik«, in: *Beiträge des Internationalen Leopold-Mozart-Kolloquiums Augsburg 1994* (= Beiträge zur Leopold Mozart Forschung 2), hrsg. von Josef Mančal und Wolfgang Plath, Augsburg 1997, S. 69–82
- Günther Massenkeil, *Untersuchungen zum Problem der Symmetrie in der Instrumentalmusik Mozarts*, Wiesbaden 1962
- Claudia Maurer Zenck, *Vom Takt. Überlegungen zur Theorie und kompositorischen Praxis im ausgehenden 18. und 19. Jahrhundert*, Wien 2001
- Christian Möllers, »Der Fauxbourdonsatz in der klassischen Harmonik dargestellt an einem Thema von Mozart«, in: *Musiktheorie* 2 (1987), S. III–128
- Hubert Moßburger, »Die Modulationslehre Jacob Gottfried Webers ›Versuch einer geordneten Tonsetzkunst‹«, in: *Musiktheorie* 16 (2001), S. 341–355

Helga de la Motte-Haber, Modelle der Musikalischen Wahrnehmung. Psychophysik – Gestalt – Invarianten – Mustererkennen – Neuronale Netze – Sprachmetapher, in: *Musikpsychologie* (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 3), hrsg. von Helga de la Motte-Haber und Günther Rötter, Laaber 2005, S. 55–73

Joseph Müller-Blattau (Hrsg.), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Lpz. 1926, Kassel ²1963, ³1999

Robert Münster, »Um Mozarts Kinder-Violoncello. Die Passauer Musikerfamilie Sigl und eine unbekannte Episode aus Wolfgangs Knabenjahren«, in: *Mozart Studien*, hrsg. von Manfred Hermann Schmid, Bd. 14, Tutzing 2005, S. 29–36

Friedrich Neumann, »Der Typus des Stufengangs der Mozartschen Sonatendurchführungen« in: *MJb* 1959, S. 247–261

Wolfgang Plath, »Beiträge zur Mozart-Autographie I. Die Handschrift Leopold Mozarts«, in: *MJb* 1960/61, S. 82–117; ders.: »Beiträge zur Mozart-Autographie II: Schriftchronologie 1770–1780«, *MJb* 1976/77, S. 131–173. Wiederabdruck der Beiträge in: Wolfgang Plath, *Mozart-Schriften, Ausgewählte Aufsätze* (= Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg 9), hrsg. von Marianne Danckwardt, Kassel u.a. 1991, S. 28–73 und 221–265, letzterer Beitrag auch in: *Eighteenth- and Nineteenth-century Source Studies* (= The Garland Library of the History of Western Music 8), NY und Ldn. 1985, S. 189–231

Wolfgang Plath, »Der gegenwärtige Stand der Mozartforschung«, in: *Bericht über den neunten Internationalen Kongress Salzburg 1964*, hrsg. von Franz Gieling, 2 Bde. Kassel 1964 und 1966, S. 47–55 (I) und S. 88–97 (II). Wiederabdruck in: Wolfgang Plath, *Mozart-Schriften, Ausgewählte Aufsätze* (= Schriftenreihe der internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg 9), hrsg. von Marianne Danckwardt, Kassel u.a. 1991, S. 78–86

Wolfgang Plath, »Leopold Mozarts Notenbuch für Wolfgang (1762) – eine Fälschung?«, in: *MJb* 1971/72, S. 337–341. Wiederabdruck in: Wolfgang Plath, *Mozart-Schriften, Ausgewählte Aufsätze* (= Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg 9), hrsg. von Marianne Danckwardt, Kassel u.a. 1991, S. 197–201

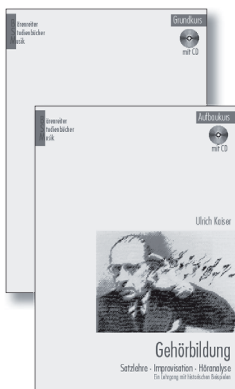
Wolfgang Plath, *Mozart-Schriften, Ausgewählte Aufsätze*, hrsg. von Marianne Danckwardt, Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Bd. 9, Kassel u.a. 1991

- Wolfgang Plath, »Leopold Mozarts Notenbuch für Wolfgang (1762) – eine Fälschung?«, in: *MJb* 1971/72, S. 337–341. Wiederabdruck in: Mozart-Schriften, Ausgewählte Aufsätze, hrsg. von Marianne Danckwardt, Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Bd. 9, Kassel u.a. 1991, S. 197–201
- Wolfgang Plath, »Typus und Modell«, in: *MJb* 1973/74, S. 145–157. Wiederabdruck in: Wolfgang Plath, *Mozart-Schriften, Ausgewählte Aufsätze* (= Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg 9), hrsg. von Marianne Danckwardt, Kassel u.a. 1991, S. 202–215
- Michael Polth, »Analyse der Sonate KV 332, 1. Satz«, in: *Wahrnehmung und Begriff* (= Hochschuldokumentationen zu Musikwissenschaft und Musikpädagogik Musikhochschule Freiburg 7), hrsg. von Wilfried Gruhn und Hartmut Möller, Kassel 2000, S. 175–196
- Michael Polth, Art. »Klausel und Kadenz« (nach 1600), in: *MGG*², Sachteil 5, 1996, Sp. 273–282
- Michael Polth, »Mozart und die zeitgenössische Musiktheorie«, in: Matthias Schmidt (Hrsg.), *Mozarts Klavier- und Kammermusik. Das Handbuch* (= Das Mozart Handbuch 2), Laaber 2006, S. 430–450
- Michael Polth, *Sinfonieexpositionen im 18. Jahrhundert. Formbildung und Ästhetik* (= Bärenreiter Hochschulschriften), Kassel 2000
- Armin Raab, »Im Lichtkreis seines Sohnes, ohne den er im Dunkeln stände«, in: *Beiträge des Internationalen Leopold-Mozart-Kolloquiums Augsburg 1994* (= Beiträge zur Leopold Mozart Forschung 2), hrsg. von Josef Mančal und Wolfgang Plath, Augsburg 1997, S. 195–200
- Fritz Reckow, »Musik als Sprache. Über die erstaunliche Karriere eines prekären musiktheoretischen Modells« in: *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, hrsg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, 2 Bde., Kassel 1998, Bd. II, S. 28–33
- Wolfgang Richter, »Meine Übersetzung des Wyzewa-St. Foix«, in: *MJb* 1952, S. 65–69
- Hugo Riemann, *Musikalische Syntax, Grundriß einer harmonischen Satzbildungslehre*, Leipzig 1877, Faks.-Nachdr. Liechtenstein 1988
- Fred Ritzel, *Die Entwicklung der »Sonatenform« im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1968
- Charles Rosen, *Sonata Forms*, New York und London 1980, ²1988

- Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York und London 1971, erw. Ausgabe mit Audio-CD ³1997, dt. Ausg. Kassel 1983
- Georges de Saint-Foix, s. Théodore de Wyzewa
- Heinrich Schenker, *Neue musikalische Theorien und Phantasien 1: Harmonielehre*, Stuttgart/Berlin, 1906, Faks.-Nachdr. Wien 1978
- Heinrich Schenker, *Der Tonwille, Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht, m. Urlinientafeln im Anhang*, Heft 2, Leipzig 1922, Heft 4, Lpz. 1923, Faks.-Nachdr. Hildesheim 1990
- Heinrich Schenker, *Die Urlinie. Eine Vorbemerkung in: Der Tonwille, Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht von Heinrich Schenker*, 1. Heft, 1921, S. 23, Faks.-Nachdr. Hildesheim 1990
- Hartmut Schick, »Die geistliche Musik«, in: *Mozart Handbuch*, hrsg. von Silke Leopold, Kassel 2005, S. 163–247
- Manfred Hermann Schmid, »Die ›Terzkadenz‹ als Zäsurformel im Werk Mozarts, in: *Mozart Studien*, hrsg. von Manfred Hermann Schmid, Bd. 13, Tutzing 2005, S. 87–176
- Dörte Schmidt, »Übersetzung als kulturelle Transformation. D'Alemberts *Eléments de musique* in Deutschland und England«, in: *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext* (= Forum Musikwissenschaft 1), hrsg. von Dörte Schmidt, Schliengen 2005, S. 107–132
- Thomas Schmidt-Beste, *Die Sonate, Geschichte - Formen - Ästhetik* (= Bärenreiter Studienbücher Musik 5), Kassel, Basel, London 2006
- Arnold Schönberg, *Die Grundlagen der musikalischen Komposition*, ins Deutsche übertragen von Rudolf Kolisch, hrsg. von Rudolph Stephan, Wien 1979
- Nicole Schwindt, Art. »Europäische Orientierung (1762–1777). Klaviersonaten mit Violine«, in: *Mozart Handbuch*, hrsg. von Silke Leopold, Kassel 2005, S. 386–392
- Nicole Schwindt, »Ich habe endlich doch müssen jung thun...«. Zur schwierigen deutschen Rezeption einer französischen Gattung, der Sonate pour le clavecin avec l'accompagnement d'un violon«, in: *Studien zu den deutsch-französischen Musikbeziehungen im 18. und 19. Jahrhundert, Bericht über die erste gemeinsame Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung und der Société française de musicologie Saarbrücken 1999* (Musikwissenschaftliche Publikationen 20) hrsg. von Herbert Schneider, Wiesbaden 2002, S. 11–39

- Thomas Seedorf, »Joachim Brügge: Zum Personalstil Wolfgang Amadeus Mozarts. Untersuchungen zu Modell und Typus am Beispiel der ›Kleinen Nachtmusik‹ KV 525 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft. Bd. 121) – Wilhelmshaven: Florian Noetzel (1996), 273 Seiten, Notenbeispiele.« (Rezension), *MJB* 1997, S. 365–367
- Elmar Seidel, »Ein chromatisches Harmonisierungsmodell in Schuberts Winterreise«, in: *AfMw* 26 (1969), S. 285–296
- Peter Sühling, »Sowohl ad libitum als auch obligat begleitend. Der Violinpart in Mozarts begleiteten Clavecin-Sonaten, Paris 1763/64, (KV6–9)«, in: *Mozart-Studien* 16 (im Druck)
- Alan Tyson, »A Reconstruction of Nannerl Mozart's Music Book (Notenbuch)«, *Music and Letters* 60 (1979), S. 389–400. Wiederabdruck in: Alan Tyson, *Mozart. Studies of the Autograph Scores*, Cambridge, Massachusetts und London 1987, S. 61–72
- Erich Valentin, Der früheste Mozart, s. u. Dent
- Erich Valentin, »Zu Mozarts frühesten Werken, Die Klavierstücke von 1761«, in: *MJB* 1955, S. 238–242
- Markus Waldura, *Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim 2002
- Robert W. Wason, »Analyse nach Schenker als Grundlage für Improvisation. Betrachtungen zu Mozarts Klaviersonate KV 332«, in: *Wahrnehmung und Begriff* (= Hochschuldokumentationen zu Musikwissenschaft und Musikpädagogik Musikhochschule Freiburg 7), hrsg. von Wilfried Gruhn und Hartmut Möller, Kassel 2000, S. 197–212
- Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, hrsg. von Johannes Winckelmann. 6., erneut durchgesehene Auflage, Tübingen 1985, digitale Neuauflage in: *Max Weber. Gesammelte Werke. Mit der Biographie »Max Weber. Ein Lebensbild« von Marianne Weber* (= Digitale Bibliothek 58), Berlin 2004
- Walter Wiese, *Mozarts Kammermusik*, Winterthur 2001
- Robert S. Winter, »The Bifocal Close and the Evolution of the Viennese Classical Style«, in: *Journal of the American Musicological Society* 42 (1989), S. 275–337
- Karl H. Wörner, *Geschichte der Musik*, Göttingen 1993
- Théodore de Wyzewa und Georges de Saint-Foix, *W.-A. Mozart*, s. S. 12

Ulrich Kaiser bei Bärenreiter



Reihe »Bärenreiter Studienbücher Musik«:

Band 10 & 11

Gehörbildung

Satzlehre · Improvisation · Höranalyse
Ein Lehrgang mit historischen Beispielen

Grundkurs mit CD
(4./2004). 259 S.; kart.
ISBN 978-3-7618-1159-7

Aufbaukurs mit CD
mit einem Form-Kapitel von Hartmut Fladt
(3./2006). 253 S.; kart.
ISBN 978-3-7618-1160-3

Diese Gehörbildung ist wegweisend für einen modernen, fächerübergreifenden, historisch differenzierten und didaktisch abwechslungsreichen Unterricht: Beide Bände enthalten zusammen über 1.400 Notenbeispiele aus Kompositionen des 15. bis 20. Jahrhunderts.



Band 12

Der vierstimmige Satz

Kantionalsatz und Choralsatz

Ein Lernprogramm mit CD-ROM, die **sämtliche Choräle von Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach** enthält (2002). 182 S.; kart.
ISBN 978-3-7618-1478-9

»Der vierstimmige Satz« bietet einen neuen Ansatz zu einem Standardthema des Musikunterrichts. Ein Vorgehen, das an der Kompositionsweise J. S. Bachs orientiert ist, erleichtert dabei nicht nur ein grundlegendes Verständnis für vierstimmige Choral- bzw. Kantionalsätze, sondern ermöglicht es gleichzeitig, das Erstellen einer Stilkopie Schritt für Schritt zu üben. Zahlreiche Lernhilfen machen Buch und CD zu einem umfassenden Lehrgang.



Band 14

In Zusammenarbeit mit **Carsten Gerlitz**

Arrangieren und Instrumentieren

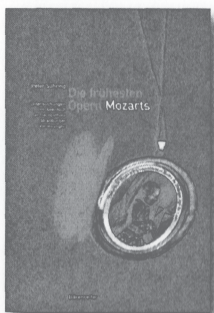
Barock bis Pop

Ein Lernprogramm mit CD-ROM (mit Audio-tracks und Arbeitsbögen). 177 S. mit Notenbeispielen; kart.
ISBN 978-3-7618-1662-2

Das Studienbuch beschäftigt sich mit rhythmischen Mustern (Menuett, Walzer, Sarabande, Marsch, Tango, Bossa Nova, Pop-Ballade), mit unterschiedlichen Besetzungen (Orff-Ensemble, »klassische«, Chor, Salon-Orchester, Big Band), mit dem Arrangieren einer melodischen Vorgabe und mit praktischer Formenlehre. Der Lehrgang verfährt dabei nach dem Prinzip »learning by doing«, vermittelt theoretisches Wissen im Laufe der Arbeitsaufgaben und ermöglicht es dem Leser, schnell eigene Arrangements zu schreiben.

Bärenreiter

Wolfgang Amadeus Mozart



Peter Sühling Die frühesten Opern Mozarts

**Untersuchungen im
Anschluß an Jacobs-
thals Straßburger
Vorlesungen**

395 S.; geb.
ISBN 978-3-7618-1895-4

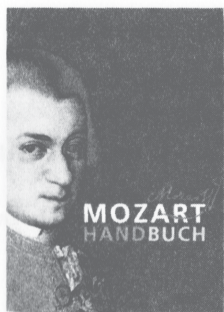
Jene Opern, die Mozart schon als Kind schrieb, galten lange als konventionelle, hübsche Übungsstückchen, die von dem späteren genialen Musikdramatiker kaum etwas ahnen lassen.

Wie fragwürdig diese gängige Meinung ist, zeigt Peter Sühling, der genauer in die Entstehungshintergründe und die Faktur dieser Werke hineinschaut und der zukünftigen Forschung wie der öffentlichen Meinung damit eine andere Blickweise eröffnet.

Schon der allerjüngste Mozart hat demnach nicht nur seine erwachsenen Zeitgenossen ebenbürtig nachgeahmt, sondern auch eigene Akzente gesetzt, die seine spätere Meisterschaft nur zu genau erkennen lassen.

Was der 11- und 12-Jährige in Salzburg und Wien in einem szenischen Oratorium (*Die Schuldigkeit des ersten Gebots*), einer lateinischen Schulooper (*Apollo et Hyacinthus*), einer »Operette« (*Bastien und Bastienne*) und einer Opera buffa (*La finta semplice*) schuf, enthält bereits unübersehbare Merkmale seines speziellen musikdramatischen Idioms. An einzelnen Beispielen aus diesen Werken wird dies anschaulich demonstriert.

Eine andere Überraschung dieses Buches besteht darin, dass Sühling Funde aus dem Nachlass des Straßburger Musikwissenschaftlers Gustav Jacobsthal präsentiert, die zeigen, dass es schon in den 80er-Jahren des 19. Jahrhunderts eine Gegenposition zum entstehenden Hauptstrom der Mozart-Rezeption gab. Denn Jacobsthal, der erste deutsche Ordinarius für Musikgeschichte, hatte schon damals die musikdramatischen Qualitäten der frühen Werke erkannt.



Mozart- Handbuch

Hrsg. Silke Leopold
(Bärenreiter/Metzler)
735 S.; geb.
ISBN 978-3-7618-2021-6

Das nach Gattungen gegliederte Kompendium ist Nachschlagewerk und Lesebuch in einem.

Es verbindet Einzelbesprechungen nahezu jedes abgeschlossenen Werkes aus Mozarts Feder mit Überblicksperspektiven, fasst Wissen zusammen und entwickelt neue, überraschende Thesen.

»Von Spezialisten für
Kenner.« SPIEGEL

»Wer primär an Mozarts
Musik interessiert ist,
dem wird das Buch ein
Gewinn sein.« FAZ



Bärenreiter

Musiktheorie praktisch

Clemens Kühn

Musiktheorie unterrichten · Musik vermitteln

**Erfahrungen · Ideen ·
Gegenstände · Methoden**

Mit einem Kapitel über
»Musikalische Topoi«
von John Leigh

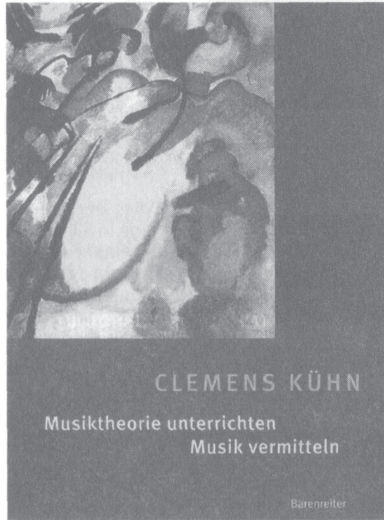
249 Seiten mit 172 Noten-
beispielen; kartoniert
ISBN 978-3-7618-1835-0

Dieses Buch betritt Neuland:
Es ist das erste Handbuch, das alle
Facetten des Musiktheorieunter-
richts in einem originellen Gesamt-
konzept zusammenfasst.

In den letzten Jahren hat sich das
Selbstverständnis von Musiktheorie
als Fach, das Kunst, Wissenschaft,
Praxis und Pädagogik umgreift,
inhaltlich verändert. Sie öffnete sich
einer historisch differenzierenden
und analytisch individualisierenden
Betrachtungsweise und konzipierte
alle Kernbereiche neu.

Der Ratgeber bietet pädagogische
Prinzipien an, die nicht an das Fach
Theorie oder an eine hochschulische
Situation gebunden sind, sondern
musikalischen Unterricht generell
betreffen.

Die über 500 Aufgaben, Tipps,
Fallbeispiele und Unterrichtsmodelle
bieten ein schier unerschöpfliches
Ideenreservoir und unentbehrliches
Material für die Gestaltung und
Konzeption des Unterrichts.



Aus dem Inhalt:

- Vom Gegenstand zur Methode
- Elf Leitlinien
- Musiktheoretische Richtungen
- Inhalt des Unterrichts
- Unterrichtsformen
- Sprechen über Musik
- Technik und Ästhetik
- Geschichtliche Differenzierung und systematische Lehre
- Zu zentralen Disziplinen
- Analyse
- Vernachlässigte Bereiche
- Zu Standardthemen
- John Leigh: Musikalische Topoi
- Aus der Geschichte des musikalischen Denkens
- Integrative Theorie



Bärenreiter

Die Notenbücher der Mozarts

Es gilt als gesichertes Wissen, dass Johann Schobert auf der ersten Frankreichreise für den jungen Mozart von herausragender Bedeutung war. Doch die intertextuelle Mozartforschung steht auf schwankendem Boden, da eine sorgfältige Bestimmung von Kategorien, die eine Vergleichbarkeit der Phänomene gewährleistet, bislang fehlt. Sollen Beobachtungen am Tonsatz mehr leisten als die Dekoration philologischer Forschung, scheint eine erneute Diskussion über die Kategorien musikalischer Analyse dringend geboten. Die vorliegende Arbeit ist als Beitrag zu dieser Diskussion zu verstehen und zeigt einen grundlegenden Versuch, anhand von Mozarts Kompositionen der frühen Jahre analytische Kategorien zu entwickeln, die eine veränderte Perspektive auch auf Mozarts spätere Werke ermöglichen.



Bärenreiter

