

Didaktische Annäherungen an Mozart

Frühe Kompositionen (Mozart als Wunderkind), Lied und Arie (gestische Charakterisierungskunst), Violinkonzert KV 219 (Interpretationsvergleich), Klavierkonzert KV 503 (schülerbezogene Formanalyse, Musik „für aller Leute Gattung“), Credo der Missa brevis KV 192 und Finale der Jupitersinfonie (zwischen altem und neuem Stil), Klaviersonate KV 457 (Vergleich mit Haydn- und Beethovensonaten), Film „Amadeus“ (Mozartbild).

**anrechenbar als Teil des Interdisziplinären Moduls „Mozart“ (neue StO)
und als Aufbaukurs Musikpädagogik I (nach alter Prüfungsordnung C3)**

Ort:	Raum 13
Zeit:	Montag, 9.00 - 10.30 Uhr
Beginn:	Montag, 10. Oktober
Leistung für Scheinerwerb:	Klausur

Menuett

Komponiert in Salzburg wahrscheinlich 1761 oder 1762

Köchel-Verz. 1

1.



Leopold, Wolfgang Nannerl 1963 Paris

Menuett

Komponiert in Salzburg im Januar 1762

Köchel-Verz. 2

2.



Neu entdecktes Jugendbild Mozarts

- Spielpläne 1, S. 208-210
- Video: Little Amadeus, Vorspann zur Filmserie
- Video: Ausschnitt aus „Mozart – Ich hätte München Ehre gemacht, 2006“
- Mozart: Musikalisches Würfelspiel (1787, Zuschreibung zweifelhaft), CD-ROM

Ulrich Konrad: W. A. Mozart, Kassel 2005 S. 160ff: »Komponieren« und »Schreiben«. Mozarts Schaffensweise Der Frage nach Mozarts Schaffensweise ist seit dem frühen 19. Jahrhundert in nahezu ungebrochener Linie bis in die jüngste Vergangenheit hinein mit Rekurs auf wenige isolierte Aussagen des Komponisten, postume anekdotische Berichte und fragwürdige Dokumente begegnet worden - geradezu verhängnisvoll: das dubiose, in der publizierten Form jedenfalls unechte »Schreiben Mozarts an den Baron von ...«. [AmZ 17 (1815), Sp. 561-566] Danach schien festzustehen, daß Mozart (1) allein im Kopf, ohne Zuhilfenahme eines Instruments oder schriftlicher Notizen, komponiert habe, daß (2) auf diesem Weg ein Werk in der Vorstellung des Komponisten schnell, in einem quasi vegetativen Vorgang, zu seiner vollendeten Gestalt geformt und als solche unverlierbar im Gedächtnis gespeichert worden sei, und daß (3) sich die Niederschrift der Komposition in einem nur mehr mechanischen Akt, von äußeren Umständen unbeeinflussbar, vollzogen habe. Dieser Anschauung, befördert und gefestigt vom zunehmend trivialisierten Geniekult, mußten forschende Bemühungen um Gewohnheiten und Ordnungen in der >Werkstatt< des Komponisten abwegig erscheinen. Außerdem behauptete sich in der Musikgeschichtsschreibung die Konstellation, die dem beethovenischen Künstlertyp des um die Werkgestalt ringenden »*génie de la raison*« die Gestalt eines seraphischen »*génie de la nature*« entgegengestellt hatte. Es ist aber bei rationaler Betrachtung des Sachverhalts schlechterdings unvorstellbar, daß Mozart seine kompositorische Tätigkeit nicht als Arbeit in Bewußtsein selbst bestimmt habe. Mit dieser grundlegenden Feststellung, die auch distanziert zu dem schwer greifbaren Mythologem der Inspiration steht, werden weder die »Genialität« Mozarts geschmälert - diese als Sammelbegriff für seine herausragende musikpraktische und kompositorische Veranlagung sowie seine phänomenale Gedächtnisleistung verstanden - noch schaffenspsychologische Dispositionen allgemeiner Art geleugnet; damit sind zum Beispiel Gestimmtheit zum Komponieren, Freude an der Arbeit oder innere Aversion gegen eine Aufgabe gemeint. Denkvorgänge und Tätigkeiten der Phantasie, die sich der willentlichen Steuerung entziehen, lassen sich ohnehin kaum fassen. Außerdem wird niemand behaupten wollen, daß die komplexen Vorgänge beim künstlerischen Schaffen derzeit überhaupt abschließend erklärt werden können. Aber gerade bei einer so sensiblen Materie darf nicht vorschnell das Heil im Irrationalen gesucht werden, »wo de jure noch die Klarheit und Herbeheit des Verstandes walten muß« (Karl Mannheim).

Film: Expedition ins Gehirn. Gedächtnis-Giganten. Doku-Reihe, 2005. Von Petra Höfer und Freddie Röckenhaus

Howard Potters besonderes Talent wurde beim Erbsenzählen entdeckt: Mit seiner Beschwerde, Bruder Duncan habe "zwei Erbsen mehr auf dem Teller" verblüffte der Neunjährige am Mittagstisch die Eltern. Die zählten nach: Howard hatte Recht! Die Wissenschaft bezeichnet Menschen mit außergewöhnlichen Begabungen wie Howard Potter als Savants. Sie spielen mit sechs Jahren Klavier und komponieren wie Mozart. Sie schauen sich die kompliziertesten Gebäude an und zeichnen diese anschließend bis ins letzte Detail aus dem Gedächtnis.

Nach Ulrich Konrad stammt das Menuett in G, KV 1, wahrscheinlich aus dem Jahre 1764

Songtext „Little Amadeus“

Little Amadeus du warst in deiner Zeit
 Little Amadeus geachtet weit und breit
 Du hast Musik gemacht
 Heut wird an dich gedacht
 Als ein Musikgenie
 Vergessen wir dich nie

Du bist genial, das weiß auch dein Neider
 Der dir leider Beine stellt
 Doch du bringst immer Licht ins Dunkel
 Kannst soviel mehr als was gefällt
 Denn fängst du an Musik zu spielen
 Leuchtet die ganze Welt

Little Amadeus ein Wunderkind bist du
 Little Amadeus und alle hör'n dir zu
 Wohin die Reise geht
 Was unser Held erlebt
 Solang die Welt sich dreht
 Musik macht alles gut

**Wer war „Little Amadeus“?****Geniale und berühmte Kinder:****Kurzbiografie Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791)**

Kennst du Wolfgang Amadeus Mozart? Er war ein ganz berühmter Musiker und Komponist. Vielleicht hast du seinen Namen und auch seine Musik schon einmal gehört. Mozart kommt aus der Stadt Salzburg, die in Österreich liegt.

Der kleine Amadeus wurde am 27. Januar 1756 in der Getreidegasse 9 geboren. Bereits am Tag nach seiner Geburt wurde er im Dom von Salzburg auf den Namen Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus getauft. Damals bekamen die Kinder oft ganz viele Namen, zum Beispiel zu Ehren ihrer Taufpaten oder Großeltern. Weil alle Namen zusammen aber zu lang waren, wurde er meistens Wolfgangler gerufen, seine Mutter Anna Maria nannte ihn allerdings "Wolferl". Mutter und Vater Mozart hatten 7 Kinder. Leider überlebten nur 2, denn zu dieser Zeit starben viele Babys an Hunger oder Krankheit. Amadeus und seine 5 Jahre ältere Schwester Maria Anna Walburga Ignatia, „Nannerl“ genannt, bekamen schon als kleine Kinder vom Vater den ersten Unterricht. Die Fächer waren Klavier, Violine und Komposition. Schnell zeigte sich, dass sie sehr begabt waren.

Amadeus war sogar ein richtiges Wunderkind. Schon mit 4 Jahren spielte er Klavier und Geige und mit 5 schrieb er seine ersten kleinen Musikstücke. Als er gerade mal 6 Jahre alt war, trat er in seiner Heimatstadt Salzburg das erste Mal in der Öffentlichkeit auf. Seine erste Oper „Apollo und Hyacinthus“ schrieb er als

er 9 Jahre alt war. Das war aber erst der Anfang, denn der Erzbischof von Salzburg ernannte ihn zum Konzertmeister. Zu diesem Zeitpunkt war Mozart gerade mal 13 Jahre alt.

Mozarts Papa Leopold war nicht nur Musiker, sondern auch Geschäftsmann. Von 1762 bis 1766 organisierte er für Amadeus eine erste Tournee, um mit dem Talent seines Sohnes Geld zu verdienen. Dabei spielten sie auch vor einigen berühmten Persönlichkeiten wie der Kaiserin Maria Theresia in Wien.

Amadeus war sehr fleißig. Er hat etwa 50 Sinfonien komponiert. Dazu kommen 23 Klavierkonzerte, 5 Violinkonzerte und zahlreiche weitere Musikstücke sowie viele große Opern. Seither wird seine Musik weltweit in großen Konzertsälen und Opernhäusern gespielt. Zu seinen bekanntesten Werken gehören z. B. „Die kleine Nachtmusik“ sowie die Opern „Die Zauberflöte“ und „Don Giovanni“.

Obwohl er Erfolg hatte, wurde er nicht reich. Nicht jeder mochte seine Musik und er gab viel Geld aus. Ein paar Mal war Mozart auch sehr krank. Damals musste man den Arzt gleich bezahlen und er war sehr teuer. Das Genie Wolfgang Amadeus Mozart war ein sehr armer Mann, als er am 5. Dezember 1791 in Wien starb. Er wurde nur 35 Jahre alt.

Ulrich Konrad: W.A. Mozart, Kassel 2005, S. 134f:

Tatsächlich mischten sich in Mozarts Sozialisation Einflüsse unterschiedlicher Stände, Einflüsse, die er im Laufe seines Lebens in nur unzureichendem Maße zu harmonisieren wußte. Hineingeboren in das Untertanenmilieu der feudal-absolutistischen Hofwelt - der Sozialstatus auch des in höfischen Diensten stehenden Musikers war niedrig -, glaubte er sich nach den überwältigenden Erfolgen der >Wunderkind< Jahre und der während dieser Zeit genossenen Wertschätzung durch den europäischen Hochadel dem gesellschaftlichen Niveau seiner Herkunft entrückt. Erst die Umsiedlung nach Wien eröffnete ihm aber die Chance, seine Existenz außerhalb der Sphäre von Lakaien und einfacher Musikerschaft zu positionieren, mehr noch, sie in eine möglichst enge Verbindung mit der Aristokratie und den nichtadeligen Führungseliten zu bringen. Mozart adaptierte in seinem Habitus - soweit das ging und gesellschaftlich akzeptiert wurde - Eigenarten aristokratischen oder zumindest gehobenen Lebensstils, beispielsweise: gewählte, zum Teil ausgesprochen modische Kleidung; markante Statussymbole wie ein eigenes Reitpferd und vornehme Wohnungen in bester Stadtlage; Teilnahme an literarischen Salons; Mitgliedschaft in einer Freimaurer-Loge; Ausbildung des Sohnes in einer kostspieligen >Erziehungsanstalt<; Beschäftigung von Hauspersonal.

Ohne Vermögensgrundlage und gleichmäßige Ausstattung mit erheblichen pekuniären Mitteln ließ sich dieser Lebensstil freilich nur schwer durchhalten. Das Bild, das Mozart von sich gegenüber seiner >Leitwelt< abgeben wollte, und die Daseinsweise, an die er sich gewöhnt und die er für sich beansprucht hatte, standen in einem doppelten Spannungsverhältnis zu seiner gesellschaftlichen Umgebung: einerseits in innerer und äußerer Entfernung von seinem angestammten Milieu, andererseits - bei aller habituellen Anpassung - in standesmäßiger Distanz zu seinen adeligen Gönnern und zum Hof. Symptom dieser Distanz war die ökonomische Situierung Mozarts, die für eine auf ein Durchschnittsmaß berechnete >bürgerliche< Existenz völlig ausreichend gewesen wäre. Für ein Leben mit der sozialen Ausrichtung, die Mozart ihm geben wollte, genügte sie offensichtlich aber nicht. Hier könnte einer der ausschlaggebenden Gründe für den wiederholt eingetretenen Geldmangel gelegen haben (aus dem ihn zu befreien Mozart bezeichnenderweise nur >bürgerliche< Bekannte ersuchte, nie aber, soweit ersichtlich, adelige Gönner). Daß trotz dieses zeitweilig bedrückenden Sachverhaltes die Wienerjahre insgesamt aber in viel höherem Maße von Fortune als von Mißerfolg gekennzeichnet waren, muß vor dem Hintergrund einer Tradition der Mozart-Historiographie, die seit langem das Gegenteil akzentuiert, ausdrücklich hervorgehoben werden.

Videoausschnitt aus Milos Formans Film „Amadeus“ (1984):**Falco: Rock me, Amadeus, 1985**

Er war ein Punker
 Und er lebte in der großen Stadt
 Es war in Wien, war Vienna
 Wo er alles tat

Er hatte Schulden denn er trank
 Doch ihn liebten alle Frauen
 Und jede rief:
 Come and rock me Amadeus

Er war Superstar
 Er war populär
 Er war so exaltiert
 Because er hatte Flair

Er war ein Virtuose
 War ein Rockidol
 Und alles rief:
 Come and rock me Amadeus
 Amadeus, Amadeus...

Es war um 1780
 Und es war in Wien
 No plastic money anymore
 Die Banken gegen ihn

Woher die Schulden kamen
 War wohl jedermann bekannt
 Er war ein Mann der Frauen
 Frauen liebten seinen Punk

Falco:

„Wenn Mozart heute lebte, wäre er Rock'n'Roll-Musiker und kein Klassiker. Schon damals war er ein Unterhalter und seinen Zeitgenossen weit voraus.“

Video: Credo der Missa solennis in c KV 139 (Waisenhausmesse, Herbst 1768)
 Vergleichsstück: Nikolaus Betscher (1745-1811): Credo der Missa brevis in C (1774)
W. A. Mozart: Credo aus der Messe in F-Dur KV 192 (1774)

C	Credo in unum Deum patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium.	Ich (Wir) glaube(n) an den einen Gott, den Vater, den Allmächtigen, der alles geschaffen hat, Himmel und Erde, die sichtbare und die unsichtbare Welt.
C	Et in unum dominum Jesum Christum, filium Dei unigenitum et ex patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine,	Und an den einen Herrn Jesus Christus, Gottes eingeborenen Sohn, aus dem Vater geboren vor aller Zeit: Gott von Gott, Licht vom Licht,
C/C	Deum verum de Deo vero, genitum, non factum, consubstantialem patri, per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine et homo factus est.	wahrer Gott vom wahren Gott, gezeugt, nicht geschaffen, eines Wesens mit dem Vater; durch ihn ist alles geschaffen. Für uns Menschen und zu unserem Heil ist er vom Himmel gekommen, hat Fleisch angenommen durch den Heiligen Geist von der Jungfrau Maria und ist Mensch geworden.
(C/ C/ C/C)	Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilato passus et sepultus est. Et resurrexit tertia die secundum scripturas. Et ascendit in coelum, sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos, cujus regni non erit finis. Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem, qui ex patre filioque procedit. Qui cum patre et filio simul adoratur et conglorificatur, qui locutus est per Prophetas. Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum et expecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi.	Er wurde für uns gekreuzigt unter Pontius Pilatus, hat gelitten und ist begraben worden, ist am dritten Tage auferstanden nach der Schrift und aufgefahren in den Himmel. Er sitzt zur Rechten des Vaters und wird wiederkommen in Herrlichkeit, zu richten die Lebenden und die Toten; seiner Herrschaft wird kein Ende sein. Ich (wir) glaube(n) an den Heiligen Geist, der Herr ist und lebendig macht, der aus dem Vater und dem Sohn hervorgeht, der mit dem Vater und dem Sohn angebetet und verherrlicht wird, der gesprochen hat durch die Propheten, und die eine, heilige, katholische und apostolische Kirche. Wir bekennen die eine Taufe zur Vergebung der Sünden. Wir erwarten die Auferstehung der Toten und das Leben der kommenden Welt. Amen.
(C/C/C/C)	Amen.	Amen.

Ein Credo-credo-Motiv durchzieht in verschiedenen Formen das ganze Stück. An einigen Stellen ist das bereits mit den folgenden Symbolen kenntlich gemacht:

C: 4töniges Credo-credo-Motiv, das von den anderen Stimmen begleitet wird



C/C/C/C: Das Credo-credo-Motiv wird kanonartig von den verschiedenen Stimmen gesungen. Man nennt diese Satzweise polyphon.



(C/C) oder (C/C/C/C): Das Credo-credo-Motiv wird auf einen anderen Text gesungen.

1774 änderte sich in Salzburg Grundlegendes. Der neue Erzbischof Colloredo war dem Geist der Aufklärung verpflichtet und wandte sich gegen barocken Aufwand. Er reinigte die Liturgie von Elementen, die nicht mehr in ein ‚vernünftiges‘ Zeitalter passten: So verbot er z.B. alte Bräuche wie die übertriebene Marienfrömmigkeit oder die nicht enden wollenden Prozessionen, z. B die am Palmsonntag, bei der ein geschnitzter „Palmesel“ mit Christusfigur mitgeführt wurde, mit der dann nachmittags die Kinder beim Volksfest ihren Schabernack trieben. Auch die Messfeier selbst sollte gestrafft werden. Dass betraf auch die Musik, und das gefiel dem jungen Mozart gar nicht. An Padre Martini schrieb er am 7. September 1776:

„Unsere Kirchenmusik ist von der in Italien sehr verschieden, um so mehr, da eine Messe mit *Kyrie, Gloria, Credo*, der Epistel-Sonate, dem Offertorium oder Motetto, *Sanctus* und *Agnus Dei*, auch an den grössten Festen, wenn der Fürst selbst die Messe lies't, nicht länger als höchstens drey Viertelstunden dauern darf. Da braucht man für diese Art Composition ein besonderes Studium ...“ Zit. nach: O. E. Deutsch und J. H. Eibl (Hrsg.): Mozart. Dokumente seines Lebens, München 2/1981, S. 94

Als Bediensteter des Erzbischofs musste Mozart sich an die Anweisungen halten. Und so sind seine Salzburger Messen viel kürzer als die später in Wien komponierten oder seine erste Messe (Waisenhausmesse) aus dem Jahr 1768 (das Credo dauert 13 1/2 Minuten gegenüber 6 1/2 beim Credo KV 192). Mozart wusste aus der Beschränkung Kapital zu schlagen und die mangelnde Länge durch innere Konzentration zu kompensieren.

Mozart

Er lebte von 1756 – 1791, wurde also nur 35 Jahre alt. Er war ein Wunderkind. Gefördert wurde er vor allem durch seinen Vater Leopold, der als Vize-Kapellmeister im Dienste des Salzburger Fürstbischofs stand. Schon als Zwölfjähriger schrieb er seine erste Messe. Als er am 24.06.1774 die Messe in F-Dur fertigstellte, war er gerade mal 18 Jahre alt. Die letzten 12 Jahre war er die meiste Zeit (zusammen mit seinem Vater oder seiner Mutter) auf Konzertreise in verschiedenen Ländern gewesen. Möglich war das, weil der Fürstbischof großzügig Urlaub gewährte Seine dritte Reise nach Italien (1773) brachte ihm besonders viel Erfolg und die Bekanntschaft großer Musiker ein. Vor allem Padre Martini aus Bologna hatte großen Einfluss auf seine kompositorische Arbeit. Bei ihm vervollkommnete er seine Fähigkeit zur Komposition von Kirchenmusik nach dem überlieferten alten Stil.

Hans Küng:

„Zu meinen ..., Mozart hätte etwa bei dem ungeheuren »Kyrie«, »Gloria« oder »Sanctus« der großen ... c-Moll-Messe religiös nichts oder nur wenig empfunden, dies widerspräche nicht nur der außerordentlichen ... Qualität und Intensität dieser Musik, die jedes einzelne Wort subtil zur Geltung bringt. Es widerspräche auch seinem nie verleugneten, wenn auch freimaurerisch-aufgeklärten katholischen Glauben!“

Als Beleg führt Küng vor allem Äußerungen Mozarts aus dem Jahre 1789 gegenüber dem (protestantischen) Leipziger Thomas-Kantor, einem Schüler Bachs, an:

„Ihr fühlt gar nicht, was das will: Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem, u. dgl. ... Aber wenn man von frühester Kindheit, wie ich, in das mystische Heiligthum unsrer Religion eingeführt ist; wenn man da, als man noch nicht wußte, wo man mit seinen dunkeln, aber drängenden Gefühlen hinsolle, in voller Inbrunst des Herzens seinen Gottesdienst abwartete, ohne eigentlich zu wissen was man wollte; und leichter und erhoben daraus wegging, ohne eigentlich zu wissen was man gehabt habe; wenn man die glücklich pries, die unter dem rührenden Agnus Dei hinknieten und das Abendmal empfangen, und beim Empfang die Musik in sanfter Freude aus dem Herzen der Knieenden sprach: Benedictus qui venit etc. dann ist's anders. ... Nun ja, das gehet freilich dann durch das Leben in der Welt verloren: aber - wenigstens ist's mir so - wenn man nun die tausendmal gehörten Worte nochmals vornimmt, sie in Musik zu setzen, so kommt das alles wieder, und steht vor Einem, und bewegt Einem die Seele.“ Küng resumierte: „Redet so einer, der bei der Kirchenmusik nicht »bei der Sache« war?“

Mozart - Spuren der Transzendenz, München 1991, S. 33-34

Mozart als 14jähriger



Die Messe KV 192 wurde für Soli, Chor, 2 Violinen, Bass und Orgel, also als *Missa brevis* für die normale Besetzung am Sonntag komponiert. Mozart hat später Hörner und Trompeten (zu denen damals, auch wenn sie nicht eigens notiert waren, die Pauken gehörten) ergänzt, so dass sie auch als *Missa solemnis* an hohen Festtagen zu gebrauchen war. Das Klangbeispiel präsentiert diese Form.

Das Credo ist ein gesungener Sprech-Text, der auf den Konzilien von Nizäa (325) und Konstantinopel (381) formuliert wurde. Ursprünglich wurde es als Tauftext verwendet. Noch heute begegnet das (ältere, apostolische) Glaubensbekenntnis bei der Taufe bzw. der Erneuerung des Taufversprechens (in der Osternacht), und zwar in der Form, dass die Gemeinde den einzelnen Artikeln mit „Ich glaube“ zustimmt (GL 47,9). Mozarts Credo-Motto hat also liturgische Vorbilder. Das Credo fasst den Glauben an den dreifaltigen Gott in wenige Formeln zusammen und stellt so eine entfaltete Form des Kreuzzeichens bzw. der Doxologie (Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geist) dar. Der erste Teil enthält Aussagen zu Gott Vater, dem Schöpfer, der zweite zu Jesus Christus und der dritte zum Heiligen Geist sowie zu grundsätzlichen Glaubensinhalten: Kirche - Taufe - Sündenvergebung – ewiges Leben. Der Text wird in Mozarts Vertonung im allgemeinen schnell deklamiert. Es gibt aber auch recht viele, z. T. auffallende Wortwiederholungen, vor allem die des „Credo, credo“. Sie dienen in der Regel der Hervorhebung (vgl. z. B. das „non“), erklären sich teilweise aber auch aus dem Wesen der klassischen Musiksprache. Die Musik bewegt sich in (meist) symmetrischen Gruppen von 2, 4 oder 8 Takten und verlangt, um den Zusammenhang zu gewährleisten, nach häufiger Wiederholung. So wird die folgende Viert-Takt-Gruppe durch eine auf verschiedenen Tonstufen wiederholte musikalische Figur der Violinen bestimmt:

Violinen et ex-pa-tre, ex-pa-tre-na-tum an-te, an-te,

Die Wiederholung des „ex patre“ und des „ante“ ermöglicht die Bildung von typischen Zwei-Takt-Gruppen der Oberstimme und damit die Anpassung an die Violinstimme.

Das-Credo-credo-Motiv ist gregorianischen Ursprungs, vgl. z.B. die Intonation des Gloria IV:

Auch die langen Notenwerte, die sich vom schneller deklamierenden ‚modernen‘ Umfeld absetzen, sind ein Merkmal des alten Kirchenstils, ebenso die polyphone Durcharbeitung verschiedener Passagen. In der Verwendung solcher Elemente zeigt sich Mozart als gelehriger Schüler von Padre Martini.

Die auf dem Arbeitsblatt enthaltenen Lücken wären idealtypisch folgendermaßen zu schließen: C/C/C/C vor Qui propter // C vor Et incarnatus // C vor Et iterum // C/C vor Et in Spiritum // C/C/C/C vor Et unam // (C) bei Confiteor // (C/C/C/C) bei et expecto // C nach dem Schluss-Amen

Der Einsatz des Credo-credo-Motivs betont die inhaltlichen Schwerpunkte: Vater, Sohn, Geburt, Leiden, Heiliger Geist, Kirche, Taufe, ewiges Leben. Auffallend ist das Fehlen des Motivs bei „Et resurrexit“. Die Zusammenfassung (In-Eins-Setzung) von Kreuz und Auferstehung macht allerdings theologisch Sinn. An der Stelle „genitum, non factum“ war der Grund für den „Credo-credo“-Einschub wahrscheinlich ein rein ästhetischer: die lange Textpassage verlangte nach einer Unterteilung.

Der Stil des Stückes wirkt, vor allem mit Blick auf die instrumentale Begleitung, zurückhaltender, als es damals üblich war. Durch die gebotene Kürze verzichtet Mozart auch auf das übliche breite Auskomponieren von Stellen wie „Et incarnatus“. Das bedeutet: das Stück gliedert sich nicht mehr in mehrere Einzelstücke, sondern wird ‚durchkomponiert‘. Dadurch entsteht ein Formproblem: die vielen verschiedenen Aussagen des langen Textes treffen auf engem Raum aufeinander, und das würde - bei textentsprechender Vertonung der Einzelheiten - den Eindruck eines ‚Flickenteppichs‘ erwecken, dem die rechte Einheit fehlt, oder zu einem Absinken in eine einheitliche, nichts mehr ‚sagende‘ Grundhaltung der Musik führen. Mozart löst das Problem, indem er das Ganze verklammert durch das (in verschiedenen Ausformungen) immer wieder auftretende Credo-credo-Motiv. Es wird dem Stück als Motto („Leitspruch“) vorangestellt und beschließt das Ganze. Diese Klammer gibt Mozart die Möglichkeit zu manchen (z. T. traditionellen) Einzelcharakterisierungen:

- „descendit“: wiederholte Abwärtssprünge. (Dass diese bei „et unam sanctam“ wieder aufgegriffen werden, könnte ein Hinweis auf die Stellvertreter-Rolle der Kirche für den ‚herabgestiegenen‘ Gottessohn sein.)
- „et incarnatus“: Nicht die übliche weihnachtliche Idyllik ist hier zu finden, sondern ein geheimnisvoll-verhaltener Moll-Ton. Das „homo factus est“ klingt in der Chromatik sogar fast schmerzlich und stellt so einen Bezug zwischen Geburt und Kreuzestod (Crucifixus) her.
- „Crucifixus“: dichter, polyphon verwickelter, dissonanzreicher Satz, der durch den Einsatz der Hörner, Trompeten und Pauken noch an Härte gewinnt.
- „sepultus est“ „mortuos“ „mortuorum“: tief, leise, langgehalten.
- „ascendit“: sich aufschwingende (sukzessiv in allen 4 Stimmen auftretende) Figuren.
- „non“: fünfmal emphatisch wiederholt.
- „et in spiritum“: Der Heilige Geist wird durch Leichtigkeit und Lebendigkeit (locker sich abwechselnde Solostimmen, bewegte und schwebende Melodik) charakterisiert.
- „et vitam venturi“: Traditionsgemäß erscheint hier eine (allerdings sehr kurze) Fuge, bei der das Credo-credo-Motiv durch alle 4 Stimmen geführt wird. Durch die lebendige Bewegung der Stimmen und den Einsatz der Hörner, Trompeten und Pauken kommt der Glanz der himmlischen Herrlichkeit voll zur Geltung.

Abwechslung und großformale Beziehungen entstehen auch durch die eingestreuten Solopassagen (genitum...; et in spiritum...; confiteor). Die Vermeidung von Stereotypie lässt sich sogar an dem Credo-credo-Motiv selbst zeigen, das durch die unterschiedliche Bearbeitung immer wieder anders wirken kann: choralhaft-feierlich am Anfang, dramatisch beim „Crucifixus“, leicht und innig verschwebend am Schluss. Der Reichtum an Ausdrucksfacetten ist bemerkenswert. Entsprechend differenziert sind auch die Gebethaltungen. Sie changieren zwischen frohem Gottvertrauen, innigem Gefühl, Einfühlung in Leiden, Tod und Auferstehung sowie glanzvoller Verherrlichung.



Am 09.10.1770 wurde Mozart in die angesehene, von Padre Martini geleitete Accademia Filarmonica zu Bologna aufgenommen. Als Klausurarbeit wurde ihm der chorale Cantus firmus "Quaerite primum regnum Dei" zur Bearbeitung im strengen Satz vorgelegt, eine Aufgabe, die ihm aus Salzburger Kirchenmusiktradition wohlbekannt war, da man am Salzburger Dom noch zu seiner Zeit zum Introitus fünfstimmige Kompositionen von Johann Stadlmayr in gleicher Satztechnik sang. Ein damals weit verbreitetes Lehrbuch in diesem Stil war der „Gradus ad Parnassum“ von Johann Joseph Fux aus dem Jahr 1725.

Ulrich Konrad: Musica sacra Wolfgang Amadé Mozarts

Am 12. April 1783 ging Wolfgang Amadé Mozart in einem Brief aus Wien an seinen Vater auf die Frage nach Traditions- gebundenheit und Aktualität gottesdienstlich gebundener Musik ein. Es sei, so meinte er, unter Kennern bekannt, „daß sich der Gusto immer ändert – und aber – daß sich die Verränderung des gusto leider so gar bis auf die kirchenMusic erstreckt hat; welches aber nicht seyn sollte – woher es dann auch kömmt, daß man die wahre kirchenMusic – unter dem dache – und fast von würmern gefressen – findet.“(1) Aus dieser Bemerkung geht deutlich hervor, dass Mozart der Kirchenmusik eine gesonderte Stellung im Entwicklungsgang der Musik zuerkannte. Der ihr eigene „stylus ecclesiasticus“, so meint er, sei zwar vom allgemeinen Geschmackswandel ebenso betroffen wie Musik etwa für die Kammer und das Theater, doch widerspreche dieser Vorgang dem Charakter „wahrer“

Kirchenmusik.(2) Bei einer früheren Gelegenheit, am 4. November 1777, hatte er nach der Aufführung einer Messe aus den frühen 1750er-Jahren des von ihm sehr geschätzten Ignaz Holzbauer kurz und bündig bemerkt, der Komponist schreibe „sehr gut. einen guten kirchen=styl. einen guten saz der vocal=stimmen und instrumenten; und gute fugen.“(3) Will man diese von einem konkreten Werk angeregte Aussage verallgemeinern und auf den Kirchenstil als Ganzes übertragen, dann zeichnet er sich in seiner „wahren“ Gestalt für Mozart hauptsächlich durch zwei Eigenarten aus: einmal durch kompositionstechnische Güte des vokalen wie instrumentalen Tonsatzes – gemeint ist hier sowohl die Angemessenheit der jeweiligen Idiomatik als auch die ausgewogene wechselseitige Integration gesungener und gespielter Anteile in der Partitur –, zum andern durch Präsenz kontrapunktischer Formen. Die beiden Merkmale besaßen für Mozart offensichtlich überzeitliche Gültigkeit, jedenfalls mißbilligte er einen Wandel des „gusto“, der sich auch auf diese kompositionstechnischen Spezifika der Kirchenmusik erstreckte.

Die beiden vereinzelt Äußerungen könnten bei oberflächlicher Betrachtung den Eindruck erwecken, Mozart habe in Fragen der Kirchenmusik eine eher rückwärts- gewandte oder gar restaurative Haltung eingenommen und das „Wahre“ in der Vergangenheit gesehen. Eine solche Einschätzung ginge jedoch in mehrerlei Hinsicht an der Wirklichkeit des 18. Jahrhunderts vorbei. Padre Giovanni Battista Martini, der bedeutende Bologneser Musikgelehrte und profunde Kenner des „stile antico“, schrieb Ende 1776 als Reaktion auf das ihm von Mozart zur Beurteilung zugesandte Offertorium *Misericordias Domini* KV 222, ein an kontrapunktischer Kunstfertigkeit reiches Werk, die Komposition stelle mit ihrer „buona Armonia, matura modulazione[,] moderato movimento de Violini, modulazione delle parti naturale e buona condotta“ (mit ihrer „guten Harmonie, reifen Modulation, gemäßigten Bewegung der Violinen, natürlichen Abwechslung der Stimmen und guten Stimmführung“) ein Musterbeispiel der „Musica Moderna“ dar.(4) Sicherheit des „gusto“ und stilistische Kontinuität standen demnach der Modernität von Kirchenmusik nicht im Wege, sondern bildeten vielmehr deren Voraussetzung. Mozart plädierte in den zitierten Briefen ja auch nicht für die Kodifizierung eines veralteten akademischen Regelwerks oder eines überkommenen Repertoires, sondern für die Wahrung der Eigengesetzlichkeit, die kirchenmusikalisches Komponieren von dem für andere Lebens- und Stilbereiche unterschied. Er besaß ein untrügliches Gespür für den ‚Ort‘ der Musica sacra, für den geistigen, geistlichen, sozialen und künstlerischen Raum, in dem sich die Produktion von Kirchenmusik bewegte.(5)

‚Ort‘ und Bestimmung der Kirchenmusik

Kirchenmusik hieß dabei für Mozart, anders als im Sprachgebrauch unserer Gegenwart, beinahe durchweg Musik im und zum Vollzug liturgischer Handlungen in Formen des katholischen Gottesdienstes, hauptsächlich in der Messe, weiterhin in Teilen des Stundengebets (beispielsweise in der Vesper) sowie, eher am Rande, in Andachten aus dem Bereich der Volksfrömmigkeit (so etwa in den nach dem Marien-Wallfahrtsort Loretto benannten *Litaniae Lauretanae*). Vom theologischen Standpunkt aus ist sie angesichts der Logosbezogenheit“(6) der Liturgie strenggenommen als Akzidens zu bewerten, da nicht unbedingt und substantiell zum Vollzug der liturgischen Handlung gehörig (die theologische Fundierung der Musik im Gottesdienst, der im Laufe der Geschichte zuweilen mit ihr getriebene hohe künstlerische Aufwand und ihre Wertschätzung ändern an diesem Sachverhalt nichts). Ihr akzidenteller Status hat die Kirchenmusik bei aller Konstanz des funktionalen Rahmens – eben der Liturgie der Messe und den Ordnungen des Officiums – stets besonders anfällig gemacht für Regelungen und Forderungen, die von außen an sie herangetragen wurden. Immer spiegelt sich in ihr auch das aktuelle geistig-geistliche Leben, dessen Teil sie ist.

Musica sacra 01/02 2006

Eugen Pausch (1790):

Ich bin selbst nur ein Dilettante in der Musik, und darf es also nicht wagen, auf den Beifall der sogenannten Meister von der Kunst zu rechnen. Diese gestrengen Herren haben das ausschliessende Recht, alle jene Schriften zu verwerfen, die mit den verjährten Regeln ihrer Kunst nicht übereinstimmen. Unverzeihliche Sünde ist es bei ihnen, ein Paar Quinten oder Oktaven hintereinander zu setzen, sollten sie auch auf Ohr und Herz den vorteilhaftesten Eindruck machen. Meine Begriffe vom Kirchenstil kommen also den ihrigen ganz und gar nicht überein. Auch hierin erkenne ich Ohr und Gefühl für die einzigen kompetenten Richter, sie aber fordern Ligaturen, Fugen, Contrapunkte, und verwerfen Melodie ... und süße reizende Harmonien. Ich halte es mit der Natur, sie mögen es immer mit der Kunst halten: gelingt es mir, durch sanft rührende Melodien das Herz des unbefangenen Beters zu Gott zu erheben ... und so die Andacht des größeren Haufen zu befördern, so tue ich freundlich Verzicht auf den Beifall der Kunstrichter."

Vorwort zu seinen VI Missae, Augsburg 1790

Auch in der Zeit der Aufklärung verstummten nicht die Stimmen, die vor einer Profanisierung der Kirchenmusik warnten. 1749 erschien z.B. die Enzyklika „Annus qui“ Benedikts XIV., in der zwar der Gebrauch von Instrumenten gebilligt wird, dabei aber gebührende Zurückhaltung und Distanz zum opernhafte Stil gefordert wird.

Vergleichsstücke:

Nikolaus Betscher (1745-1811): Credo der Missa brevis in C aus dem Jahre 1774. Er war Pater, später Abt, im Praemonstratenserstifts Rot (Oberschwaben)

1 Minute kürzer als Mozarts Credo. Al fresco-Einheitsstil (schematisierte Akkordbrechungen der Streicher) der ‚Ecksätze‘.

Verselbständigte Idyllenmusik des „Et incarnatus“, Textverteilung schlecht, bloßes Singmaterial. Crucifixus zunächst zur gleichen Musik!, dann aber (sub Pontio Pilato...) dramatisierende Zuspitzung. Mozart vielfältiger, alle Textaspekte kreativ erfaßt, stilistisch ‚erthafter‘, in der Anwendung traditioneller Mittel konsequenter. Zugleich individuelle, neuartige Gestaltungen: z.B. Credo-Motto!!

Franz Gleissner (1761-1818): Credo aus der Messe in G op. 1 Nr. 4 (1793). Er kannte Mozart aus der Münchener Zeit und hat später ein erstes Werkverzeichnis Mozarts angefertigt, das die Grundlage des Köchelverzeichnisses bildet.

Goethe**Das Veilchen (1773)**

Ein Veilchen auf der Wiese stand,
Gebückt in sich und unbekannt;
Es war ein herzigs Veilchen.
Da kam eine junge Schäferin
Mit leichtem Schritt und munterm Sinn
Daher, daher,
Die Wiese her, und sang.

Ach! denkt das Veilchen, wär' ich nur
Die schönste Blume der Natur,
Ach, nur ein kleines Veilchen,
Bis mich das Liebchen abgepflückt
Und an dem Busen matt gedrückt!
Ach nur, ach nur
Ein Viertelstündchen lang!

Ach! aber ach! das Mädchen kam
Und nicht in acht das Veilchen nahm;
Ertrat das arme Veilchen.
Es sank und starb und freut' sich noch:
Und sterb' ich denn, so sterb' ich doch
Durch sie, durch sie,
Zu ihren Füßen doch.

Ein Veil - chen auf der Wie - se stand, ge - bückt in sich und un - be -
Ach! denkt das Veil - chen, wär' ich nur die schön - ste Blu - me der Na -
Ach! a - ber ach! das Mäd - chen kam und nicht in acht das Veil - chen

kant; es war ein her - zigs Veil - chen. Da kam eine jun - ge Schä - fe - rin mit leich - tem Schritt und
tur, ach, nur ein klei - nes Veil - chen, bis mich das Lieb - chen ab - ge - pflückt und an dem Bu - sen
nahm; er - trat das ar - me Veil - chen. Es sank und starb und freut' sich noch: Und sterb' ich denn, so

mun - term Sinn da her, da her, die Wie - se... her, und sang.
matt ge - drückt! Ach nur, ach nur ein Vier - tel - stünd - chen lang!
sterb' ich doch durch sie, durch sie, zu ih - ren... Fü - ßen doch.

Johann Friedrich Reichardt (1783)

Heinrich W. Schwab: Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied, 1965, S.118ff:

Freilich ist es nur sehr selten das echte Volkslied, das man vorbildhaft anbietet. In der Mehrzahl ist es das rational normierte und ästhetisch geglättete Lied vom Typus der Berliner Liederschule, das, die Sache verfälschend, als »Volkslied« angesprochen wird. ...

Unter dem Einfluß der Aufklärer war man in Norddeutschland gewohnt, Volkslied generell mit »Gassenhauer« gleichzusetzen. Das vorbildhafte Propagieren des Volksliedes als das Liedmuster

schlechthin, geschah hier nur sehr zaghaft. Darin, »den rechten Charakter der Sprache des Herzens« zu treffen, »von dem jedermann, nachdem er es gehöret hat, glaubet, daß er es gleichfalls hätte sagen können«, sah man zwar seit Christian Gottfried Krause ein Ideal der Liedkomposition. Auch im Norden waren theoretisch ähnliche Ziele abgesteckt wie bei den Süddeutschen Schubart, Horstig und Christmann. Dennoch stand hier das Volkslied als Muster längere Zeit hinter dem französischen Chanson, wie man es seit 1753 anpries, zurück. Ein anhaltendes Echo hatten Bürgers und Herders Anregungen einzig bei dem Berliner Hofkapellmeister Johann Friedrich Reichardt gefunden.

Deutsche und fremdländische Volkslieder begleiteten in reicher Vielfalt den gesamten Lebensweg Reichardts. Er sammelte, bearbeitete, sang und suchte nachschaffend seine Liedkompositionen nach gehörten Volksliedern einzurichten. So herrscht eine ständige Wechselwirkung: echte, rauhe Volksweisen werden frisierend aufgeputzt, die eigenen Kunstlieder »im Volkssinne« geschaffen oder bestehende Lieder zu populärem Zwecke »simplifiziert« Wie sehr Reichardt das Volkslied als mustergültig erachtete, bekundet er 1781 in der Vorrede zu den »Frohen Liedern für Deutsche Männer« . . . »Noch ein Wort von Volksliedern«, heißt es da: »Sie sind wahrlich das, worauf der wahre Künstler, der die Irrfahrten seiner Kunst zu ahnden anfängt, wie der Seemann auf den Polarstern, achtet, und woher er am meisten für seinen Gewinn beobachtet«.

Mit dieser Parole wird von Reichardt im philosophisch-kritischen Norden jenes Programm theoretisch fixiert, das in naiv-ursprünglicher Weise die Wiener Klassiker realisierten: die Gestaltung mehrschichtiger Kunstwerke, in welche das Volkslied, nicht als direktes Zitat, wohl aber als modellhafter Typus mit seinen prägnanten Gestaltqualitäten und somit auch einer Reihe von Vertrauheitsqualitäten einbezogen ist. Freilich klangen in und um Wien Leitbilder echter Volksmusik auch unmittelbarer zu Ohren als es in Berlin der Fall gewesen.

Felix Mendelssohn Bartholdy schrieb im Februar 1847 an Reichardts Tochter:

„Im gestrigen Gewandhaus-Concerte folgte Reichardts Duett: Ein Veilchen auf der Wiese stand, und dann dasselbe Gedicht, von Mozart componirt. Sie sehn, dass da die Musik Ihres Vaters nicht gerade den leichtesten Stand hatte, aber ich wollte, Sie hätten gehört, wie sie diesen Ehrenplatz behauptete. Als das kleine Duett von zwei sehr frischen, reinen Stimmen sehr einfach und sehr vollkommen vorgetragen wurde, da hat sich Mancher, dem Musik nahe geht, der Tränen nicht enthalten können, so reizend und kindlich, und wahr und gut war der Klang. Ein Jubel, wie wir ihn selten gehört, und ein da capo aller drei Strophen verstand sich nachher von selbst - das war entschieden, als die ersten drei Tacte davon gesungen wurden, und mir war zu Mut, als könnte ich das Lied nicht zweimal, sondern den ganzen Abend immerfort wiederholt hören, und nichts anderes als das“ (Februar 1847, zit. nach Friedlaender, 1896, S. 135).

Das Veilchen

Wien 8. 6. 1785
KV 476

Joh. W. Goethe (1749-1832)

Allegretto

23.

Ein

Veilchen auf der Wie-se stand, ge-bü-ckt in sich und un-be-kä-ndt: es war ein her-zigs Veil-

chen. Da kam ein jun-ge Schü-fe-rin mit leich-tem Schritt und mun-tern Sinn da-her, da-

her, die Wie-se her und sang.

Ach! d'enkst das Veil-chen, wär ich nur die schön-ste Blu-me der Na-tur ach, nur... ein klei-nes

34 Weil-chen, bis mich das Lieb-chen ab-ge-flü-ckt und an dem Bu-sen matt-ge-drü-ckt, ach

39 nur, ach nur ein Vier-tel-stün-dchen lang. Ach, a-ber ach! das Mä-dchen

46 kam und nicht in acht das Veil-chen nahm, er-trat — das ar-me Veil-chen. Es

52 sank und starb und freut sich noch: und sterb ich denn, so sterb ich doch durch sie, durch

sie, — zu ih-ren Fü-ßen doch. (Das ar-me Veil-chen! es war ein her-zigs Veil-chen.)

Das Veilchen

Joh. W. Goethe (1749-1832)

Wien 8. 6. 1785
KV 476

Allegretto

23.

8 **G**

Veilchen auf der Wie-se stand ge-bücht in sich und un-be-kannt: es war ein her-zigs Veil-

14 **D**

chen. Da kam ein jun-ge Schü-fe-rin mit leich-tem Schritt und mun-tern Sinn da-her, da-

legato

20

her, die Wie-se her und sang.

27 **9**

Ach! kuck das Veil-chen, wär ich nur die schön-ste Blu-me der Na-tur, ach, nur ein klei-nes

Mole **AV**

34

Weil-chen, bis mich das Lieb-chen ab-ge-pflückt und an dem Bu-sen matt-ge-drückt, ach

39 **9** **D** **ES**

nur, ach nur ein Vier-tel-stünd-chen lang. Ach, a-ber ach! das Mäd-chen

46 **D** **C-Moll**

kam und nicht in acht das Veil-chen nahm, er-trät das ar-me Veil-chen. Es

52 *rallent.* **D** **DURIG**

sank und starb und freu't sich noch: und sterb ich denn, so sterb ich doch durch sie, durch

p rallent. *cre-scen-*

rallent. *a piacere* *a tempo*

sie, zu-h-ren Fü-ßen doch. (Das ar-me Veil-chen! es war ein her-zigs Veil-chen.)

do rallent. *Marpeggio* *fa tempo* *p*

Clara Schumann: Das Veilchen

Ein Veil-chen auf der Wie-se stand, ge-bückt in sich und un-be-kannt: es war ein her-zigs
 Veil-chen, es war ein her-zigs Veil-chen. Da kam ei-ne jun-ge Schä-fe-rin mit
 leich-tem Schritt und mun-term Sinn da-her, da-her, die Wie-se her und sang._____

Mozart, 4. Brief
 [Mannheim, den
 3. 12. 1777]
 Ma très chère
 Cousine!
 Bevor ich Ihnen
 schreibe, muß
 ich aufs Häusel
 gehen --- jetzt
 ist's vorbey! ach!
 -- nun ist mir
 wieder leichter
 ums Herz! - jetzt

ist mir ein Stein vom Herzen - nun kann ich doch wieder schmausen! - nu, nu, wenn man sich halt ausgeleert hat, ist's noch so gut leben. Ich hätte Dero Schreiben vom 25ten Nov. richtig erhalten, wenn Sie nicht geschrieben hätten daß Sie Kopf-, Hals- und Arm-Schmerzen gehabt hätten, und daß Sie jetzt nun, dormalen, alleweil, den Augenblick keine Schmerzen mehr haben, so habe ich Dero Schreiben vom 26ten Nov: richtig erhalten. Ja, ja, meine allerliebste Jungfer Baas, so geht es auf dieser Welt; einer hat den Beutel, der andere das Geld, mit was halten Sie es? -- mit der [gezeichnete Hand], nicht wahr? Hur sa sa, Kupferschmied, halt mir's Mensch, druck mir's nit, halt mir's Mensch, druck mir's nit, leck mich im Arsch, Kupferschmied, ja und das ist wahr, wers glaubt, der wird seelig, und wer's nicht glaubt, der kommt in Himmel; aber schnurgerade und nicht so, wie ich schreibe. Sie sehen also daß ich schreiben kann, wie ich will, schön und wild, grad und krumm. Neulich war ich übel's Humors, da schrieb ich schön, gerade und ernsthaft; heute bin ich gut aufgereimt, da schreib ich wild, krumm und lustig; jetzt kommts nur darauf an was Ihnen lieber ist, -- unter den beyden müssen Sie wählen, denn ich hab kein Mittel, schön oder wild, grad oder krumm, ernsthaft oder lustig, die 3 ersten Wörter oder die 3 letzten; ich erwarte Ihren Entschluß im nächsten Brief. Mein Entschluß ist gefaßt; wenn mir noth ist, so gehe ich, doch nach dem die Umstände sind wenn ich das laxiren habe, so lauf ich und wenn ich gar nicht mehr halten kann, so schieß ich in die Hosen. Behüte dich Gott Fuß, auf dem Fenster liegt d' Hachsen. Ich bin Ihnen Euer liebten Freüllen Baas sehr verbunden für das Compliment von Euer Freüllen Freysinger, welches auszurichten Euer liebten FrL. Juliana so gütig gewesen ist. - Sie schreiben mir, ich wüfte zwar noch viel, aber zu viel ist zu viel; - in einem Briefe gebe ich es zu, daß es zu viel ist, aber nach und nach könnte man viel schreiben; verstehen Sie mich, wegen der Sonata muß man sich noch ein wenig mit Geduld bewaffnen. Wenns fürs Bäsle gehört hätte, so wäre sie schon längst fertig -- und wer weiß ob die Madselle Freysinger noch daran denkt -- ohngeacht dessen werde ich sie doch so bald möglich machen, einen Brief darzu schreiben und mein liebes Bäsle bitten, alles richtig zu übermachen. A propos seit ich von Augsburg weg bin, habe ich nicht Hosen ausgezogen; - außer des Nachts bevor ich ins Bett gehe. Was werden Sie wohl denken, daß ich noch in Mannheim bin, völlig drinn. Das macht, weil ich noch nicht abgereiset bin, nirgends hin! Doch jetzt glaub ich wird Mannheim bald abreisen. Doch kann Augsburg von Ihnen aus noch immer nach mir schreiben und den Brief an Mannheim adressiren bis auf weitere Nachricht. Der Herr Vetter, Fr: Baas und Jungfr: Baas empfiehlt sich meiner Mamma und mir. Sie waren schon in Aengsten, daß wir etwa krank wären, weil sie so lang keinen Brief von uns bekommen haben. Vorgestern sind sie endlich mit unserm Brief vom 26ten Nov. erfreuet worden und heute als den 3ten Decebr. haben Sie das Vergnügen mir zu antworten. Ich werde Ihnen also das Versprochene halten? - Nu das freut Sie. Vergessen Sie nur auch nicht München nach der Sonata zu komponiren, denn was man einmal gehalten hat, muß man auch versprechen, man muß allezeit Wort von seinem Mann seyn. - Nun aber geschweh.

Ich muß Ihnen geschwind etwas erzehlen: ich habe heute nicht zu Hause gespeist, sondern bey einem gewissen Mons. Wendling; nun müssen Sie wissen, daß der allzeit um halb 2 Uhr ißt, er ist verheyraethet und hat auch eine Tochter, die aber immer kränklich ist. Seine Frau singt auf der zukünftigen Opera, und Er spielt die Flöte. Nun stellen Sie sich vor, wie es halb 2 Uhr war, setzten wir uns alle, bis auf die Tochter welche im Bette blieb, zu Tisch und aßen.

An alle gute Freund und Freundinnen von uns beyden einen ganzen Arsch voll Empfehlungen. An Dero Eltern steht es Pag. 3 Zeile 12. Nun weiß ich nichts mehr Neues, als daß eine alte Kuh einen neuen Dreck geschissen hat; und hiermit addieu Anna Maria Schlosserin geborne Schlüsselmacherin. Leben Sie halt recht wohl und haben Sie mich immer lieb; schreiben Sie mir bald, denn es ist gar kalt, halten Sie Ihr Versprechen, sonst muß ich mich brechen. addieu, mon Dieu, ich küsse Sie tausendmal und bin knall und fall

Mannheim
 ohne Schleim
 den 3ten Decembr.
 heut ist nicht Quatemb:
 1777 zur nächtlichen Zeit
 von nun an bis in Ewigkeit
 Amen.

Ma très chère Cousine
 waren Sie nie zu Berlin?
 Der aufrichtige wahre Vetter
 bei schönen und wilden Wetter
 W. A. Mozart
 Sch: scheißen: das ist hart.

Hermann Schlösser: Dass Mozart mit dieser Lust an anal-regressiven Wortspielen im 18. Jahrhundert allerdings nicht allein stand, ist von Günther G. Bauer, dem Leiter des Salzburger Institutes für Spielforschung und Spielpädagogik, zu erfahren: Er weist darauf hin, dass „Mozarts unbeschwerter und manchmal auch drastischer Umgang mit der Sprache Teil einer größeren kultur- und spielhistorischen Tradition gewesen ist“. Wenn Mozart etwa am 3. Dezember 1777 ohne jeden Zusammenhang die Aufforderung „Hur sa sa, Kupferschmied, halt mir's Mensch, druck mir's nit, halt mir's Mensch, druck mir's nit, leck mich im Arsch, Kupferschmied“? in einen Brief an das Bäsle hineinschreibt, dann zitiert er ein Gstanzl, das in Salzburg sehr verbreitet war. In ähnlichem Sinn verwendete Mozart noch eine Fülle anderer Wort- und Sprachspiele, die er vor allem aus seiner Familie kannte. Allerdings weist Juliane Vogel darauf hin, dass Mozart von den allgemein gebräuchlichen Vorgaben einen künstlerisch raffinierteren Gebrauch machte als seine Umgebung. Im Nachwort ihrer Ausgabe der „Bäsle-Briefe“ stellt die Literaturwissenschaftlerin zwar ebenfalls fest, dass Sätze wie „Reck den arsch zum mund“ oder „scheiss ins beth das kracht“ „Codifizierungen“ sind, die in Salzburg allgemein verwendet wurden. Dennoch ist ihr mehr an der Feststellung gelegen, Mozart habe die allgemeinen Redensarten „zum Ausgangspunkt zwar nicht feinerer, aber um vieles virtuoserer Sprachspiele“ genommen. (Knallerballer Spizignas, in „Mozart Experiment Aufklärung“, Wien 2006, S. 510)

Leo Balet/E. Gerhard: (Die Verbürgerlichung ... Frankfurt a/M 1972, S. 209f) (Über) die Art und Weise, wie er [Goethe] sich das erste Jahr in Weimar [1775] auführte, ... (schrieb) Charlotte von Stein, mit der Goethe eng befreundet war. »Wie sehr wünschte auch ich, lieber Goethe«, schrieb sie ihm, »daß Sie Ihr wildes Leben etwas ablegten. Damit machen Sie, dass die Leute hier Sie so schief beurteilen. Welchen Sinn hat es dann: dies wilde Jagen, scharfe Reiten, dies Klatschen mit der großen Peitsche, wobei alle, die in der Nähe sind, zusammenschrecken? Das sind Jungensstreiche!« Mit Vorliebe übte Goethe diese Flegerei mit der Chambrière [Peitsche] auf dem Marktplatz mitten in Weimar, weil es dort so herrlich schallte. In einem anderen Schreiben urteilt Charlotte von Stein über ihn: »Warum auch sein beständiges Pasquillieren [Schmähen]? ... Und dann sein unanständiges Betragen, sein Fluchen, seine pöbelhaften, niederen Ausdrücke.«

Wolfgang Amadeus Mozart: Violinkonzert in A-Dur KV 219, 2. Satz (1775)

Adagio 25

Ob. 1,2
Corni
V. solo
V. 1
V. 2
Va.
Vcl. B.

30 35

37

"Ein wahres Adagio muß einer schmeichelnden Bittschrift ähnlich seyn. Denn so wenig als einer, der von jemanden, welchem er eine besondere Ehrfurcht schuldig ist, mit frechen und unverschämten Geberden etwas erbitten wollte, zu seinem Zweck kommen würde: eben so wenig wird man hier mit einer frechen und bizarren Art zu spielen den Zuhörer einnehmen, erweichen, und zärtlich machen. Denn was nicht vom Herzen kömmt, geht auch nicht leichtlich wieder zum Herzen."

So beschreibt Quantz (Versuch einer Anleitung..., Breslau 1752, S. 138) den Affektgehalt eines Adagios.

23

f p f p

Wolfgang Amadeus Mozart:
Entführung aus dem Serail,
Arie des Belmonte (Nr. 4)



dto.



Wolfgang Amadeus Mozart:
Requiem



Francesco Geminiani (1751):
"Die Absicht der Musik ist es nicht nur, dem Ohr zu gefallen, sondern Gefühle auszudrücken, die Phantasie anzuregen und über die Leidenschaften zu herrschen. Die Kunst des Violinspiels besteht darin, auf dem Instrument einen Ton hervorzubringen, der in gewisser Weise mit der vollkommensten menschlichen Stimme wetteifern soll."

The Art of Playing on the Violin, London 1751, Faksimile-Nachdruck ebda. 1952, S. 1 (Übers. des Verf.).



gerade gestrichener Ton / crescendo auf einem Ton / staccato |
Cattivo: schlecht; Buono: gut; Ottimo: am besten; Cattivo o particolare: besonders schlecht

Mozart, Leopold (1756):

"Jeder auch auf das stärkste ergriffene Ton hat eine kleine obwohl kaum merkliche Schwäche vor sich: sonst würde es kein Ton, sondern nur ein unangenehmer und unverständlicher Laut seyn. Eben diese Schwäche ist an dem Endes jedes Tones zu hören. Man muß also den Geigenbogen in das Schwache und Starke abtheilen, und folglich durch Nachdruck und Mäßigung die Töne schön und rührend vorzutragen wissen... Man fange den Herabstrich oder den Hinaufstrich mit einer angenehmen Schwäche an; man verstärke den Ton durch einen unvermerkten und gelinden Nachdruck; man bringe in der Mitte des Bogens die größte Stärke an, und man mäßige dieselbe durch Nachlassung des Bogens immer nach und nach, bis mit dem Ende des Bogens sich auch endlich der Ton gänzlich verlihet... Man muß es so langsam üben, und mit einer solchen Zurückhaltung des Bogens, als es nur möglich ist: um sich hierdurch in den Stand zu setzen, in einem Adagio eine lange Note zu der Zuhörer grossem Vergnügen rein und zierlich auszuhalten. Gleichwie es ungemein rührend ist, wenn ein Sänger ohne Athem zu holen eine lange Note mit abwechselnder Schwäche und Stärke schön aushält... Bey dieser ersten Abtheilung sonderheitlich, wie auch bey den folgenden: soll der Finger der linken Hand eine kleine und langsame Bewegung machen; welche aber nicht nach der Seite, sondern vorwärts und rückwärts gehen muß. Es muß sich nämlich der Finger gegen dem Stege vorwärts und wieder gegen der Schnecke der Violin zurück, bey der Schwäche des Tones ganz langsam, bey der Stärke aber etwas geschwinder bewegen..."

Versuch einer gründlichen Violinschule, Augsburg 1756, S. 103f. (Faksimile, hg. von Hans Rudolf Jung, Leipzig 1983)

§. 16.

Zur Nachahmung, oder zur Ausdrückung und Erregung dieser oder jener Leidenschaft werden auch solche Figuren erdacht, durch deren charactermäßiges Abspielen man der Natur am nächsten zu kommen glaubet. Wenn z. E. jedes Dreyerl mit einer Sospir anfängt; so kann ein klägliches Seufzen nicht besser ausgedrückt werden, als wenn die übrigen zwei Noten mit Abwechslung des Forte und Piano im Hinaufstriche zusammen geschleift werden. Man muß aber den Strich mit einer sehr mäßigen Stärke anfangen, und ganz still enden. Man verführe es in dem folgenden Beispiele.



Quantz, Johann Joachim (1752):

"Hat man eine lange Note entweder von einem halben oder ganzen Tacte zu halten, welches die Italiäner messa di voce nennen; so muß man dieselbe vors erste mit der Zunge weich anstoßen, und fast nur hauchen; alsdenn ganz piano anfangen, die Stärke des Tones bis in die Mitte der Note wachsen lassen; und von da eben wieder so abnehmen, bis an das Ende der Note: auch neben dem nächsten offenen Loche mit dem Finger eine Bebung machen... Die auf eine lange Note folgenden singenden Noten, können etwas erhabener gespielt werden. Doch muß eine jede Note, sie sey ein Viertheil, oder Achttheil, oder Sechzehnthel, ihr Piano und Forte in sich haben, nachdem es die Zeit leidet. Finden sich aber einige nach einander gehende Noten, wo es die Zeit nicht erlaubt, eine jede besonders, in der Verstärkung des Tones, wachsend zu machen; so kann man doch, unter währenden solchen Noten, mit dem Tone zu und abnehmen; so daß etliche stärker, etliche wieder etwas schwächer klingen."

Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen, Breslau 1752, S.140

Gluck: "(Ich betrachte) die Musik nicht nur als eine Kunst das Ohr zu ergötzen..., sondern auch als eines der größten Mittel das Herz zu bewegen und Empfindungen zu erregen."

Brief an J. B. Suard, 1777. Aus: Ernst Bücken, Musikerbriefe. Leipzig 1940. S.20

Mozart: "Am dringlichsten lege ich Ihnen die Expression ans Herz ..."

Brief vom 30. Juli 1778 an Aloysia Weber. Aus: Gunthard Born. Mozarts Musiksprache, München 1985. S.27

Sulzer (1774): "(Wer die Melodie hört), muß sich einbilden, er höre die Sprache eines Menschen, der von einer gewissen Empfindung durchdrungen, sie dadurch an den Tag leget..."

Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Artikel: Melodie und Arie

Mozart
Sonata No. 12
in F Major
K. 332

Allegro

frühe 1780er Jahre

Musical score for measures 46 through 88. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *ff*. Measure numbers 46, 53, 60, 67, 76, 84, and 88 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (F major), and a 3/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and uses various articulation marks like slurs and accents.

Musical score for measures 10 through 38. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *p*. Measure numbers 10, 19, 27, 33, and 38 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (F major), and a 3/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and uses various articulation marks like slurs and accents.

Mozart F-Dur-Sonate KV 332, (Ulrich Konrad: vermutlich frühe 1780er Jahre in Wien)

Variante 1



Variante 2



Richter / Niermann: Klassische Musik – Musik der Klassik. Mozart, 1992. S. 80 ff.:

Die Szenerie

Soviel ist bereits klar geworden: Die anfangs angebotene heile Welt ... wird vor allem ab Takt 5 rigoros unterbrochen: Gegen den ruhig schwingenden Dreiviertel-Takt setzt sich recht deutlich ein Zweiertakt durch; die ordnungsgemäße Hierarchie von Melodie und Begleitung wird durch das Auftreten selbständiger Stimmen gestört:



In dieser Form der Notation wird deutlich, wie verschieden der musikalische Stil dieses Teils von dem gesanglichen, ruhig schwingenden Charakter des Anfangs ist. Es ist, als ob Mozart hier eine Szene vor Augen gehabt hätte: Der schöne Gesang einer Person (Vordersatz) wird von drei >Typen< gestört, setzt sich aber danach (im Nachsatz) unbeschwert und sogar durch zunehmende Lautstärke nachdrücklich fort.

e) Verleblendigen Sie diese Vorstellung, indem Sie sie szenisch und mit Hilfe verschiedener Instrumente nachspielen. Übertreiben Sie zur Verdeutlichung ruhig ein bißchen, vielleicht so: Eine (weibliche ?) Person tritt auf und beginnt zu singen, zart begleitet z. B. von einer Gitarre. Drei Personen treten ihr störend entgegen, energisch, auftrumpfend. Die Sängerin aber wischt die Einwürfe oder Argumente beiseite und führt mit gestärktem Selbstbewußtsein ihr Lied zuende.

f) Finden Sie eine Form der Darstellung, die Ihnen leicht fällt und Spaß macht: vielleicht pantomimisch, möglicherweise komisch verkleidet, vielleicht mit Hilfe eines Textes, etwa so:

Oder vielleicht gefällt Ihnen ein Szenario dieser Art besser?:

Violetta

Sonne, Blumen, seid begrüßt! –

(blickt aus dem Fenster in den Park)

Es treten auf:

Ferdinand, Alfonso, Don Posse

Stell' endlich Wein auf den Tisch!

Violetta

Ach, ich liebe die Natur! (in sich versunken)

Der Charakter des Einschubs zwischen Vorder- und Nachsatz wird auf diese Weise - Zweischlag-Metrum, drei selbständige Stimmen, Dramatik ... - natürlich übertrieben. Denn es gibt musikalische Elemente, die den schwingenden Gestus des Dreivierteltakts auch in den Takten 5-8 unterstreichen, z. B. die Phrasierungen. Entscheidend ist hier wohl das Mehrdeutige, das Unsicher-Wankende, die Irritation, die die Musik durch die Störung der periodischen Ordnung und damit des liedhaft-gefälligen Charakters erfährt.

Sie werden im weiteren Verlauf der Sonate sehen, daß MOZART in den ersten zwölf Takten Grundprinzipien vorstellt, die den Charakter des ganzen Musikstücks bestimmen:

- Ansetzen bei bekannten, traditionellen Spielweisen,

- Überraschungen, Irritationen,
- Denken in Aktionen und Szenen, also in der Vorstellung von handelnden Personen, und
- die klangliche Vorstellung verschiedenartiger Instrumente.

Den Entstehungsprozeß und das Lebensumfeld von Mozarts Klaviersonate in F-Dur, KV 332, zu rekonstruieren, ist schon deshalb schwierig, weil bisher nicht abgeklärt werden konnte, ob dieses Werk in Paris (1778) oder erst in Wien (1781) entstanden ist. Dies zu wissen, ist jedoch interessant, weil viele der musikalischen Ereignisse und Einzelheiten in der Komposition aus unterschiedlichen Einflüssen erklärt werden können und so auch unterschiedliche Bedeutung erhalten.

Mozart unternahm von September 1777 bis Januar 1779 eine Reise nach Paris. Sie führte ihn über München, Augsburg und Mannheim. In Mannheim und in Paris blieb er lange Zeit. In diesen beiden fürs internationale Musikleben bedeutenden Städten versuchte er, eine Anstellung als Musiker, etwa als Komponist, Organist oder als Musiklehrer, zu bekommen.

Wenn er die Sonate 1778 in Paris komponiert hat, dann stellt sie wahrscheinlich so etwas wie einen musikalischen Erlebnis- oder Reisebericht dar. Man kann dann nämlich annehmen, daß er musikalische Anregungen übernommen und in seiner Musik verarbeitet hat, was er an neuen Ideen und Traditionen kennenlernte. Hierfür sprechen einige der Materialien, die hier zusammengestellt sind.

Hat Mozart die Sonate aber erst Jahre später, in seiner Wiener Lebensperiode komponiert, dann liegt es näher, die Einflüsse für den besonderen Musikstil und für die besondere Mitteilung und Eigenart dieses Musikstückes in Werken zu suchen, die er in jener Zeit geschrieben hat, und in Erlebnissen aus dieser Zeit. Hierzu gehören vor allem seine Oper »Die Entführung aus dem Serail« und andere Musik, die er in Wien kennenlernen konnte, vielleicht auch bestimmte Vorlieben und Modeerscheinungen des Musiklebens in Wien.

Ulrich Konrad: W. A. Mozart, Kassel 2005, S. 187:

Kompositorischer >Fluß< und Perioden-Zusammenhang

Die sich beim Hören von Musik Mozarts unmittelbar einstellende Evidenz ist die eines >richtigen Verlaufs<, einer selbstverständlichen Folge und Zusammengehörigkeit aller kompositorischen Ereignisse. Leopold Mozarts früher erwähntes Bild vom »filo«, vom gleichmäßig fortgesponnenen Faden, das er für den geregelten Tonsatz und den natürlichen Fluß melodischer, rhythmischer und harmonischer Progressionen benutzt, trifft das Gemeinte zwar an seiner Außenseite, erklärt aber nicht, welche musikalischen Sachverhalte zu dieser Einheit führen. Denn es lassen sich mit Leichtigkeit Sätze Mozarts finden, deren mannigfaltiges Material vordergründig eher beziehungslos nebeneinander steht, und umgekehrt solche, bei denen der kompositorische Fluß mit einem Minimum an musikalischer Investition in Gang gehalten wird, es folglich kaum etwas gibt, was gebunden werden muß. Die Klaviersonate F-Dur KV 332 (300k) enthält in der Exposition einen wahren Katalog an kontrastierenden Motiven, Satztechniken und Ausdrucksgesten. Er reicht vom Eröffnungsgedanken eines eleganten Menuetts (T 1- 4) über einen kleinen imitatorischen Satz mit Codetta (T 5-12) und eine kurze Jagdmusik (T 13-22) bis zum stimmungsmäßigen Umschlag in eine leidenschaftliche Moll-Fantasie (T 23-40), ehe der zweite Teil auf der Dominante und mit einem wiederum menuettartigen Thema einsetzt, dieses von größter Einfachheit (T 41-56). Daran schließt sich unvermittelt eine von piano-forte-Kontrasten, Synkopen, harmonischen Sequenzen und Schlußhemiolen geprägte Phase an (T. 56- 67). Der ganze Teil wird in modifizierter Form wiederholt (TT 67- 86), ehe mit >rauschender< Figuration und einer kraftvollen Oktaven-Passage die Exposition auf eine Weise an ihren Schluß kommt, als handele es sich um das Ende des ganzen Satzes (T 86-93). Trotz dieses Reichtums an Einfällen und Ausdrucks Umschwüngen, der scheint, als solle musikalisch einem jedem Spieler und Hörer von allem etwas geboten werden, stellt sich alles andere als der Eindruck von Beliebigkeit ein. Das dürfte in diesem Satz wie auch sonst in Mozarts Musik an der Stabilität der tonartlichen Beziehungen liegen. Denn die Folge motivischer und emotionaler Kontraste wird grundiert von einer nahezu unerschütterlichen Festigkeit des Gefüges der sechs üblicherweise eingesetzten leitereigenen Tonarten. Auch sie stellen ein >Bewegungsfeld< dar, das dem Komponisten offensteht, zugleich eines, auf dem bestimmte Hauptwege - etwa der Kadenz oder einer präferierten Folge von Stufen - vorgezeichnet sind.

Gelegentlich hat Mozart die tonartliche Stabilität zum Hauptthema eines Stücks oder zumindest eines seiner wesentlichen Teile gemacht. Im Kopfsatz der Sinfonie C-Dur KV 338 wird in den ersten vierzig Takten kein eigentliches Thema im Sinne eines geformten melodischen Gedankens exponiert, sondern es werden mehrere nahezu ausdrucksneutrale, da in ihrem Dreiklangs- und Fanfarengestus sehr typische Motive aneinander gereiht - sie alle zeigen den Affekt einer etwas metallenen Pracht an. Mit dieser affektiven Eindimensionalität korrespondiert das ostentative Beharren auf der Grundtonart, die sich als ein breites harmonisches Anfangstableau aufbaut. Bezeichnenderweise spielt dieses >Hauptthema< der Musik in der Reprise keine Rolle mehr. Nur das Initium des Satzes wird noch einmal angespielt, sozusagen als Signal für den Eintritt des neuen Formabschnitts

Dieter Mack (Freiburg)

Musiktheorie 2,200ß, S. 181f.:

Lassen Sie mich zum Abschluß zwei meiner „Lieblingsbeispiele“ aus Mozarts Klaviersonaten anfügen, die meines Erachtens deutlich machen, daß die reine Zählung von Taktgruppen nichts über den musikalischen Zusammenhang und seine Wirkung aussagt, sondern nur die Interpretation der spezifischen Verknüpfung.

Ich wähle bewußt zunächst ein Beispiel, bei dem wahrscheinlich Konsens über die Taktzählung herrschen wird. Der erste Satz der Sonate F-Dur KV 332 beginnt mit einem ersten, relativ vielfältig gestalteten zwölftaktigen Satz aus dreimal vier Takten, wobei die zweite und dritte Viertaktgruppe enger miteinander verbunden sind als die ersten beiden. Das soll aber an dieser Stelle nicht weiter verfolgt werden. Nach der Kadenz in F-Dur beginnt reihungsartig und ziemlich unvermittelt ein motivisch neues (hornquintenartiges) Gebilde, ebenfalls in F-Dur, das sich formal als eine Periode aus zweimal vier Takten entpuppt. Das periodische Moment ist sehr versteckt, aber allein das Ende des Vordersatzes in Terzlage (T 16) bzw. das Ende des Nachsatzes in Oktavlage (T 20) schaffen diesen syntaktischen Bezug.

Auch diese zweite Einheit endet somit ungewöhnlich final und ohne vorausweisende Energie. Noch mehr Verwirrung schaffen aber die folgenden beiden Takte 21 und 22, denn Mozart wiederholt nur lapidar und eigentlich „völlig unnötig“ die Kadenz von Takt 20. Wie geht man mit diesen beiden Takten um? Von der Gestalt her gehören sie zum Vorhergehenden, denn sie wiederholen die beiden Kadenzakkorde. Trotzdem empfindet man sie keineswegs als verlängerten Nachsatz, sondern eher als „musikalischen Leerlauf“. Zum Folgenden gehören sie keinesfalls, außer man verweist auf die geschickte Beziehung durch das Auftaktpaar an sich, was aber eher rückwirkend ein syntaktisches Merkmal der spezifischen Art dieser Verknüpfung ist.

Eine Taktzählung, welcher Art auch immer, sagt demnach über die Problematik dieser Stelle gar nichts aus, einschließlich einer Zählung als zwei „Fülltakte“. Angebracht ist jedoch die durchaus subjektive (aber deswegen keineswegs unwissenschaftliche) Suche nach dem musikalischen Sinn dieser Stelle. Schon der kadenzielle Abschluß in Takt 12 und der reihungsartige Anschluß haben als Anfang eines ersten Sonatensatzes einigermaßen überrascht. Und an dieser Stelle in den Takten 20-23 wird das Problem auf die Spitze getrieben, denn die Takte 21 und 22 sind syntaktisch unnötig, ja, sie erzeugen musikalischen Stillstand. Sie erzeugen ihn aber offensichtlich, um die folgende Kontrastierung gleichsam zu legitimieren. Der Kontrast schafft hier also musikalische Verbindung, und er wird kompositorisch durch die eingefügten Kadenzwiederholungen regelrecht erzwungen (denn im Sinne der damaligen Zeit gäbe es in solch einer Situation kaum eine andere Möglichkeit der Weiterführung). Folgerichtig und entsprechend meiner obigen Bemerkung bleibt das Verfahren an dieser Stelle keineswegs konsequenzlos. Es stellt sich heraus, daß der ganze erste Satz auf dem Prinzip der Kontrastierung aufbaut (die nachweisbare Sonatensatzform ist wahrnehmungspsychologisch von völlig untergeordneter Bedeutung).

War dies eine unwissenschaftlich subjektive Analyse, weil sie keinem musiktheoretischen System genügt? Ich glaube nicht, denn jedes Argument ist objektiv nachweisbar.

Alfred Einstein: Mozart. Sein Charakter, sein Werk. Wolfgang Amadeus Mozart: Leben und Werk

Das größte Geheimnis im Geheimnis der Instrumentalwerke Mozarts ist jedoch die Einheit der einzelnen Sätze, das, was Leopold mit »il filo« bezeichnet hat, der »Faden«, die Folge und der Zusammenhang der Gedanken. Dieser Zusammenhang ist weniger ostensibel als bei den meisten andern großen Komponisten, wie etwa bei Beethoven, der viel mehr mit Kontrasten arbeitet als Mozart, dessen Sätze und Satzfolgen viel häufiger aus einem einzigen motivischen Keim erwachsen sind. Und Beethoven – wie auch sein Vorgänger Haydn, beide in bestimmtem Sinn Revolutionäre, hatten es viel mehr als Mozart, ihren Werken eine merkbare, nachweisbare Einheit zu geben – ihr Werk mußte aus sich selbst gerechtfertigt werden können. Mozart war ein Traditionalist. Man versteht ihn nicht ganz, nicht ganz seine Grazie, seinen Humor, seine Kühnheit, wenn man nicht sein Verhältnis zur Tradition kennt, nicht weiß, wo er ihr folgt, wo er mit ihr spielt, wo er von ihr abweicht. Es ist sein Glück, sein historisches und sein persönliches als Künstler, daß er sich noch innerhalb eines gegebenen Rahmens bewegen darf, daß er organische – nicht willkürlich gemachte, daß er gewachsene – nicht gewaltsam hervorgetriebene Formen benutzt. Eine Aria ist eine Aria; eine Sonate ist eine Sonate; ein Sonatensatz hat sein bestimmtes Gesetz, das Mozart niemals durchbrechen wird. Je nach der Be-(S. 170-171) setzung scheiden sich die Formen: ein Klavierkonzert wird niemals weniger oder mehr als drei Sätze haben, indes ein ausgewachsenes Streichquartett oder Streichquintett eben vier Sätze haben muß, mit einem Menuetto, und ein Divertimento zwei Menuetti. Warum solche Gegebenheiten nicht benutzen, warum solche Schranken niederreißen, wenn man sich mit Freiheit in ihnen bewegen kann? Wenn man diese Gegebenheiten kennt und fühlt, wird erst der Geist, die »Originalität« – und in diesem Sinn darf von Originalität auch bei Mozart gesprochen werden –, die Persönlichkeit, die Kühnheit Mozarts offenbar.

Jedes Instrumentalwerk des gereiften Mozart – und wie frühe ist er gereift! – könnte als Beispiel dienen; aber wir wählen eins der allerunscheinbarsten, die Klaviersonate K. 332, komponiert im Sommer 1778 in Paris, jedem klavierübenden Kind bekannt:

(Notenbeispiel)

Einer der Musiker, die sich in Deutschland nach einer Periode »poetisierender« Befassung mit dem musikalischen Kunstwerk wieder mit *Musik* befaßt haben, August Halm, hat von diesem Thema gesagt, nachdem er es »zwar willenlos« genannt, aber dennoch (S. 171-172)

»guter Musik« zugerechnet hat (»Von zwei Kulturen der Musik«, 1913, p. 224):

»Es ist hübsch, von einer bescheidenen und feinen Gefälligkeit. Es hat Selbsterkenntnis, will nicht über sich hinaus, und darum ist es nicht windig noch hohl. Aber ohne notwendige Struktur, nicht auf Notwendigkeit hin erdacht, wirkt es mit seinem Sich-ergehen im Hin und Her wie zufällig. Der Gegensatz seiner Richtungen richtet nichts aus, er bedeutet weder eine beherrschte noch eine gefühlte Kraft, und darum überhaupt keine Kraft.«

Aber warum Mozart zum Vorwurf machen, daß er keine Beethovenschen Themen erfindet? Und warum muß ein Thema »auf Notwendigkeit hin erdacht« sein und »etwas ausrichten« können? Der Reiz dieses Sonatenbeginns beruht darin, daß er kein Beginn ist, sondern wie ein zweites Thema, lyrisch und gesangvoll, wie vom Himmel gefallen. Es folgt ein Nachsatz wie ein lieblicher Naturklang, mit den Hornquinten in der linken Hand, und dann erst das, was analytische Ausgaben den »Epilog« nennen, eine Drohung in d-moll, voll von Mollspannung, aus der das zweite Thema sich löst wie eine lichte Erscheinung, aus Ariels Gefolgschaft. Einfall folgt aus Einfall; die Durchführung beginnt wieder mit einem neuen, »unthematischen« Einfall, und in der Rekapitulation wiederholt sich die ganze »kraftlose« Folge auf einer neuen (S. 172)Ebene hinreißender Anmut. Niemand wird ergründen können, wie in diesem Satz eine melodische Blüte der andern sich zugesellt, und jeder wird ihre Natürlichkeit, Notwendigkeit, Gewachsenheit fühlen. Nichts gewonnen sein wird hier auch mit der Suche nach einem Vorbild, da man keines finden wird, weder in Deutschland noch in Italien noch in Paris; weder bei Philipp Emanuel oder Johann Christian Bach oder Wagenseil, noch bei Rutini oder Galuppi, noch bei Schobert oder Raupach. Im übrigen hat gerade Beethoven den Zauber dieses aus der Luft gegriffenen Anfangs innig gefühlt und ihn auf seine Weise genutzt, bis in seine späten Tage: im ersten Satz der Waldsteinsonate; in der Es-dur-Sonate op. 31, 3; in der A-dur-Sonate op. 101, die den Zyklus der fünf »Letzten Sonaten« eröffnet.

Dies ist der »filo«, der »Faden«, dem Mozart folgt und der so sehr abhängt vom rechten Beginn: der Beginn muß »auf der Höhe« sein. Dies ist der »filo«, den Mozart vor der Niederschrift im Kopfe hat: alle äußeren Beobachter seines Schaffens stimmen darin überein, daß er eine Komposition zu Papier brachte, wie man einen Brief schreibt, wobei er sich durch keine Störung oder Unterbrechung irritieren ließ – die Niederschrift, die »Fixierung«, war eben nichts weiter als Fixierung des fertigen Werks, ein mechanischer Akt. Das Verfahren Mozarts dabei läßt sich leicht (S. 172-173) verfolgen, dank dem häufigen frischen Schnitt seiner Kiefedern und der wechselnden Farbe seiner Tinte: sie verdickte sich offenbar rasch und mußte sehr oft verdünnt oder erneuert werden. Nie schreibt Mozart Teile oder Abschnitte eines Satzes nieder, die er gleich in allen Stimmen fertig machte, sondern immer ein *Ganzes*. Skizze und Reinschrift verschmelzen zu einem einzigen Akt der Niederschrift, es gibt bei Mozart keine Brouillons. Bei einer Opernpartitur etwa – nicht bloß einer Aria oder einem kürzeren Ensemble, einem Quartett oder Sextett, sondern auch einem ausgedehnten Finale – schreibt er die erste Violine, die Singstimmen, den Baß von Anfang bis Ende nieder; dann erst füllt er die Nebenstimmen aus, und man kann Zug um Zug verfolgen, wie ihn auch bei solcher halb mechanischer Arbeit die Lust der Erfindung im einzelnen, des »Einfalls«, niemals verläßt. (Natürlich, wo Bläser konzertierend im Orchester hervortreten, gehört auch ihre Fixierung dem früheren, ersten Prozeß der Niederschrift an.) In einem Werk der Kammermusik, einer Sinfonie, fixiert er erst die Hauptstimmen, die melodischen Fäden von Anfang bis Ende, er springt gleichsam von Linie zu Linie und »übergeht« oder »überholt« erst in einem zweiten Stadium der Arbeit den Satz mit den Füllstimmen.

Diesen ersten Prozeß der Fixierung eines Ganzen will er allerdings ohne innere Hemmung durchfüh- (S. 173)] ren – und nun gibt es freilich im ersten und letzten Sonatensatz Stellen, die auch ein Mozart nicht erledigen kann, wie man einen Brief schreibt. Das sind in der Sonatenform die Durchführungen und im letzten Satz, wenn er Rondoform hat, die Stellen kontrapunktischer Verwicklung, aus der das Rondothema mit neuer Kraft der Überraschung sich loslösen soll. Wenn einmal sämtliche Fragmente der Instrumentalkompositionen Mozarts gedruckt vorliegen, wird man erkennen, daß die meisten *vor* der Durchführung (wie Anh. 80, ein Streichquintett in B-dur) oder während ihr abbrechen, weil Mozart versäumt hat, die Wegräumung dieses Hindernisses durch eine kontrapunktische Skizze vorzubereiten. Und, gewitzigt, bereitet er sie in vielen Fällen vor. Nur wenige dieser Skizzenblätter sind erhalten; aber das ist kein Beweis, daß sie nicht vorhanden waren. Erst in jüngster Zeit ist eins zum Vorschein gekommen, auf dem Mozart sich die kontrapunktische Kombination des Allegros der sogenannten Prager Sinfonie klargemacht hat, bevor er an die Aufzeichnung der Partitur ging. Glaubt man wirklich, daß ein Satz wie das Finale der Jupitersinfonie ohne gründliche Vorbereitung, nicht bloß der Phantasie, sondern auch schriftlicher Fixierung einiger Stellen, hat in Partitur gebracht werden können? Es bleibt auch so noch des Wunders genug.

Mozart hat als »galanter« Komponist begonnen, (S. 173-174) und die Aneignung des Kontrapunkts hat ihm Mühe gemacht. Zweimal, gelegentlich der Komposition von Streichquartetten, spricht er von »mühsamer Arbeit«, er selber straft die Naivlinge Lügen, die glauben, er habe seine Werke aus dem Ärmel geschüttelt. Mozart und der Kontrapunkt, Mozart und die Polyphonie – das ist ein eigenes Kapitel. (S. 174)]

J. S. Bach: Fantasia in c

[Allegro]

J. Haydn: Divertimento, ca. 1760

Allegro

Ph. E. Bach: Fantasia II, 1785

Andantino.

J. Haydn 1780

Allegro con brio

J. Haydn: Sonate e 1778

Presto

W. A. Mozart: Sonate KV 457, 1784

Molto allegro.

L. van Beethoven: Sonate op. 10, Nr. 1 (1799)

Allegro molto e con brio (♩ = 69)

L. van Beethoven: Sonate op. 31, Nr. 2 (1803)

Largo (♩ = 46) Allegro (♩ = 120)

Allegretto.

Die Freie Fantasie

Der Oberbegriff Freie Fantasie deutet auf eine Lösung aus den letzten bei den Fantasien der Barockzeit noch bestehenden Bindungen. (Sie mündeten fast immer in eine Fuge, in der die 'Ordnung' wiederhergestellt wurde!) Hinter der „Freien“ Fantasie steht ein ganz neues Bild von der Rolle des Künstlers. Der politisch sich emanzipierende Mensch projiziert seine in der Realität nicht erreichte volle Befreiung in das Bild des autonomen, ganz aus sich selbst schaffenden, nicht länger bediensteten, keiner Norm verpflichteten und keiner Rücksichtnahme bedürftigen Genies. Es begann mit Rousseaus "Zurück zur Natur!", einem Schlachtruf, in dem sich ein radikaler Überdruß an der bestehenden Kultur Gehör verschaffte. Es war ein Aufstand gegen den Geist des Rationalismus, der glaubte, mit Vernunft alle Belange des Menschen und der Gesellschaft in Politik, Wirtschaft, Wissenschaft, Kunst, Religion, Philosophie usw. regeln zu können (und zu müssen). Vernunft bedeutet nach dieser neuen Sicht Intellektualismus, Reglementierung und Betonung des Allgemeinen auf Kosten des Besonderen und Individuellen. Die Entdeckung des Jahrhunderts war aber das Individuum, dessen hervorstechende Merkmale jetzt - in Umkehrung der bisherigen Norm - in der Subjektivität, im Irrational-Lebendigen, im (nicht mit rationalen Kriterien faßbaren) Gefühl gesehen werden. "Le sentiment est plus que la raison", sagt Rousseau. "Natürlich" ist, was sich nicht in Vernunftsysteme zwingen läßt. Natürliches Gefühl äußert sich nicht in vorgestanzten Formeln und Formen, sondern spontan, individuell, unverwechselbar-charakteristisch. Der Künstler ist nicht mehr ein Handwerker, der seine Werke mit gewöhnlichem Werkzeug und mit Hilfe gelernter Regeln nach bewährten, beispielhaften Mustern herstellt, sondern ein Zauberer, dessen Hervorbringungen genialer, nicht erklärbarer Intuition und Phantasie entspringen. Kunst hat Seele und Charakter, nicht Rationalität. Sie ist nicht Nachahmung und Darstellung der objektiven Welt und des Allgemeinen, sondern ursprünglicher, unvermittelter Ausdruck des subjektiven Innern. Echte, wahre Kunst entsteht nicht, indem der Künstler der Logik der Vernunft folgt, sondern nur, indem er sich unbewußt von der 'Logik' der Leidenschaft leiten läßt. Die künstlerische Äußerung wird zum Psychogramm, Dichtung zur Erlebnisdichtung. Die Musik hat nicht mehr den 'vernünftigen' Zweck, den Hörer zu unterhalten und zu belehren, sondern wird durch Vermittlung des Künstlers zur Sprache der Natur, die alle Vernunft übersteigt. Der Hörer ist jetzt tendenziell ein rückhaltlos sich Einfühlender, im Kunstwerk seine eigene Subjektivität Entdeckender.

Den Gipfelpunkt der Bewegung, die man in der Literatur- und Musikgeschichte mit den Begriffen "Empfindsamkeit" und "Sturm und Drang" kennzeichnet, stellt Goethes Briefroman "Die Leiden des jungen Werthers" (1774) dar, der zu einem Signal für die junge Generation wurde. Äußeres Indiz für die außerordentliche Sprengkraft dieser radikalen Entdeckung des Individuums und - vor allem - des Gefühls (als eines Ausweises höherer Menschlichkeit) waren die vielen Selbstmorde, die damals in Nachahmung Werthers wegen der unerträglichen Spannung zwischen der neu entdeckten inneren Freiheit und dem noch bestehenden äußeren Zwang verübt wurden.

"Am 26. Mai.

Das bestärkte mich in meinem Vorsatze, mich künftig allein an die Natur zu halten. Sie allein ist unendlich reich, und sie allein bildet den großen Künstler. Man kann zum Vorteile der Regeln viel sagen, ungefähr was man zum Lobe der bürgerlichen Gesellschaft sagen kann. Ein Mensch, der sich nach ihnen bildet, wird nie etwas Abgeschmacktes und Schlechtes hervorbringen, wie einer, der sich durch Gesetze und Wohlstand modeln läßt, nie ein unerträglicher Nachbar, nie ein merkwürdiger Bösewicht werden kann; dagegen wird aber auch alle Regel, man rede, was man wolle, das wahre Gefühl von Natur und den wahren Ausdruck derselben zerstören!" Aus: J. W. von Goethe: Die Leiden des jungen Werther (1774), hg. von Ernst Beutler, Stuttgart 1974, S. 9f.

"Am 4. Dezember

Ich bitte dich - Siehst du, mit mir ist's aus, ich trag' es nicht länger! Heute saß ich bei ihr - saß, sie spielte auf ihrem Klavier, mannigfaltige Melodien, und all den Ausdruck! all! - all! Was willst du? - Ihr Schwesterchen putzte ihre Puppe auf meinem Knie. Mir kamen die Tränen in die Augen. - Ich neigte mich, und ihr Trauring fiel mir ins Gesicht - meine Tränen flossen - Und auf einmal fiel sie in die alte, himmelsüße Melodie ein, so auf einmal, und mir durch die Seele gehn ein Trostgefühl und eine Erinnerung des Vergangenen, der Zeiten, da ich das Lied gehört, der düsteren Zwischenräume, des Verdrusses, der fehlgeschlagenen Hoffnungen, und dann - Ich ging in der Stube auf und nieder, mein Herz erstickte unter dem Zudringen. - Um Gottes willen, sagte ich, und mit einem heftigen Ausbruch hin gegen sie fahrend, um Gottes willen, hören Sie auf! - Sie hielt und sah mich starr an. - Werther, sagte sie mit einem Lächeln, das mir durch die Seele ging, Werther, Sie sind sehr krank. Ihre Lieblingsgerichte widerstehen Ihnen. Gehen Sie! Ich bitte Sie, beruhigen Sie sich. - Ich riß mich von ihr weg, und - Gott! du siehst mein Elend und wirst es enden." ebda. S. 110f.

Peter Schleuning:

"Das Emporwachsen der Freien Fantasie bezeichnet dabei das Überwechseln der maßgeblichen musikalischen Entwicklung um 1750 von der offiziellen höfischen und kirchlichen Sphäre mit streng geregelter und in den Affekten stilisierter Musiksprache zum ungebundenen, intimen bürgerlichen Musizieren entweder des Einzelnen »vor sich« oder im kleinen Kennerkreis, wo Formexperimente am Platz waren, bzw. Liebhaberkreis, wo das persönliche Gefühl ohne Schranken sich in freier Heftigkeit äußern konnte, oder schließlich im bürgerlichen Konzert bzw. der städtischen Musikgesellschaft. Die Lösung aus den musikalischen Normen des höfischen Zeitalters und die Konzentrierung auf das persönliche Fühlen fand in der Freien Fantasie ihre ideale Verwirklichung. »Ordnung und Zwang« wurden nicht nur mit der Fuge abgestoßen, sondern auch durch den konsequenten Bruch mit dem für die vorangegangene Zeit normativen Durchhalten eines Affekttypus im Satz (Affekteinheit): das Prinzip der Freien Fantasie ist, wie Carl Philipp Emanuel Bach schon 1753 formuliert, »viele Affekten kurz hinter einander zu erregen und zu stillen« und »das hurtig Ueberraschende von einem Affekte zum anderen ... auszuüben«, wodurch »ein Clavieriste« »alleine vorzüglich vor den übrigen Ton-Künstlern« »sich der Gemüther seiner Zuhörer ... bemeistern« könne. Die Freie Fantasie wird damit zur zentralen Gattung der deutschen musikalischen »Empfindsamkeit« (ca. 1750-80) und ist wiederum in ihrer traditionellen Spitzenstellung bestärkt. Die vielen Berichte aus jener Zeit über das genialische, tranceartige, »schwärmerische« Fantasieren am Idealinstrument der Empfindsamkeit, dem Clavichord, - viele Stunden lang, ohne Ordnung und formale Proportion - vor einem Kreis verückter, von einer Empfindung in die andere geworfener und in Tränen zerfließender Freunde weisen die Freie Fantasie als musterhafte Erscheinung des zeitgenössischen Gefühls- und Geniekultes aus, wie er sich etwa zeitgleich in Klopstocks Oden mit freiem Versmaß und in der neuen Begeisterung für die geheimnisvollen Regellosigkeiten in Shakespeares Werken äußerte und in der Sturm- und Drang-Bewegung gipfelte... Diese unerhörte Neuigkeit für ein Instrumentalstück verweist das Interesse am Kunstwerk in einer bestimmten Weise vom Formal-Technischen aufs Bedeutungshafte und Inhaltliche, wie es in der Literatur dieser Zeit kaum möglich und in der ästhetischen Diskussion noch nicht akzeptabel war. Um 1750 war an ein Verständnis für diese Neuerungen in der Fantasie außerhalb von Musikerkreisen nicht zu denken. Selbst Männer aus Carl Philipp Emanuel Bachs Bekannten- und Freundeskreis standen ihnen noch in den 60er und 70er Jahren ablehnend gegenüber – so Sulzer und Lessing - oder mißverstanden sie - so der Dichter Heinrich Wilhelm von Gerstenberg."

Aus: Peter Schleuning: Die Fantasie II Das Musikwerk, Köln 1971, S. 7L

Koch, Heinrich Christoph (1822): "Der Ausdruck der Empfindungen in ihren verschiedenen Modifikationen ist der eigentliche Endzweck der Tonkunst und daher das erste und vorzüglichste Erfordernis eines jeden Tonkünstlers... Die Äußerung unserer Empfindungen... ist eine Folge von Darstellung dessen, was in unserem Herzen vorgeht, successiver Ausbruch der Gefühle..."
Zit. nach: Hans Heinrich Eggebrecht. Musikalisches Denken. Wilhelmshaven 1977, 5.108

Forkel (1788): "Musik ist in ihrer Entstehung, eben so wie die Sprache, nichts als Tonleidenschaftlicher Ausdruck eines Gefühls. Sie entspringen beyde aus einer gemeinschaftlichen Quelle, aus der Empfindung. Wenn sich in der Folge beyde trennten, jede auf einem eigenen Wege das wurde, was wie werden konnte, nemlich diese, Sprache des Geistes, und die andere, Sprache des Herzens, so haben sie doch beyde so viele Merkmale ihres gemeinschaftlichen Ursprungs übrig behalten, daß sie auch sogar noch in ihrer weitesten Entfernung auf ähnliche Weise zum Verstande und zum Herzen reden.

Allgemeine Geschichte der Musik, Leipzig 1788, Einleitung

zum Anfang der c-Moll-Sonate vgl. Anfang der c-Moll-Bläuserserenade KV 388 (Wien 1782) (DVD 263)

Mozart: Sonate c-Moll KV 457 (1784)

Molto allegro.

8 14 20 25 31 38 44

51 57 63 68 75 81 86 91

The musical score is presented in two columns. The left column contains measures 1 through 44, and the right column contains measures 51 through 91. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The tempo is marked 'Molto allegro.' and the key signature is C minor. Dynamics include piano (p) and forte (f). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and ornaments.

QUARTETT N° 3 (1788)

Carl Ditters von Dittersdorf
(1739-1799)

Moderato

Mozart: Streichquartett KV 464, 1. Satz

Joh. Adolf Scheibe (1737):

"Dieser große Mann [J. S. Bach] würde die Bewunderung ganzer Nationen seyn, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht seinen Stücken, durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzugroße Kunst verdunkelte. Weil er nach seinen Fingern urtheilet, so sind seine Stücke überaus schwer zu spielen; denn er verlangt, die Sänger und Instrumentalisten sollen durch ihre Kehle und Instrumente eben das machen, was er auf dem Claviere spielen kann. Dieses aber ist unmöglich. Alle Manieren, alle kleine Auszierungen, und alles, was man unter der Methode zu spielen verstehet, drückt er mit eigentlichen Noten aus, und das entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es machet auch den Gesang durchaus unvernünftig. Alle Stimmen sollen miteinander und mit gleicher Schwierigkeit arbeiten, und man erkennt darunter keine Hauptstimme. Kurz: er ist in der Music dasjenige, was ehemals Herr von Lohenstein in der Poesie war. Die Schwülstigkeit hat beyde von dem Natürlichen auf das Künstliche und von dem Erhabenen aufs Dunkele geführt; und man bewundert an beyden die beschwerliche Arbeit und eine ausnehmende Mühe, die doch vergebens angewandt ist, weil sie wider die Vernunft streitet."

Aus: Critischer Musicus, Leipzig 1737. Zit. nach H. J. Moser: Dokumente der Musikgeschichte, Wien 1954, S. 92.

Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799):

"... er (Mozart) ist unstreitig eins der größten Originalgenies, und ich habe bisher noch keinen Komponisten gekannt, der so einen erstaunlichen Reichtum von Gedanken besitzt. Ich wünschte, er wäre nicht so verschwenderisch damit. Er läßt den Zuhörer nicht zu Atem kommen, denn kaum will man einem schönen Gedanken nachsinnen, so steht wieder ein anderer herrlicher da, der den vorigen verdrängt, und das geht immer in einem so fort, so daß man am Ende keine dieser Schönheiten im Gedächtnis aufbewahren kann."

Zit nach: H. J. Moser Dokumente der Musikgeschichte, Wien 1954, S. 135.

Leopold Mozart (1780):

Ich empfehle dir Bey deiner Arbeit nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das ohnmusikalische Publikum zu denken, - du weist es sind 100

ohnwissende gegen 10 wahre Kenner, veriß also das so genannte populäre nicht, das auch die langen Ohren Kitzelt." Brief an seinen Sohn vom 11. 12. 1780. Zit. nach: Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, hg. von Bauer und Deutsch, Bd. 3, Kassel 1963, S. 53.
W. A. Mozart entgegnete (16.12.1780):
 »Wegen dem sogenannten Populäre sorgen sie nichts, denn, in meiner Oper ist Musik für aller Gattung Leute; - ausgenommen für lange Ohren nicht."

Allegretto

The image displays a page of musical notation for the 'Alla Turca' movement from Mozart's Sonata for Piano, KV 331. The score is arranged in two columns, with the right column starting at measure 64. Each system consists of a treble clef staff (melody) and a bass clef staff (accompaniment). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *p* (piano) and *f* (forte). Fingerings are indicated by numbers 1-5. A 'Coda' section is marked at measure 93. The page concludes at measure 112.

W. A. Mozart: Ein musikalischer Spaß, KV 522 (14. 6. 1787)

Allegro

5

2 Corni

Viol. I

Viol. II

Viola

Basso

10

15

20

25

30

Mozarts Klavierkonzert in C-Dur KV 503, 1. Satz (04.12.1786)

Friedrich Blume (Nachwort zur Taschenpartitur-Ausgabe Leipzig 1959) gliedert die Orchesterexposition folgendermaßen:

T. 1ff.: 1. Thema

T. 19ff.: Zwischenstufe zum 2. Thema (Entwicklungsgruppe)

T. 50ff.: 2. Thema

T. 71ff.: "Einlagerung des eigentlichen Epiloggedankens in jenen Entwicklungszusammenhang"

T. 83ff.: Wiederaufnahme des Entwicklungszusammenhangs

Er betont, daß das Stück zwischen der "funkelnden Dialektik und logischen Gedankenentwicklung früherer Konzerte"

(speziell KV 466) und dem freieren "vegetativen Formgefühl der späteren Konzerte" steht. Ein Indiz dafür sei die

"Abschwächung der Gegensätze und die Betonung des einheitliche Flusses" sowie "das lockere Auseinanderspinnen der Themen".

Marius Flothius: Mozarts Klavierkonzerte. Ein musikalischer Werkführer, 1998; S. 134:

a Orchesterexposition	1-90
Erstes Thema	1-26
Erste Mollwendung	17-25
Überleitung	26-50
Zweites Orchesterthema (= drittes Thema)	51-66
in Moll	51-58
in Dur	59-66
Nachsatz	66-90

(S. 133) Man ist geneigt anzunehmen, daß dieses Konzert aufgrund seiner formalen Dimensionen großen Eindruck auf Beethoven gemacht haben muß - falls er es überhaupt gekannt hat. Noch ein anderes kompositorisches Detail weist in Richtung Beethoven: Das Anfangsmotiv des zweiten Orchesterthemas durchdringt nämlich den ganzen ersten Satz, auch da, wo dieses Thema nicht direkt präsent ist (Siehe dazu Takt 26-50, 66-70, 82-88, 143-146, 152-159, 187-191, 214-233 und die entsprechenden Stellen in der Reprise).

Anmerkung: Als 2. Thema wird von Flothius T. 170 ff (in der Klavierexposition) bezeichnet, dessen Nachsatz (187 ff) auf dem Marseillaise-Motiv (T. 51 ff) basiert.

vgl. Schluß der Sinf. in C KV 338 (Salzburg 29.08.1780) (DVD 263): Fanfaren-Pathos und Mollbrechung

W. A. Mozart:

"... die Concerten [Klavierkonzerte KV 413, 414, 415] sind eben das Mittelding zwischen zu schwer, und zu leicht - sind sehr Brillant - angenehm in die ohren - Natürlich, ohne in das leere zu fallen - hie und da - können auch k e n n e r a l l e i n satisfaction erhalten - doch so - daß die nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum."

Brief an seinen Vater vom 27. 12. 1782. Zit. nach: Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, hg. von Bauer und Deutsch, Bd. 3, Kassel 1963, S. 245f.

Prinzipien oder Schemata?

Besonders verheerend wirken sich im Musikunterricht die herkömmlichen Formanalysen aus, die sich an Formschemata orientieren. Diese Analyseform wurde im 19. Jahrhundert entwickelt, als sich die noch junge Musikwissenschaft in Konkurrenz zu den etablierten Wissenschaften und in Anpassung an deren positivistischen Ansatz um nachprüfbarere Methoden und Klassifizierungsmodelle bemühte. Da die so gewonnenen Ergebnisse das "Allgemeine", also das den einzelnen Werken Gemeinsame, im Auge haben, eignen sie sich nur bedingt zur Entschlüsselung des spezifischen Sinns und der spezifischen Bedeutung eines Werkes, denn auch die Feststellung, daß ein Werk vom Schema abweicht (etwa auf die Schlußgruppe verzichtet oder die Coda länger als die Exposition ausbildet), sagt nichts darüber aus, warum das so ist.

Blume analysiert auf 3 Ebenen:

Er versucht (1) die Gegebenheiten des Stückes unter das Schema der Sonatenhauptsatzexposition zu pressen. Dabei kommt es zu eigenartigen Ungereimtheiten: Ist T. 1ff. mit seiner leeren Geste und seinem unbehauenen, rudimentären Material wirklich das 1. Thema oder doch eher eine in sich widersprüchliches Agglomerat, das nach Formung ruft? Ist T. 50ff. wirklich das 2. Thema, obwohl es nicht in der dafür vorgesehenen Tonart steht und obwohl es ganz eindeutig eine Vorstufe zu T. 59ff. bildet? Wäre es daher nicht sinnvoller den Formverlauf bis zu diesem Punkte unter das Stichwort 'Geburt eines Themas' zu stellen? Noch eigenartiger mutet die "Einlagerung des eigentlichen Epiloggedankens" an, eine Formulierung, hinter der ein additiver Formbegriff steht, bei dem Teile ausgetauscht werden können. Das widerspricht aber der vom Verfasser selbst konstatierten "logischen Gedankenentwicklung" bzw. dem "vegetativen Formgefühl".

Blume ordnet (2) das Werk aufgrund bestimmter Merkmale in die stilistische Entwicklung Mozarts ein und benutzt (3) für die Kennzeichnung dieser verschiedenen Stile Formprinzipien wie "Dialektik", "logische Gedankenentwicklung" und "vegetatives Formgefühl".

Abgesehen von der inhaltlichen Problematik sind die beiden ersten Ansätze (Analyse nach einem Formschema und stilistische Einordnung) für den Musikunterricht (auch der SII) ungeeignet. Beide sind zu abstrakt: sie abstrahieren von dem konkreten, lebendigen Prozeß, der sich in der Musik abspielt. Diesen muß man erst einmal durchlaufen haben, bevor man sich mit Gewinn auf diese Metaebenen begeben kann. Die stilistische Einordnung setzt außerdem einen so weiten Hör- und Erfahrungshorizont voraus, wie er in der Schule selbst unter günstigsten Bedingungen nicht herstellbar ist.

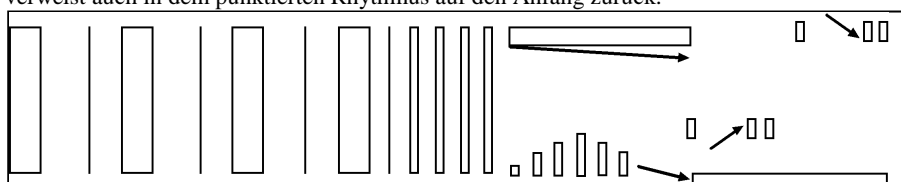
Wenn es Aufgabe des Musikunterrichts ist, den Schüler an die Musik heranzuführen, ihn in ein 'Gespräch' mit ihr zu bringen und ihm nicht ein für ihn leeres, weil nicht mit Erfahrung gefülltes Wissen über Musik zu vermitteln, dann müssen andere Wege beschritten werden.

Interessanterweise öffnen gerade die abstraktesten Hinweise Blumes (auf der 3. Ebene) hier einen Weg, und zwar deshalb, weil sie weniger technisch konkret sind wie z. B. ein Formschema, sondern über die Musik hinausweisende Prinzipien ansprechen. Begriffe wie 'Entwicklung' oder 'vegetatives Wachstum' können gute Dienste leisten, wenn sie nicht als wissenschaftliche Ergebnisse 'verkündet', sondern als Frage an das Werk verstanden werden. In diesem Sinne kann z. B. die Frage: "Was geschieht alles mit dem Dreiachtauftaktmotiv?" wirklich ein Weg sein, den Prozeß der Formentwicklung für Schüler erfahrbar zu machen. Als über die Musik hinausweisende Prinzipien öffnen sie auch interdisziplinäre Möglichkeiten der Veranschaulichung und Problematisierung (Metamorphose in der Natur, in Bildern Eschers usw.).

Was bei Blume gänzlich fehlt, ist die semantische Dimension. Der Streit um Form- und Ausdrucksästhetik ist spannend und wichtig - aber nur für den, der weiß, worum er streitet, der über konkrete Erfahrungen mit der in Frage stehenden Musik verfügt. In der Schule sollte man zumindest die 'klassische' Musik im weitesten Sinne als eine Sprache ansehen, die etwas 'sagt', allerdings nicht mit Worten. Dieser Bereich ist in der Schulmusik immer sträflich vernachlässigt oder - besser - desavouiert worden durch ungezieltes Herumreden über Wirkungen der Musik (Standardfrage: "Wie wirkt das denn auf euch?"). Dabei wurde selten sauber unterschieden zwischen der subjektiven Wirkung, die keinem genommen werden kann und soll, und dem semantischen Gehalt der Musik, der seinerseits nicht frei verfügbar und beliebig ist. Beide sind nicht deckungsgleich, oft klaffen sie sogar so weit auseinander, daß man von falscher Rezeption sprechen muß. Bei allem subjektiven Spielraum gibt es intersubjektiv relativ gesicherte Aussagen über Musik, allerdings nur für den, der über entsprechende in Lern-/Hörprozessen gefilterte Erfahrungen verfügt. Diese gilt es in der Schule anzubahnen. Der Schüler, aus dessen Hörhorizont immer mehr eine 'Gefühlssprachenmusik' verschwindet - sie begegnet ihm oft nur noch in der klischierten Form älterer Filmmusik - muß lernen, das musikalische Material immer auch unter dem Aspekt der Ausdruckssprache zu verstehen. Das Erlebnis der formästhetischen Schönheit der klassischen Instrumentalmusik mag für den geübten Hörer das Eigentliche des Werkes sein, für den Schüler stellt das Erfassen der semantischen Aspekte eine Brücke auf dem Weg dahin dar.

Eine Analyse der Orchesterexposition des Mozartschen Klavierkonzertes, die die spezifischen strukturellen und formalen Zusammenhänge sowie deren Bedeutung erfaßt, könnte - in der Vorbereitung des Lehrers - so aussehen:

T. 1ff: rüdes Pathos (f), aufgeblasen, leer, harmonisch und melodisch statisch (punktierte Akkordrepetition). Aber dieser Gestus wird allmählich aufgeweicht - erst durch die Akkordbrechung (T. 4, 5), dann durch den chromatischen (vgl. Beethovens Eroica-Thema) bzw. diatonischen Abwärtsgang (T. 5/6) - und schließlich zum Stehen gebracht. Eingeblenet wird eine zarte (p) melodische Floskel (T. 6/7), die zwischen 2 Instrumentengruppen dialogisierend wechselt und dabei umgekehrt wird. Das neue melodische Moment ist aber noch rudimentär, denn es bleibt an die Repetition gefesselt und verweist auch in dem punktierten Rhythmus auf den Anfang zurück.



Von der Dominante aus wiederholt sich der Vorgang und schließt mit dem Pianoteil auf der Tonika die Großperiode.

Anderer Deutungsaspekt: Das Erhabene:

Anstoß für die weitere Entwicklung ist die Wiederholung des Pianoteils als Mollvariante (T. 17.f.).

T. 19ff.: Die bisherigen Elemente werden zu einer neuen Formulierung zusammengefügt: Das dialogische Moment wird in der Engführung des neuen Motivs, das im Dreiachtelaufakt die Repetition des Anfangs bündelt und in der folgenden Seufzersekunde das melodisch-ausdruckschafte Element der Einblendung aufgreift. (Das Dreiachtelmotiv ist das alte 'Klopfmotiv', das auch Beethoven in seiner 5. Sinfonie verwendet.) Die Molltrübung und der chromatische Gang (T. 5-7) wirken in der chromatisierten Harmonik nach. Insgesamt ist, auch durch die Aufwärtssequenzierung, der Ausdruck nun drängend, suchend. Er findet sein Ziel in der Rückkehr nach C-Dur. (f).

T. 26ff.: Im Baß erscheint das Dreiachtelaufaktmotiv - wie vorher - in Aufwärtssequenzierung, die Oberstimmen sekundieren mit der Sequenz einer auffahrenden 16tel-Tirata mit anschließendem gebrochenen Dreiklang. Diese Figur paßt zum herrischen Ton des Anfangs. Das dialogische Prinzip zeigt sich in diesem Abschnitt in der anschließenden Vertauschung der Stimmen.

Fig. 38
- rò. Nu! Sa - prò ... Nur zu ... sa - prò ... nur zu ... sa - nur

Fig. 48
- prò ... zu ... sa - prò ... nur zu ... sa - prò ... nur zu ... ma pia - no doch lei - se

In der kurz vorher komponierten Oper "Die Hochzeit des Figaro" unterstreicht eine fast identische Formulierung in der Kavatine des Figaro dessen aufreißerische Attitüde gegenüber dem Grafen.

No. 7. TERZETT
Allegro assai. **Graf.** Cosa sento! Wie? was hör' ich? **tosto** Un - ver -

zöglich andate, e scacciate geh' und jage il sedutor, den Böswicht fort, andate, geh' und

scacciate ja - ge den Böswicht gleich fort! **Basilio.** Diesmal kam ich ungelegen, Sie verzeihen, mein

Die aufsteigenden kurzen 16tel-Gesten sind hier scheuende Handbewegungen, die in die herrische Geste der 'hochfahrenden Hand' („geh' und jage den Böswicht fort“) des Grafen münden.

T. 36ff.: Überleitung mit der dialogisch repetierten Dreiachtelaufaktfigur in den Außenstimmen und der chromatischen Weichzeichnung des gleichen Motivs in den Mittelstimmen

T. 41ff.: Spielerische Version: In den Außenstimmen wird das Dreiachtelaufaktmotiv dialogisierend abwärtssequenziert, während in der Mittelstimme die Sechzehnteltrata in spielfigurenmäßig gewandelter Form für kontinuierliche Bewegung sorgt. Die Coda in G-Dur wird in Kadenzakkorden abgeriegelt und bringt am Schluß (T. 48f.) die Quintessenz des Dreiachtelaufaktmotivs in Unisonorepetition.

In T. 50 tritt als erste entwickeltere melodische Form eine c-Moll-Melodie auf. Sie wächst aus dem Dreiachtelaufaktmotiv und melodisiert dieses (z. B. als Dreiklangsbrechung in T. 52).

T. 58ff. findet man in der C-Dur-Version der vorhergehenden Melodie die erste vollgültige melodische Gestalt. Sie erscheint als marschmäßige Hymne - die Ähnlichkeit mit dem Anfang der wenig später entstandenen Marseillaise drängt sich auf -, aber ihr Ausdruck (p!) unterscheidet sich sowohl von dieser als auch von dem martialischen Anfang des Satzes durch melodische Biegsamkeit und beseelten Ausdruck. Das Motiv nimmt nun auch skalische Gestalt an. Beide Ausdrucksbereiche des Stückes, der heroische und der gefühlvolle, laufen hier zusammen. Das Thema stellt sozusagen die 'humane' Version des Heroisch-Kraftvollen dar. Diese Synthese wird in der Coda dieses Teils (T. 68ff.) aber wieder gewaltig konterkariert durch die militärischen (anapästischen) Schmetterfiguren und das auf den nackten rhythmischen Impuls reduzierte Dreiachtelaufaktmotiv.

T. 71ff.: Erschrocken über soviel Barbarei wendet sich die Musik wieder melodisch-leichten Varianten des Dreiachtelaufaktmotivs zu, die geradezu mit sanften 'Streicheleinheiten' gespickt sind. Stärker noch als in der Hymnenform wird das Dreiachtelaufaktmotiv 'melodisiert': es tritt ausschließlich in skalischer, teilweise gefühlvoll chromatisierter Form auf. Die weitausschwingenden

melodischen Bögen überdecken die in der Begleitung nachklingende Fanfarenform der drei Achtel (aus T. 67f.) und auch die (hier nicht notierte, aber deutlich zu hörende) reale Fanfare der Hörner.

T. 83ff. Am Schluß wird das Dreiachtelaufaktmotiv - nun wieder in der Repetitionsform - über einem 'stehenden' V-I-Harmoniependel in einem spielerischen Dialog zwischen den Instrumentengruppen hin und her geworfen. Von seiner drängenden Kraft scheint nichts mehr übrig zu sein.

Zusammenfassend läßt sich konstatieren: Das subtile Formspiel ist Spiegel eines differenzierten Ausleuchtens innerer Vorgänge, Darstellung eines 'Charakters', in dem widerstrebende Kräfte nach Ausgleich suchen.

Im Unterricht können natürlich nicht alle diese Einzelzüge erarbeitet werden. Wichtig ist aber, daß der Lehrer durch seine komplexe Vorbereitung offen ist für Beobachtungen der Schüler und flexibel hinsichtlich der Möglichkeit, charakteristische Züge des Stückes exemplarisch zu einer in sich stimmigen Interpretation zusammenzuführen.

Erst wenn mit einem solchen Lupenblick die wesentlichen Motive und Prinzipien an einer Stelle exemplarisch erarbeitet und verinnerlicht sind, kann ein 'Al fresco-Hören', das die großen formalen Proportionen des Gesamtsatzes erfaßt, sinnvoll folgen. Innerhalb eines Kursthemas lassen sich natürlich auch stilistische Vergleiche miteinbeziehen, im Falle des oben behandelten Mozartkonzertes etwa, indem man dem klassischen ein barockes Werk des konzertierenden Stils gegenüberstellt und von da aus wesentliche Prinzipien herausarbeiten läßt:

Barock:	Klassik:
Einheitsablauf	kontrastierender Ablauf
Fortspinnung	Entwicklung
kombinatorisches Formspiel	beseelte Form
Kreishören	Strecken hören
Affekteinheit	Gefühlsspannungsablauf, innere Handlung

Die Bedeutung des 3Achtel-Pochmotivs:

Musical score for Belmonte's aria. The vocal line is in treble clef with a key signature of two sharps (D major). The piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are: "Kon-stante, Kon-stante, dich wieder-zu-sehen, dich!". Performance markings include *str. sotto voce* and *dolce*. The tempo is marked *Allegretto*.

3Achtel-Pochmotiv im Baß
(Erwartung, Schicksal, Ankündigung
einer schicksalhaften Begegnung):

Die Entführung

Musical score for Tamino's aria. The vocal line is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat major). The piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are: "Mich schreckt kein Tod als Mann zu handeln, den Weg der Tugend fort-zu-wandeln". Performance markings include *Andante* and *Allegretto*.

Zauberflöte

Musical score for Don Octavio's aria. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F major). The piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are: "seh' ich sie lei-den, sterb' ich vor Pein, sterb' ich, sterb' ich vor Pein. *quel che le in-cre-sce mor-te mi dà, mor- - - te, mor-te mi dà.*". Performance markings include *cresc.*, *mf*, *f*, and *p*. The tempo is marked *Allegretto*.

Don Giovanni

Musical score for Zerlina's aria. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F major). The piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are: "Fühlst du es klopfen hier, fühlst du es klopfen hier? *sen-ti-lo bat-te-re, sen-ti-lo bat-te-re,*". Performance markings include *mf* and *p*. The tempo is marked *Allegretto*.

Don Giovanni

vgl. Figaro-Arie Non più andrai (Nr. 10): heldische Gesten (Figaros Hochzeit: 29.04.1786 !!!)

Konzert C-Dur für Klavier und Orchester

W. A. Mozart, K V 103
Ausgabe für zwei Klaviere
von Amadeus Webersinke

Allegro maestoso

Klavier II
(Orchester)

Viol.

43

43f

48

53

58

7

14

20

25

30

p

f

sf

Str.

Fag.

F. I.

Bl.

63
68
74
80
84
87

Fl.
Hr.
Ob.
Fag.
Str.
cresc.

Didaktische Analyse (einige Facetten der bisherigen Arbeit als Vorbereitung auf obigen Ausschnitt)

Stilistische Anspielungen:

Kirchenstil: alte Kontrapunkttechniken

Galanter Stil: einfach, meist Dur; Grundakkorde, periodisch, Reihungsform mit vielen Wiederholungen, geringstimmig; gefällige Melodie mit einfacher Begleitung (z.B. Albertshub u.ä. Akkordrechnung)

Empfindsamer Stil: komplizierter in Melodik und Harmonik, Chromatik,

Vorhaltsdissonanzen, ausdrucksgeladen (z. B. Seufzermotivik), freier und experimentierfreudiger in der formalen Anlage, extrem: kontrastreiche und bunte „Sturm und Drang“-Fantasieform

Klassischer Entwicklungsstil: vereint die vorher genannten Elemente in sich, in dem er sie durch die thematisch-motivische Arbeit (= Ableitung aller Details und Formteile aus dem thematischen Grundmaterial) zu einer bei aller Kontrastierung bruchlosen Organismus führt. Besonders deutlich wird das in Stücken mit einem dualistischen 1. Thema, das alle Keime der nachfolgenden Entwicklung bereits in sich enthält (Beethovens und Mozarts c-Moll-Sonate). Das ist zum Verständnis der Musik wichtiger als die Formschemata (z. B. Sonate). Die alten Kontrapunkttechniken erhalten so eine erweiterte Funktion.

Detailanalyse:

Wichtige Elemente und deren „Bedeutung“ ermitteln:

galante Stilelemente (s. o.) → Einfachheit, Gelöstheit.

empfindsame Chromatik → Gefühl, Sehnsucht, Resignation (fallende Chromatik);

Seufzermotive → Klage, Sehnsucht ...

Fanfären, punktierte Rhythmen → Militär, Macht, männlich ...

Kontrapunktstil in alter Form → streng, altväterlich, gelehrt, kirchlich usw. ...

Interpretation:

Zusammenführung der Einzelbeobachtungen und -deutungen in ein plausibles Deutungskonzept. Welche Motive (Kräfte) steuern den Ablauf des Stückes?

Unterrichtsskizze:

z. B. Einstieg mit dem Hören von T. 1-16 (1. Periode): Charakter? genaue Beschreibung des Dualismus am Notentext usw. ...

Oder: Hören T. 1-50: Wie viele Teile? Ausdruckswechsel? ...

Oder: Was ist das vorherrschende Motiv? ...

Oder: Notentext (T. 1-65) nach eindeutigen Mustern in Teile einteilen (A 1-6, B 7-8, A 9-14, B 15-18, C 18-25, D 26-35, E 36-40, F 41-47, (G 48-50, H 50-58, I 59-65).

Sinfonie
KV 551
'Jupitersinfonie'

W. A. Mozart
(1756-1791)

Allegro vivace

Flauto

Oboi

Fagotti

Corni in C (Do)

Trombe in C (Do)

Timpani in C G (Do Sol)

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso

6

Fl.

Ob.

Fg.

Cor.

Tr.

Timp.

VI.I

VI.II

Vla.

Vic.

Cb.

12

Fl.

Ob.

Fg.

Cor.

Tr.

Timp.

VI.I

VI.II

Vla.

Vic.

e Cb.

17

Fl.

Ob.

Fg.

Cor.

Tr.

Timp.

VI.I

VI.II

Vla.

Vic. e Cb.

24

Fl.

Ob.

Fg.

Cor.

VI.I

VI.II

29

Fl.

Ob.

Fg.

VI.I

VI.II

35

Fl.

Ob.

Fg.

Cor.

Tr.

Timp.

VI.I

VI.II

Vla.

Vic.

Cb.

HfM Köln, Klausur, 26.06.2006

Thema:
Didaktische Interpretation des Anfangs der Jupitersinfonie von Mozart (T. 1-80).

Aufgaben:

1. Analysieren Sie das Stück stilistisch, formal und hinsichtlich der Ausdrucksentwicklung. (Welche Elemente steuern den Ablauf? Wie verhält sich das Stück zum Sonatensatzschema? Was ist die kompositorische Grundidee?)
2. Skizzieren Sie einige wesentliche Unterrichtsschritte.

Mozart: Einsames Genie? Herbert Lachmayer, Direktor des Wiener Da-Ponte-Instituts, im Gespräch mit Ursula Pia Jauch

(aus der SF-Reihe "Sternstunde Philosophie") (Erstsendung: 29.1.2006)

Mozart ist ein aufgeklärter Rokokokomponist, der Individualitäten schafft

Kein romantisches Genie, das aus dem Leiden heraus schafft, Gegenwelten entwirft

Nicht Vertreter der rationalistisch-bürokratischen Aufklärung, sondern der individuellen Freiheitsfähigkeit, nicht ins pathetische Wir gezwungen (Schiller-Beethoven: Freude, schöner Götterfunken)

Mit Toleranz (Freimaurerei) gekoppelt, Männersebsthilfeclub ohne Standesunterschiede

Spannung im Werk, Stillstand ist Absturz

Adel bot ihm die Möglichkeit, Wunderkind zu sein, Inszenierung des Vaters, aber dessen Vorstellungen vom Hofkomponisten blieben unerfüllt

Befreiung Mozarts (Wien 1781), er hatte eine andere Karrierestrategie

Heute werden 5 Milliarden mit dem Label Mozart weltweit umgesetzt

Mozart lebte in Parallelwelten, vgl. heutige Jugendliche die in Parallelwelten (virtuellen) leben

sein Leben deckt sich nicht mit seiner Figuration im Werk

Mozart lebte im Hier und Jetzt: Sein = Gesehenwerden

Idolisierung im 19. Jahrhundert, Eduard Hartmann: „rein“, „nicht durch Reflexion beeinflusst“, „kindlich“

moderne Frauenfiguren

interdisziplinärer Diskurs : „Konversation“, daher hatte Mozart seine Bildung, sprach mehrere Sprachen etc.

Manfred Wagner (Mozart wag05 pdf):

Religion und Freimaurerei

Selbstverständlich tat die Freimaurerei diesem katholischen Glauben keinen Abbruch. Man erinnere sich nur daran, dass Kardinal Schaffgotsch, der Fürsterzbischof von Krakau, die Freimaurerei in Wien begründet hatte. Es waren nicht nur eine Reihe prominenter Geistlicher Mitglieder der Logen, sondern auch Wolfgang selbst mit Wenzel Summer, einem Kaplan aus Erdberg dem Bund zugeführt worden. Erstaunlich ist aber dennoch die Vertonung eines Textes von Franz Heinrich Ziegenhagen, die Mozart im Todesjahr 1791 als *Eine kleine deutsche Kantate* KV 619 für den Hamburger Kaufmann und Ordensbruder verfasste. Im Anfangs-Rezitativ heißt es da:

„Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt,

41

Jehova nennt ihn, oder Gott, nennt Fu ihn, oder Brahma,

Hört, hört Worte aus der Posaune des Allherschens!

Laut tönt durch Erden, Monden, Sonnen ihr ew'ger Schall.

Hört Menschen, hört, Menschen, ihn auch ihr!“

Damit ist nicht nur der „Große Baumeister aller Welten“ in aller Toleranz der Freimaurer gemeint, sondern ein Deismus, wie er uns heute aus der Ökumene vertraut ist.

Mozart: Requiem

Glashaus

Nur du nur du allein
nur du kannst die Erlösung sein
nur du nur du allein
nur du kannst die Erlösung sein

Ich will ins Licht aus dem Dunkeln
und brauch Hilfe dazu
in meine Leiden versunken
weiß ich nicht was ich tu
hilf mir zu erkennen , hilf mir zu verstehen
ohne dich werd ich verbrennen
lass mich die Wahrheit sehen

Verletzt und verwundet
hab ich nicht mehr viel Kraft
noch eben Treue bekundet
weiß ich nicht ob ichs schaff
ich muss weg von hier
so schnell es geht raus
nur zurück zu dir in meines Vaters Haus

Grad noch mit reinstem Gewissen
und so unfassbar beschenkt
werd ich zu Boden gerissen
und in die Enge gedrängt so sehr gekränkt
dass ich nicht mehr weiß ob ich leb oder sterb
meine Tränen , mein Blut , mein Schweiß
nur du kennst ihren Wert

Sieh der Herr bringt Feuer übers Land
Sieh der Herr setzt Babylon in Brand

Mozarts Durchführung ist gekennzeichnet vom organischen Anwachsen, natürlichen Fortspinnen eines melodischen Fadens, ohne Sprünge, ohne Risse, und unterscheidet sich vom der fragmentierenden Verarbeitung Haydns.

Zu S. 1:

Mozart der Spieler: Billard z.B. → Mozartkugel. Ohne umfassende Spiele-Kenntnis konnte man damals in gesellschaftlichen Kreisen nicht bestehen, auch nicht ohne Sprachkenntnisse (Konversation). Übrigens waren die meisten Spiele Glücksspiele, es ging also um Geld!

Mechanik des Würfelspiel-Menuetts:

Tonartordnung, Varianten, Problem: motivischer Zusammenhang

Das gelöst in KV 2. pedantisch-mechanische Motivarbeit mit wenigen Varianten

Menuett G tonartlich nicht geschlossen, nach dem Trio fehlt die Reprise??? Zwei Stücke???

Menuett F schematisch, baukastenmäßig, nur jeder 4. Takt durchbricht das Muster

a a1 (gegenstrebig, triolische Variante, Orgelpunkt C, Spannungsaufbau) a' a' a (Trugschluß) a

A↓ (F) – A↑ (C)

A↓ (g) – A↓ (F)

A↓ (F-d) – A↓ (F)

Menuett ist also früher entstanden

Film Little Amadeus: Mozart als Lausbub, Popstar, Vater bieder-steif

Little Amadeus: Internet-Material

Film „Mozart - Ich hätte München Ehre gemacht, 2006“: Mozart als echtes Kind, das gar nicht begreift, was das alles soll. Der Vater ist der eigentliche „Inszenator“ des „Genies“. Spielen mit verdeckten Tasten und verbundenen Augen (eigentlich erst später in England, als die Attraktion des Wunderkindes aufgrund der Gewöhnung und des höheren Alters nachließ?). Guter Einblick in die Feudalgesellschaft und den Lakaienstatus des Musikers. Man tafelte beim Hören. Noch nicht autonomes Werk, das Andacht einfordert(seit ca. 1800).

Falco: „Rock me, Amadeus“ (Stern online 25.01.2006)

War Mozart der erste Superstar?

Von Carsten Heidböhmer

1985 feierte Falco mit seinem Lied "Rock me, Amadeus" große Erfolge. In dem Text erhebt der österreichische Popsänger Mozart in den Rang eines Superstars, dem die Frauen zu Füßen lagen. Wieviel Wahrheit steckt darin?

Mit seinem Song "Rock me, Amadeus" stürmte Falco Mitte der 80er Jahre gleich in mehreren Ländern die Charts. Gleichzeitig sorgte er für ein ganz neues Mozart-Bild: Er beurteilte das Leben des Götterliebings mit der gepuderten Perücke nach heutigen Maßstäben - und machte aus ihm kurzerhand einen Showstar. Dadurch brachte er den Komponisten einem großen Publikum näher. Doch hat traf er damit den Kern?

Den Text hat Falco zusammen mit den Brüdern Rob und Ferdi Bolland geschrieben. In vier Strophen wird das Leben Mozarts beschrieben - als wäre er ein Zeitgenosse. Gleich in der ersten Strophe verortet er den Komponisten in einer Jugendkultur:

Er war ein Punker

Und er lebte in der großen Stadt

Es war in Wien, war Vienna

Wo er alles tat

Starker Auftakt - doch leider führt die Bezeichnung "Punker" für Mozart in die Irre. Zwar war der Komponist ein origineller Charakter, hatte seinen eigenen Kopf und ging seinen eigenen Weg - dass er übermäßig aufsässig oder rebellisch gewesen sein soll, lässt sich aber nicht behaupten. Nur einmal hat sich Mozart wirklich mit den Obrigkeiten angelegt: als er 1781 mit seinem Arbeitgeber, dem Salzburger Fürsterzbischof Graf Colloredo, brach und sich für eine freie Künstlerexistenz in Wien entschied. Dabei soll es sogar zu einem Fußtritt gekommen sein - in Mozarts Hintern.

Bei der Abnabelung von seinem Vater setzte er seinen eigenen Kopf durch: Leopold Mozart war dagegen, dass sein Sohn das Dienstverhältnis in Salzburg aufgab und nach Wien zog. Auch gegen die Hochzeit Wolfgangs mit Constanze Weber leistete er Widerstand. Wolfgang Amadeus bereitete der Bruch mit seinem Vater zeitlebens große Probleme; in seinen Briefen wirbt er immer wieder um dessen Gunst.

Er hatte Schulden denn er trank

Doch ihn liebten alle Frauen

Und jede rief:

Come and rock me Amadeus

Schulden hatte Mozart tatsächlich. Ab 1787 sank der Komponist in der Gunst des Wiener Publikums - zeitweise. Zwischen 1788 und seinem Todesjahr 1791 schickte er mindestens 20 Briefe an seinen Freund und Logenbruder Johann Puchberg, in denen er von ihm Geld erbat. Der Grund für diese "Bettelbriefe" lag weder in seiner angeblichen Armut begründet noch ist sie durch Alkoholkonsum zu erklären. Tatsache war: der geniale Tonsetzer konnte nicht mit Geld umgehen. Er gab mehr aus, als er einnahm. Auch der Lebenswandel seiner Frau Constanze mag dazu beigetragen haben. Am stärksten zu seinen finanziellen Problemen dürfte aber Mozarts Spieleleidenschaft beigetragen haben. Der hatte eine Schwäche für Billard, Karten- und Glücksspiele - oftmals ging es dabei um Geld. Ein Großteil seiner Schulden mag darauf zurückzuführen sein.

Er war Superstar

Er war populär

Er war so exaltiert

Because er hatte Flair

Gerade in seinen ersten Wiener Jahren zwischen 1781 und 1786 genoss Mozart einige Popularität in der Stadt - allerdings war der Name lediglich einem Konzertpublikum bekannt, und das bestand aus Adel und gehobenem Bürgertum. Ein Superstar war er beim besten Willen nicht. Auch der späte Erfolg der "Zauberflöte", deren Arien teilweise zu Gassenhauern wurden, ließen ihn nicht in den Rang eines "Stars" aufsteigen - das hätte die Existenz von Massenmedien vorausgesetzt, und die gab es damals nicht.

Er war ein Virtuose

War ein Rockidol

Und alles rief:

Come and rock me Amadeus

Amadeus, Amadeus...

Noch weniger als ein Superstar war Mozart natürlich ein Rockidol. Als Virtuose erspielte er sich damals in Wien allerdings eine

gewisse Popularität: Mozart war ein brillanter Pianist, und sein Ruhm als Klaviervirtuose überstieg den des Komponisten bei weitem - heute kaum noch denkbar.

Es war um 1780

Und es war in Wien

No plastic money anymore

Die Banken gegen ihn

Die Zeitangabe ist sehr unpräzise: Mozart ist erst 1781 nach Wien übergesiedelt, nennenswert Schulden machte er erst in seinen letzten Jahren. Und Bankschulden hatte er keine - sein Geld lieh er sich bei ihm persönlich bekannten Leuten. Neben dem bereits erwähnten Logenbruder Puchberg waren dies Franz Hofdemel, dessen Ehefrau Mozarts Schülerin war, und der Kaufmann Heinrich Lackenbacher.

Woher die Schulden kamen

War wohl jedermann bekannt

Er war ein Mann der Frauen

Frauen liebten seinen Punk

Ebenso wenig wie die Schulden auf Alkoholkonsum zurückzuführen sind, lassen sie sich mit Frauen erklären. Dennoch ist die Behauptung nicht ganz falsch, Mozart sei "*ein Mann der Frauen*" gewesen. Was seine Erscheinung angeht, war er allerdings mit keinem schönen Aussehen gesegnet. Klein von Statur, mit einer blassen Gesichtsfarbe und vernarbter Haut, gab er kein schönes Bild ab. Der Schriftsteller Ludwig Tieck schrieb nach einem Treffen, der Komponist sei "eine unansehnliche Figur". Andererseits versuchte Mozart, seine äußerlichen Makel durch prunkvolle Kleidung zu kompensieren - dies verschlang eine Menge Geld.

Heute ist Mozart ein Star

Insgesamt zeichnet der Song "Rock me, Amadeus" also ein durchaus schiefes Bild von dem Komponisten. Überträgt man Mozarts Leben in die heutige Zeit, so hat Falco durchaus Recht: Für viele Menschen hat Mozart tatsächlich den Rang eines Popstars inne. So erklärten einer Umfrage des *stern* zufolge 84 Prozent der Bürger, Wolfgang Amadeus Mozart sei für sie bedeutender als die heutigen Popstars. Nur neun Prozent ziehen die modernen Popstars vor. Na, dann ist ja alles klar. Für Deutschland gilt:

"Und alles ruft noch heute

Come on, Rock me, Amadeus".

Auch die legenden um das Begräbnis treffen nicht zu:

Mozart erhielt ein ganz normales bürgerliches Begräbnis.

Der Vorwurf an Konstanze, sie habe am Begräbnis nicht teilgenommen trifft nicht. Sie nahm am Requiem im Stefansdom teil. Damit war nach damaligem Brauch der Abschied vom Toten vollzogen. Die Begräbnisse selbst fanden damals, nach einem Edikt Josephs II. außerhalb der Stadt in Massengräbern statt (Vermeidung von Prunk, hygienische Gründe).