

# Mozarts frühe Sinfonien und ihre Londoner Vorbilder : Überlegungen zum Verhältnis Mozart - Abel - J.C. Bach

Autor(en): **Gersthofer, Wolfgang**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **12 (1992)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835259>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Mozarts frühe Sinfonien und ihre Londoner Vorbilder

## Überlegungen zum Verhältnis Mozart – Abel – J.C. Bach

WOLFGANG GERSTHOFER

Karl Friedrich Abel und Johann Christian Bach, die beiden mitteldeutschen Musiker, waren zweifellos die dominanten Figuren im Londoner Instrumentalmusikleben zur Zeit des Aufenthalts der Familie Mozart. Die von ihnen (ab 1765) veranstalteten Konzertreihen, die sogenannten Bach-Abel-Konzerte, stellen einen wesentlichen Faktor in der städtischen Musikkultur der britischen Metropole dar. Dass Mozart, der just in London seine erste Sinfonie schreibt, von der Musik dieser beiden Meister deutliche Eindrücke und Anregungen für sein eigenes Schaffen empfangt, ist unbestritten. Ich möchte im folgenden dieses Verhältnis von Mozarts frühen Sinfonien zur Londoner Sinfonik eines Abel und eines Bach anhand einer Reihe von Beispielen näher zu beleuchten versuchen.

Zunächst zu den Anfängen von Abels Es-Dur-Sinfonie op.7/6 und Mozarts D-Dur-Sinfonie KV 19. Die Ähnlichkeiten in kompositionstechnischer – weniger in motivischer – Hinsicht sind unverkennbar. Beide Sätze prägen den, wie ich das nennen möchte, antithetischen Eröffnungstypus aus. Sie beginnen jeweils mit einem Viertakter, der in sich dynamisch kontrastierend ist: ein markanter Forte-Teil, dann Piano-Motivik (wobei hier auch im Rhythmisch-Motivischen und in der instrumentalen Struktur deutliche Parallelen bestehen). Die Kontraste fügen sich zu einer Viertaktgruppe zusammen, die als ganzes wiederholt wird. Mozart hat diese Abel-Sinfonie zu Studienzwecken eigenhändig kopiert, weshalb sie bis in unser Jahrhundert hinein als KV 18 unter Mozarts Sinfonien figurierte (und in der Alten Mozart-Ausgabe gut greifbar ist). Eine unmittelbare Beziehung lässt sich somit auch an äusseren Umständen festmachen. Die Nähe der Eröffnung von KV 19 zu Abel wird auch – dies kann ich hier nur andeuten<sup>1</sup> – spürbar im Blick auf den Beginn der ersten Mozart-Sinfonie KV 16, der ebenfalls mit jenen dynamischen Kontrasten arbeitet, jedoch auf eine andere – sehr viel weniger zeittypische – Weise. Und Abels Vorbild mag Mozart in KV 19 dann zu einer deutlich konventionelleren, der zeitgenössischen sinfonischen Sprache gemässen Lösung des antithetischen Eröffnungstypus veranlasst haben.

Eine zweite Gegenüberstellung bezieht Ausschnitte aus langsamen Sätzen ein. Eine eintaktige Figur wird je imitatorisch behandelt, wird am Ende des ersten Satzteils im zweiten Satz von Abels op.4/1 von oben nach unten, zu Beginn des zweiten Satzteils im Andante von KV 19 – motivisch praktisch identisch – von unten nach oben durch den Streichersatz geführt:

<sup>1</sup> Detailliert habe ich das Verhältnis der Eröffnungen von KV 16 und KV 19 (sowie von Abels op.7/6) zueinander behandelt im Eingangskapitel meiner Dissertation *Die frühen Sinfonien W.A. Mozarts (bis 1772). Aspekte frühklassischer Sinfonik*. Phil.Diss. Heidelberg 1991 (im folgenden *Die frühen Sinfonien*), S. 21 – 34.

15

f

Notenspiel 1 Abel op.4/1, 2. Satz

20

Notenspiel 2 KV 19, 2. Satz

Fassen wir nun den Seitensatz von KV 19a/I (s. Notenspiel 4) ins Auge. Nach der Zäsur von T. 18 beginnt er mit einem Viertakter, der gewissermassen den bei Abel und in KV 19 gesehenen Kontrast umkehrt: zuerst eine zweitaktige Piano-Geste, dann der Einfall des ganzen Orchesters mit einem Forte-Zweitakter. Der Viertakter wird wiederholt, wobei allerdings diese Wiederholung mit dem nächsten Tuttinglied verschränkt ist. Der vierte Takt (also T. 22 im ersten Viertakter), der den Viertakter mit einer Tonika-Markierung harmonisch abschloss, entfällt nun, stattdessen tritt in T. 26 der erste Takt einer neuen Taktgruppe ein (die zur Schlussgruppenkadenzierung ausholt). Solche syntaktischen Strukturen – 4 + 3 verschränkte Wiederholung – sind auch für Abelsche Seitensätze des öfteren anzutreffen, freilich ohne jenes kontrastierende Gepräge. Bei Abel haben wir meist 7taktige Piano-Flächen. Ein Beispiel dieser Struktur mit einem wesentlich kontrastierenden Viertakter können wir jedoch bei Johann Christian Bach ausfindig machen, im Kopfsatz von op.9/3 (1763), dort allerdings nicht als Seitensatz sondern noch als Hauptsatzbestandteil:

6

12

Notenbeispiel 3 J.C. Bach op.9/3, 1. Satz

17

23

Notenbeispiel 4 KV 19a, 1. Satz

Beide Stellen ähneln sich deutlich in der instrumentalen Faktur. Die Piano-Teile sind jeweils in der typischen Trio-Struktur gehalten: Achtelrepetitionen der Bratschen und terzengeführte Violinen. Beim Forte-Einsatz Trommelbass und liegende Bläser. Und ähnlich ist auch die harmonische Disposition der Viertakter. Tonikaorgelpunkt im Piano-Teil mit in der Tonika verankerter Motivik. Der kräftige Tuttiimpuls verbindet sich mit der Setzung des Dominantklangs (bei Bach weiterhin über Tonikagrundton), der den ganzen dritten Takt hindurch festgehalten wird. Im vierten Takt schliesslich die Lösung in den Tonikaklang und dessen nachdrückliche Bestätigung.

Ein Viertaktbaustein in KV 22/I (T. 19 – 22) weist weitgehende Ähnlichkeit zu einem im Kopfsatz (T. 17 – 20) von Bachs op.3/5<sup>2</sup> auf (vgl. die entsprechenden Takte von Notenbeispiel 5 und 6). Beide Male ist der Viertakter über einem Dominantorgelpunkt errichtet<sup>3</sup>, stellt er eine 2 + 2-Wiederholung dar und bedient sich des (für Piano-Abschnitte) typischen Trio-Satzes (vgl. oben). In beiden Viertaktern wird jeweils der Beginn der einzelnen Zweitakter durch einen Forte-Schlag des ganzen Orchesters akzentuiert (bei Mozart – dies der einzige, unerhebliche, instrumentatorische Unterschied – klingen die Hörner den ganzen Zweitakter, ins Piano zurückgenommen, hindurch). Freilich beziehen sich die Struktur- und Fakturparallelen auf relativ allgemeine Merkmale, ein solcher Viertakttypus ist als sozusagen «genormter Baustein» in der Musiksprache der Zeit denkbar. Auffällig jedoch ist die prinzipielle Übereinstimmung in der Verlaufseinbindung – die Viertakter setzen nach einer Zäsur an und münden in ein Forte-Glied – und vor allem in der Verwendung des Viertakters im zweiten Satzteil: dort erscheint er in beiden Fällen zweimal unmittelbar hintereinander, je auf verschiedenen, eine Quinte auseinanderliegenden tonalen Ebenen (Bach, T. 89 – 92: F-Dur, T. 93 – 96: B-Dur; Mozart, T. 65 – 68: f-moll, T. 69 – 72: B-Dur)<sup>4</sup>.

Was aber unterscheidet Mozarts ganz frühe Sinfonik von seinen Londoner Vorbildern, insbesondere von Johann Christian Bach? Auch dieser bisher (in der Literatur) viel zu wenig beachteten Frage müssen wir uns hier zuwenden. Bleiben wir bei den eben herangezogenen Kopfsätzen aus Bachs op.3/5 und Mozarts KV 22 und betrachten einen grösseren Ausschnitt derselben:

2 Bachs op.3 wurde 1765 gedruckt.

3 In KV 22 ist die Stelle auf die Dominanttonart zu beziehen, in Bachs op.3/5 noch auf die Grundtonart.

4 Die Quintversetzung hat in beiden Sätzen, auf je verschiedene Weise allerdings, mit der Situation um den Reprisesbeginn zu tun.

Allegro

2 Oboi

2 Corni in Fa/F

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

*p*

*a 2*

*p*

*p*

*p*

6/5 7/5

5

*p*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

6 9 6 *cresc.* 6/5 7/5

9

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

6/4 7/2

12 a2

5 7  
4  
2

16

*p* *f* *p* *f* *p* *f*

20 a2

*f* *f* *f*

7 6 5 5 2

24

*f* *f*

3 2

28

7 6 7

32

6 4 6 9 5 5 5 5 6 5 3

36

a a2  
6 4 5

Notenbeispiel 5 J. C. Bach op.3/5, 1. Satz



Allegro

Oboe I, II  
Corno I, II  
in Sib basso / B tief\*

Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello e Basso \*\*\*)  
(Cembalo)

f p P fp f P f P f P

6 5 6 7 5 - 6 5 6 7  
4 3 4 2 3 - 4 3 4 2

f p P fp f P f P f P f P

5 - 6 5 6 7 5 - 6 5 6 7 5 *tasto solo*

10

p cresc. f cresc. f

crescendo

crescendo

crescendo

crescendo

f



28

33

37

Notensbeispiel 6 KV 22, 1. Satz

In der ersten Expositionshälfte findet sich beidemal eine Crescendopartie. Zwar eröffnet sie bei Bach den Satz und schliesst bei Mozart hingegen an den eröffnenden (hauptthematischen) Achttakter an, kommt ihr mithin verschiedenes formales Gewicht zu, doch sind die beiden Partien durch die dynamische Funktion der Steigerung, durch das Sich Entfalten von Crescendo-Technik, hinreichend sinnvoll vergleichbar, um eventuelle Unterschiede in der Art (und Dichte) des Komponierens aufdecken zu können. Bachs Partie ist in ihrer Gestaltung deutlich komplexer, vielschichtiger. Die Steigerungsvorgänge spielen sich (gleichzeitig) auf mehreren Ebenen ab. Einmal auf der instrumentalen, bis T. 6 wird in kontinuierlicher klanglicher Akkumulation das Instrumentarium aufgefüllt. Weitere Effekte, in instrumentatorischer Hinsicht, sind im Übergang der Violinen von Synkopen zu Sechzehnteltremoli mit T. 5, in der Verstärkung der Bässe durch die Bratschen mit T. 7 und – als letztes (unverbrauchtes) Steigerungsmittel auftretend – in der rhythmischen Belebung der Hornstimmen in T. 8 festzustellen. Dazu kommen Beschleunigungsmomente im (diastematischen) Verlauf der Oberstimme (1. Violine). T. 5 setzt die aufsteigende Terzenschachtelung des ersten Viertakters fort, der Terzsprung erfolgt nun schon nach einem halben Takt. T. 6 verzichtet auf die Weiterführung des Terzsprungmusters, die Oberstimme steigt linear weiter (man kann die Folge d( – e( der Primgeigen auch als Verkürzung des Musters interpretieren: von den erwarteten Terzen b\* – d( und c( – e( sind eben nur die jeweils oberen Töne übriggeblieben). Und auch im Metrisch-Harmonischen gibt es Verkürzungsprozesse (die freilich mit den anderen Momenten zusammenhängen: alles greift ineinander). Der ganze Achttakter gliedert sich durch die Setzung der Tonikaklänge (T. 1, 5 und 7) in 4 + 2 + 2 Takte. Entsprechend ist auch der harmonische Rhythmus beschleunigt. Die 2 + 1 + 1-Folge von Tonika-, Subdominant- und Dominantharmonie im ersten Viertakter (in sich schon ein dynamisches Muster!) wird zu einer 1 + 1/2 + 1/2-Folge in T. 5/6 und in T. 7/8. Das Verhältnis des Zweitakters T. 7/8 zum Eröffnungsviertakter (T. 1 – 4) bezeugt die äusserst sinnreiche Steigerungsdisposition dieser Crescendo-Partie. In T. 7/8 scheint das Terzsprungmuster der Oberstimme wieder auf<sup>5</sup>, mit den gleichen Tonstufen, und auch die Akkordformen des harmonischen Verlaufs sind dieselben wie in T. 1 – 4: Die Verdichtungsvorgänge von T. 5/6 (s.o.) haben gewissermassen zu einer komprimierten Version des ersten Viertakters (in höherer Oktavlage) geführt (T. 7/8).

Mozarts Crescendo-Sechstakter in KV 22/I (T. 9 – 14) ist wesentlich einfacher gebaut. Stetig steigt das kleine Trillermotiv der Violinen (ab Taktende 9) jeden halben Takt eine Stufe höher über dem gleichmässigen Trommelbass der Violoncelli und Bässe. Mittel der Steigerungsbildung ist hier fast ausschliesslich jene melodisch-lineare Entwicklung, zu Impulsen durch Momente der Faktur (die Streicher halten je konstant an ihrer Figurierung fest) kommt es nicht, ohne Verdichtungen und Beschleunigungen läuft Mozarts Steigerung «glatt» ab. (Lediglich die allmähliche Instrumentenzunahme trägt zu einer Abstufung bei, aber auch dies nicht mit der Konsequenz der Bachschen Partie).

Man kann die aufgezeigten Differenzen zwischen den beiden Crescendopartien darauf zurückzuführen suchen, dass hier eben – entsprechend den formalen Funktionen – zwei verschiedene Arten von Crescendo vorlägen, ein individualisiertes als Satzeröffnung bei Bach (sozusagen thematische Funktion mitübernehmend) und ein konventio-

5 Zusammen mit der raumgreifenden Bassgeste ergibt sich hier eine markante Gegenbewegung, ein «rasantes» Auseinanderstreben der Aussenstimmen; ein Ruck geht durch den Satz, T.7 stellt in seiner deutlichen Gestik gewissermassen einen neuen, entschiedenen Aufbruch (zum Höhepunkt) dar.

nelleres als «reines» Zwischenstück (nach thematischer Satzeröffnung) bei Mozart. Doch spiegelt sich in den Differenzen auch (und vor allem) – so denke ich – die (unterschiedliche) kompositorische Reife beider Komponisten. Der Bachsche Achtakter zeugt schlichtweg von einem differenzierteren Komponieren<sup>6</sup>, von einem souverän alle Parameter des musikalischen Satzes handhabenden (und koordinierenden) Komponieren, das dem neunjährigen Mozart in dieser Weise einfach noch nicht zu Gebote stand. Der Blick auf die jeweilige Fortführung der Crescendopartien erhärtet eine solche Einschätzung. In beiden Sätzen schlägt mit Erreichen des Steigerungshöhepunkts die «Gangart» des Basses um, von laufenden Bässen zu Trommelbässen bei Bach, von Trommelbässen zu harmoniezerlegender Achtelbewegung bei Mozart. In Akkordschläge und Zäsur läuft die Entwicklung in Bachs op.3/5 nach acht, in KV 22 schon nach vier Takten aus (hierauf folgen jeweils die oben beschriebenen 2 + 2-Glieder). Im Bachschen Satz fangen fünf Takte «brodelndes Tutti» (T. 9 – 13) mit einer rhythmisch lebendigen Halbtaktfigur in den 1. Violinen, die über T-Orgelpunkt einen Kadenzablauf beschreiben, gewissermassen die in der grossen Steigerung des Anfangs aufgebaute Spannung ab; bei Mozart fehlt diese Phase eigentlich, hier wird sogleich auf die Akkordschläge zugesteuert – die 1 + 1-Wiederholung T. 15/16 entspricht in gewisser Weise Bachs 1 + 1-Wiederholung T. 14/15 direkt vor den Akkordschlägen –, der Höhepunkt der Crescendo-Entwicklung wird kaum ausgespielt, die Spannung «verpufft» rasch. In der Gesamtanlage (bis zur Zäsur) ist Bachs Abschnitt somit besser austariert, überdies in sich bewegter, kontrastreicher. Seine Verlaufsabfolge erweist sich mithin als wirkungsvoller.

Auch die Passage nach dem 2 + 2-(Piano-)Glieder bei Bach, der Tuttiabschnitt T. 21ff also, zeigt, wie der Londoner Meister Verlaufsbeziehungen zu schaffen, grössere Bögen zu spannen weiss. Der Viertakter T. 17 – 20 ist – wie gesagt – noch auf die Grundtonart zu beziehen, fungiert keineswegs als Seitensatz (wie Mozarts analoges Gebilde), sondern noch als Hauptsatzbestandteil bzw. als Anknüpfungspunkt für die grosse Tutti-Entwicklung bis T. 39, auf dessen Ganzschlusszäsur nun erst als Seitensatz zu betrachtende – freilich wenig profilierte – Piano-Motivik folgt. Diese ausgedehnte Überleitungspassage (T. 21 – 39) ist sozusagen von einem durchgehenden, drängenden Zug durchpulst. «Rastlose» Bässe und rhythmisch aktives Oberstimmenmaterial sind zum einen dafür verantwortlich. Ebenso wichtig aber ist die grossräumige melodisch-lineare Disposition, die übergreifende «Bewegungsregie». Der erste Zweitakter fixiert in den Violinen den Dominantgrundton, sein Bass durchmisst aufsteigend eine Quinte, von der grundständigen Dominanthermonie zu Beginn von T. 21 über chromatischen Durchgang schliesslich in den Doppeldominantgrundton von Taktbeginn 23 gelangend. Der folgende Viertakter hält in den Oberstimmen hauptsächlich die Dominantquinte fest, welche – harmonisch – abwechselnd als Bestandteil der Doppeldominant- und Dominanthermonie eingesetzt wird. Der gleichmässige Harmoniewechsel ist als D/T-Alternation auf der neuen tonale Ebenen (Seitensatztonart) verstehbar, ein erstes «Anreissen» des neuen Tonartbereichs. Das nächste Glied (T. 27 – 32), der zentrale Sechstakter des Abschnitts, setzt nach dem melodisch eher starren vorausgegangenen Sechstakter (T. 21 – 26) eine melodische Steigerung in Gang: ein eintaktiges, von einer Sechzehnteldrehfigur initiiertes Violinmotiv steigt (ebenso wie die jenes Violinmotiv unterstützenden Bäs-

<sup>6</sup> Eine noch ausführlichere Analyse des Bachschen Eröffnungsaachtackers findet sich in *Die frühen Sinfonien*, S. 143 – 145.

se) Takt für Takt um eine Melodiestufe nach oben. Bemerkenswert auch, wie dieses Motiv sich gleichsam an die Oberfläche arbeitet: auf h' in den 2. Violinen beginnend (T. 27), von höheren Synkopen in den 1. Violinen überformt; im vierten Takt (T. 30) auf die Primgeigen überspringend, welche ihre Synkopenachse an die Sekundgeigen – eine Quint tiefer – abgeben. Mit der melodischen geht auch eine syntaktische Dynamisierung einher, die feste 2 + 2-Wiederholung von T. 23 – 26 wird von einer 6x1-Struktur gefolgt. Harmonisch lässt sich der Sechstakter im Prinzip als eine grosse D/T-Fortschreitung (in der Dominanttonart) sehen, indem man die Nebenstufen des zweiten und fünften Taktes (T. 28 und T. 31) als Durchgangsharmonien begreift (das übergeordnete V/I-Gerüst ist an den synkopischen Liegetönen der Violinen am deutlichsten ablesbar). Im sich anschließenden Glied T. 33ff antwortet dem Aufstieg, der sich im a'' der 1. Violinen zu Beginn von T. 33 vollendet (die letzte Eintaktfigur in T. 32 begann mit dem g''), eine fallende Gesamttendenz. Synkopisch gegeneinander versetzte, halbtaktweise absteigende Linien der tremolierten Violinen über laufenden Bässen konstituieren das altbekannte Vorhalts-/Dissonanzenketten-Modell. Das Modell mündet schliesslich (Taktmitte 36) in eine Vollkadenz (endgültige Definierung der neuen Tonart) mit nachfolgender Zäsur (T. 39). Die Violinen beenden den Tuttiabschnitt in T. 39 knapp zwei Oktaven unter der Hochlage von T. 32/33, auf dem selben eingestrichenen c, mit dem sie den Abschnitt in T. 21 begannen. Ein spannungsreicher Bogen wurde hier – über knapp zwanzig Takte – geschlagen.

Bögen solcher Art sucht man in der Exposition von KV 22/I – wie auch in den anderen sinfonischen Kopfsatzexpositionen der grossen Westreise – vergebens. Mozarts Überleitungen sind nicht nur kurzatmiger, sondern auch sozusagen «additiver» gebaut. Die einzelnen Glieder werden gewissermassen blockhaft nebeneinandergesetzt – 3x2 + 2 Takte in KV 16/I z.B. oder, wie gesehen, 6 (cresc.) + 4 Takte in KV 22/I –, ohne dass sie so deutlich aufeinander Bezug nehmen (wie in Bachs op.3/5 oder auch – z.T. noch subtiler – in op.3/1 und op.3/6). Auch bei der weiteren Betrachtung von Mozarts Exposition der B-Dur-Sinfonie KV 22 fällt die relative «Autonomie» der einzelnen Bauelemente auf. Nach dem 2 + 2-Glied T. 19 – 22, welches wir oben in Parallele zu einem ähnlichen Glied in Bachs Exposition aus op.3/5 setzten, kommt es zu einer sehr regelmässigen Reihung viertaktiger Einheiten: 4 + 4 Echo-Wiederholung im Piano in T. 23 – 30, 4 + 4 Wiederholung (mit ganz leichten Modifikationen) in typischer Schlussgruppenfaktur in T. 31 – 38: statisch tremolierende Violinen über motivisch bewegten Bässen. Beide Wiederholungsgruppen gestalten ihre Viertakter aus kleineren Einheiten heraus, einer halbtaktigen Achtelfigur der Violinen in T. 23ff bzw. einer Eintaktfigur der Bässe (samt Bratschen) in T. 31ff. Diese Figuren besetzen jeweils die harmonischen Stationen eines Kadenzablaufs. Da beide Viertaktsubstanzen kadenzierende Akkordfolgen zur harmonischen Grundlage haben, laufen ab T. 23 vier Viertaktkadenzierungen nacheinander ab, was die ganze Passage wohl ein wenig «steif», allzu regelmässig abgespult, wirken lässt. Überhaupt sticht für die ganze Exposition die fast durchgängige Viertaktstrukturierung ins Auge, einzig das Crescendoglied T. 9ff fällt mit seinen sechs Takten aus dem «quadratischen» Rahmen, fügt sich nicht dem Viertaktmass. Bachs Exposition aus der F-Dur-Sinfonie op.3/5 ist diesbezüglich weit weniger regelmässig strukturiert, verfährt im Taktgruppenbau weniger schematisch. Schon der zweite Achtakter des Satzes (T. 9 – 16) gliedert sich in materialer Hinsicht nicht in 4 + 4, sondern in 5 + 3 Takte. Der oben analysierte 19taktige Tuttiabschnitt T. 21ff ist in 6 (2 + 4) + 6 + 7 (3½ + 3½ wenn man nach der Faktur geht) Takte aufzuteilen. Auch der nach der Zäsur

von T. 39 folgende Piano-Abschnitt (T. 40ff) und das (kurze) Schlusstutti der Exposition (T. 46ff) sind Sechstakter.

Auf unsere bisherigen Ausführungen rückblickend lässt sich wohl die These vertreten, dass der kleine Mozart in der Gestaltung einzelner Glieder seinen Londoner Lehrmeistern folgte, manche sozusagen lokalen Effekte nachzubilden wusste, dass er aber in Fragen des Verlaufszusammenhangs, in der Interaktion der Glieder untereinander – bzw. dort, wo es um «mehrschichtiges» Komponieren ging – seinen Vorbildern weniger gut nachzueifern vermochte. Eine so differenziert konzipierte Steigerung wie zu Beginn des Kopfsatzes von Johann Christian Bachs Sinfonie op.3/5 etwa oder einen solch weitgespannten Tuttibogen wie in T. 21ff desselben Satzes konnte der neun- oder zehnjährige Mozart offensichtlich nicht in seine Sprache umsetzen, noch nicht.

Auch in langsamen Sätzen lassen sich Unterschiede ähnlicher Art zwischen Bach und Mozart entdecken. Der Vergleich von zwei langsamen Mollsätzen, dem Andante aus Bachs Es-Dur-Sinfonie op.6/5 (1766 im Breitkopf-Katalog) und dem Andante aus KV 22 – beides Sätze in der Mollparallele und mit voller Bläserbesetzung (2 Oboen, 2 Hörner) –, erbringt vor allem, dass Bach einen durchgehenden melodischen Fluss erzielt, während bei Mozart der Satzfluss stets nur für einige wenige Takte trägt.<sup>7</sup> Dieses g-moll-Andante des noch Neunjährigen besticht sicherlich durch den expressiven Mollton und seine stellenweise ausgeprägte Chromatik. Doch, hinsichtlich des Zusammenhalts jener ausdrucksstarken Partikel, des Fortgangs des Satzes werden – besonders wenn man das Bachsche Andante im Auge behält – seine «Schwächen» deutlich; überdeutlich werden Zäsuren durch einen klobigen Unisono-Abstieg markiert (T. 9/10, T. 30/31, T. 36/37), immer wieder bedarf es – nicht nur nach jenen Unisono-Formeln – neuer Kraft-Anstöße, um den Satz in Gang zu halten (z.B. T. 17, T. 22 etc.). Es scheint, dass der junge Komponist sein Ausdrucksstreben formal noch nicht ganz zu bewältigen verstand. Eine solche Inhalts-Form-Divergenz besteht bei unserem Londoner Meister nicht. Bachs Mollsatz ist im Ton vielleicht eine Spur verhaltener, eher ernst-elegisch, in der Harmonik zunächst einfacher: die Chromatik wird für das letzte Satzviertel aufgespart (wo sie in T. 50ff wirkungsvoll zum Einsatz gelangt). An den Übergängen T. 8/9 oder T. 14/15 etwa lässt sich studieren, wie die Verlaufsspannung weit weniger absinkt als an den entsprechenden Punkten im Mozart-Satz. Aus wesentlich kleineren (meist nur eintaktigen) Figuren baut Bach ein gleichwohl einheitlicheres, «fliessenderes» Ganzes denn Mozart. Nicht zuletzt sind es auch die Oboen mit ihren breiten zugesetzten Linien, die melodische Weiträumigkeit stiften.

Das Andante der ersten Sinfonie aus Mozarts nächster Sinfoniegruppe, aus der der Wienreise von 1767/68 zugehörigen Gruppe, kann in Hinsicht des Verlaufsflusses als ein «Fortschritt» begriffen werden. Die F-Dur-Sinfonie KV 43 entstand im Herbst 1767, die Substanz des Andantes reicht freilich weiter zurück, sie entstammt dem Duett Nr.8 «Natus cadit, atque Deus ...» aus der lateinischen Komödie *Apollo et Hyacinthus*, die im

7 Breiter ausgeführt (mit Notenbeispielen) ist dieser Vergleich in *Die frühen Sinfonien*, S. 151 – 155. – Als weiteres Beispiel für Bachs «weiten Atem» kann der Seitensatz des Kopfsatzes von op.6/5 dienen, eine reichgestaltete, gleichwohl einheitlich wirkende 15taktige Piano-Fläche von hohem klanglichen Reiz; Mozarts Seitensätze in den Londoner und Haager Sinfonien sind kleinteiliger und heterogener, erst mit einem Seitensatz wie jenem aus KV 74/I (1770?) ist in klanglicher Hinsicht, mit dem 12taktigen aus KV 130/I (1772) in Hinsicht der Weiträumigkeit ein wirkliches Gegenstück bei Mozart gegeben, vgl. *Die frühen Sinfonien*, S. 147ff.

Mai 1767 in Salzburg erstaufgeführt wurde<sup>8</sup>. Knapp anderthalb Jahre trennen somit diese Musik vom g-moll-Andante aus KV 22. Durtonart und das den ganzen Satz über beibehaltene Fakturmodell mögen die Aufgabe, einen stets weitertragenden Satzfluss zu schaffen, erleichtert haben, doch wird man die überaus gelungene Lösung (jener Aufgabe) auch dem inzwischen weiterentwickelten kompositorischen Vermögen des jungen Mozart zuschreiben dürfen. Ein dem Andante aus KV 43 vom Satzbild her vergleichbarer Bach-Satz ist etwa das Andantino aus op.3/4:

Andantino, sempre piano

2 Ob.

VI. I

VI. II

Vla

Vc. e Basso

*staccato assai*  
*pizz.*

*pizz.*

6 6 7

6 4 5 6 6

11

6 6 5 7 5 7

4 3<sub>q</sub> 3<sub>q</sub> 3 3<sub>q</sub>

Notenbeispiel 7 J.C. Bach op.3/4, 2. Satz

<sup>8</sup> Vgl. Roland Tenschert, *Das Duett Nr. 8 aus Mozarts «Apollo et Hyacinthus» und das Andante aus der Sinfonie KV.43. Vergleichende Studie*, in: *MJb* 1958, S. 59 – 65.



Andante \*)

Flauto I, II

Corno I, II  
in Fa/F

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Violoncello  
e Basso

6

12

\*) Zu diesem Satz vgl. Vorwort.

Notenbeispiel 8 KV 43, 2. Satz

Die serenadenhafte Instrumental-Faktur mit Pizzicato-Bässen und einer konstanten Mittelstimmenbegleitung in rascheren Notenwerten (oft harmoniezerlegend) ist ein verbreiteter Typus<sup>9</sup> (für langsame Sätze). Mozart arbeitet in seinem Satz grösstenteils mit

<sup>9</sup> Ein weiteres Bach-Beispiel in der G-Dur-Sinfonie op.8/2, dort auch mit geteilten Violen wie in KV 43/II.

zweitaktigen Elementen, Bach weitgehend (wie wir das schon in op.6/5 sahen) mit eintaktigen. Von einer mechanischen Zweitaktreihe, eine bei der «Fakturvorgabe» durchaus denkbare «Gefahr», ist Mozarts Andante – und das macht, neben dem sanglichen Melos der thematischen Erfindung, seine Qualität aus – freilich weit entfernt. An den ersten, in typischer 2 + 2-Korrespondenzstruktur ( $T/D^7 - D^7/T$ , mit Vorhalten im jeweils zweiten Takt) errichteten Viertakter schliesst sich ein Zweitakter (T. 5/6), der das vorgegebene Oberstimmenmodell melodisch variiert (sekundenweise aufsteigendes Sechzehntelpaar statt fallender Terz, Weitung der weiblichen Endung) und der erstmals die Subdominante (T. 5 über T-Orgelpunkt)<sup>10</sup> einbringt. Die Wiederholung dieses Zweiers in T. 7/8 ist – als gleichsam retardierendes Moment – ein erster «Eingriff», einer allzu regelmässigen Abwicklung des Satzes entgegenzuwirken. Noch stärker offenbart sich dieses Bestreben mit dem Ansatz der nächsten Taktgruppe T. 9ff. Wie aus dem Nichts taucht die langsam (in Viertelnoten) fallende chromatische Linie der 1. Violinen von T. 9/10 auf, ihr Eintritt ist sofort durch den plötzlichen doppeldominantischen verminderten Akkord (T. 8 noch Tonika!), dem auf dem zweiten Taktachtel von T. 9 die verminderte Septim hinzugefügt wird, herausgehoben. Auch klanglich ist die Stelle durch die hohe Gegenstimme der 1. Flöte (die 2. verdoppelt die chromatische Violinlinie) betont<sup>11</sup>; überhaupt generieren die Flöten, obzwar in den vorausgegangenen Takten auch schon mit langen Noten im Einsatz, eine neue Klangqualität: in T. 9/10 sind sie mehr als nur Klangverstärkung, ihr Klang gewinnt hier gewissermassen an Körperlichkeit. Es ist dies, der Einsatz T. 9, einer der (wohl wenigen) Augenblicke im Frühwerk Mozarts (sagen wir vor 1770), wo wir bereits den «ganzen Mozart» vor uns zu haben glauben. Ein völlig unvermutetes «Aufblühen», wie es beim späteren Mozart öfters mit Bläserereinsätzen bzw. neuen melodisch-motivischen Impulsen verbunden ist. Dieses «Diskontinuierliche» (Georgiades) – die chromatisch fallende Linie T. 9/10 ist ein im Satzverlauf vollkommen neues melodisches Element – verursacht nun keineswegs den Eindruck des Unorganischen; die Stelle fällt nicht aus dem Rahmen (wie hingegen manche Exzentrizitäten eines Carl Phillip Emanuel Bach), fügt sich dem Verlauf ein. Einmal knüpft das *fis* an den letzten Melodieton von T. 8, *g*, direkt an, und die chromatische Linie setzt überhaupt die fallende Bewegung von T. 8 – verlangsamt – fort. Zum anderen wird T. 9/10 nahtlos mit einer Weiterführung verbunden (T. 11/12), die den fallenden Bewegungszug vollendet und die vor allem mit dem thematischen Material des Satzes assoziiert ist. T. 11 greift das rhythmische Muster von T. 1, 3, 5, bzw. 7 auf (melodisch die Folge in T. 5 bzw. 7 umkehrend). Nach den ersten vier deutlich zäsurierten Zweitaktern (T. 1 – 8) bildet T. 9 – 12 eine zusammenhängende viertaktige Einheit, damit wird der erste grössere Abschnitt des Satzes bis zum Halbschluss von T. 12 gleichsam zusammenfassend abgerundet. Die weibliche Endung von T. 12 ist gegenüber jenen von T. 2, 4 etc. verkürzt, der Schlussston der Phrase tritt schon auf der zweiten Achtel des Taktes (in T. 2, 4, 6, 8 auf der dritten) ein. In den sich anschliessenden Zweitaktern (T. 13/14 und 15/16) ist nämlich festzustellen. Eine weitere Verdichtung gegenüber dem Ausgangsmodell (T. 1/2), die durch die Schlussverkürzung in T. 12 gewissermassen vorbereitet ist, besteht darin, dass das Sechzehntelpaar im ersten Takt der Zweitakter nun (T. 13 u. T. 15) bereits auf der zweiten Achtel (statt auf der vierten)

10 Vgl. auch die gleiche  $T^S|T$ -Fortschreitung an vergleichbarer Stelle, im Anschluss an die erste harmonische Entspannung, in Bachs Andantino aus op.3/4 (T. 7/8).

11 In der Duett-Fassung gab es noch keine Flöten, Mozart hat hier im Sinfoniesatz die Wirkung der Stelle durch die Holzbläseretöne noch erhöht.

anzutreffen ist (d.h. die lange punktierte Viertel zu Taktbeginn weichen muss). Die Gestalt von T. 15/16 ist über die «Zwischenstation» T. 11/12 noch auf die Ausgangsgestalt T. 1/2 bezogen, das ist eines der Mittel, mit dem Kontinuität des Verlaufs über grössere Strecken erzeugt wird.

In Bachs erstem Satzabschnitt (T. 1 – 12) gründet der Zusammenhang in der Aneinanderreihung auftaktiger Eintaktfiguren, wobei durch die rhythmische und melodische Mannigfaltigkeit derselben eine gewisse Lebendigkeit des Verlaufs erreicht wird. Nun steht – anders als im Vergleichspaar KV 22 – Bach op.6/5 – der Mozartsche Satz (KV 43/II) dem Bachschen (Andantino op.3/4) in der Geschlossenheit des Ablaufs nicht nach. Eine technische Gemeinsamkeit in der Zusammenhaltsbildung zeigt sich jeweils in der Mitte des ersten Wiederholungsteils. Das erste dezidiert neues Material enthaltende Glied (Mozart T. 17ff, Bach T. 13ff) wird jeweils durch schon im Takt zuvor einsetzende Holzbläseroktaven mit dem je Vorausgegangenen klanglich verzahnt. Das wahrhaftig erstaunliche Sinfonie-Andante aus KV 43 gehört wohl zu den besten musikalischen Äusserungen des Kindes Mozart, es mag als der bis dahin mozartischste Sinfoniesatz angesehen werden.

Abschliessend wollen wir einen grossen Sprung im Sinfonieschaffen des jungen Mozart machen und uns nochmals einer Kopfsatzexposition zuwenden, um zu sehen, wie der Sechzehnjährige nun diesen komplexeren Formorganismus (komplexer als in den eben behandelten langsamen Sätzen) gestaltet. Als Vergleichsobjekt zu den Londoner und Haager Sinfonien bietet sich der Kopfsatz der G-Dur-Sinfonie KV 129 (Mai 1772) besonders an. Denn der Satz steht in der musikalischen Sprache dem Londoner Bach durchaus nahe. Alfred Einstein meinte gar, dass er «unter Johann Christians Einfluss schon in London oder im Haag geschrieben sein könnte»<sup>12</sup>. Das freilich trifft bestenfalls an der Oberfläche zu, ein genauere Blick auf den Satz lässt in manchen Details der Formung sehr wohl die spürbar gereifte Hand des jugendlichen Komponisten erkennen. Drei Punkte dieser Exposition seien hier speziell erwähnt:

12 Alfred Einstein, *Mozart. Sein Charakter – Sein Werk*, [Taschenbuchausgabe] Frankfurt am Main 1978, S. 220.

Allegro

Oboi  
f

Corni in Sol $\flat$   
f

Violino I  
f  
tr

Violino II  
f  
tr

Viola  
f

Violoncello  
Basso  
f

6

11

16

Musical score for measures 16-21. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a complex texture with six staves. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

22

Musical score for measures 22-27. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a complex texture with six staves. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

28

Musical score for measures 28-33. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a complex texture with six staves. Dynamics include *f* (forte), *p cresc.* (piano crescendo), and *cresc.* (crescendo).

33

This system contains measures 33 through 36. It features a vocal line in the upper staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The vocal line consists of quarter and eighth notes. Below the vocal line is a piano accompaniment with two staves: a right-hand staff with a treble clef and a left-hand staff with a bass clef. The piano part includes chords and a steady eighth-note bass line.

37

This system contains measures 37 through 40. The vocal line continues with similar rhythmic patterns. The piano accompaniment maintains its accompanimental role with chords and a consistent eighth-note bass line.

41

This system contains measures 41 through 44. The vocal line shows some rests and more complex rhythmic figures. The piano accompaniment continues with its characteristic accompanimental texture.

Der Abschnitt zwischen der 4 + 4-Wiederholung des Satzanfangs und der Zäsur T. 17, die Überleitung also, nimmt mit neun Takten (T. 9 – 17) keineswegs einen grösseren Raum ein als die analogen Partien in Mozarts ganz früher Sinfonik (KV 16/I: 8 Takte, KV 19/I: 12 Takte, KV 19a/I: 10 Takte). Diese neun Takte sind jedoch weit differenzierter durchgeformt, der Halbschluss am Ausgang des Neuntakters wird durch einen vielfältig abgestuften Verlauf wirklich als Ziel erreicht<sup>13</sup>, während die Halbschlussblöcke (bzw. -takte) der frühen Sinfonien, etwa in KV 16 oder KV 22, etwas weniger motiviert wirkten, weniger fest im Verlauf verankert schienen. Die planvolle Taktgruppenverdichtung in T. 9 – 15 aus KV 129/I (4 - 2 - 1) etwa wird man in der Londoner und Haager Zeit Mozarts nicht finden. Der Einzeltakt<sup>14</sup> T. 15 fungiert hier gewissermassen als Drehscheibe, die in den Halbschlussblock T. 16/17 hineinlenkt.

Auch der Seitensatz hätte vom Neun- oder Zehnjährigen so noch nicht erfunden werden können. Über diese Eleganz, diese «Biagsamkeit» der Melodik und Konstruktion, die sich in der zur lombardischen Motivik tretenden, fein geschwungenen Gegenlinie (T. 21/22 sowie T. 23/24) oder in der freien Erweiterungswendung T. 25 (man beachte auch den melodischen Eigenimpuls des Basses) bekundet, verfügte der Mozart der Westreise noch nicht. Im übrigen greift dieser Seitensatz in der Tat eine Technik Johann Christian Bachs auf: das Wandern eines Motivs oder -komplexes (in KV 129/I zweitaktige lombardische Motivgruppe), wobei im Verlaufe diese Wandertätigkeit in einer anderen Stimme ein neuer motivischer Impuls hinzutritt (vgl. z.B. T. 10ff im Kopfsatz von Bachs op.3/1 mit «wanderndem « Pfundnotenmotiv).

Das wiederholte Kadenzierungsglied in der Schlussgruppe von KV 129/I (T. 35 – 40) kann man mit der kadenzierenden 4 + 4-Wiederholung am Ende der Exposition von KV 22/I (T. 31ff, s.o.) vergleichen. Zwar ist die Faktur in KV 129/I eine andere, aber in der motivischen Organisation gibt es durchaus Parallelen. In beiden Gliedern werden die Harmoniestationen jeweils durch Eintaktfiguren (die in ihrer zweiten Takthälfte rhythmisch aktiver sich geben) bezeichnet. Der Kadenzablauf ist in KV 129, da die Tonika-parallelle nicht einbezogen wird, nur dreitaktig (incl. der Dominantstation). Bemerkenswert ist weiterhin, wie die dominantische Station im späteren Werk motivisch behandelt wird. Während nämlich in KV 22/I die Dominante ganz regelmässig wie die anderen Stationen mit dem vollen Eintaktmuster der Bässe besetzt wird (T. 34 und 38), findet in der G-Dur-Sinfonie in jenen (dominantischen) Takten (T. 37 und 40) sozusagen eine Beschleunigung des Musters statt: die rhythmisch bewegte Figur aus der zweiten Takthälfte der vorausgegangenen Takte erscheint zweimal im Takt, die harmonische Zweiteilung des Taktes (in dominantischen Quartsextvorhalt und dessen Auflösung in den Dominantseptakkord) in der Materials substanz greifbar machend. (In KV 22/I hat der Quartvorhalt keine Auswirkungen auf den motivischen Ablauf.) Diesen so unscheinbaren Detailunterschied halte ich für nicht ganz belanglos, er sagt wohl etwas über den jeweiligen «Stand des Komponierens». In KV 129/I intensiviert Mozart durch eine wirkungsvolle Koordination der verschiedenen Parameter, durch die Koordination von harmonischem und motivischen Rhythmus, die Zielgerichtetheit kadentiellen Ablaufs; 1765 war sein kompositorisches Denken in dieser Richtung noch nicht so weit ausgebildet (um solches komponieren zu können). Die Kadenzierungsfunktion des 3 + 3-Glieds im G-

13 Sehr ausführlich wird dies nachgezeichnet in *Die frühen Sinfonien*, S. 317 – 320.

14 Einen ähnlich funktionierenden Eintakter trifft man etwa in Abels op.7/4 (Kopfsatz, T. 17 mit ganz ähnlicher Bassbewegung wie bei Mozart) an.

Dur-Satz von 1772 ist auch dadurch unterstrichen und verstärkt (gegenüber T. 31ff in KV 22/I), dass nun kein wiederholter Kadenzablauf vorausgeht (wie dies mit T. 23ff in KV 22/I geschah, vgl. oben). T. 35ff in KV 129/I wird eindeutig als *das* Kadenzglied (der Schlussgruppe) ausgezeichnet.

Differenziert hat sich im Vergleich zur Exposition von KV 22/I neben den formalen Funktionen auch die Taktgruppenstruktur. In der Exposition von KV 129/I herrscht nun keineswegs ein strenger Viertaktfluss, immer wieder wird «quadratisches» Mass durchbrochen: man sehe den Neuntakter der Überleitung (T. 9 – 17), das letzte, dreitaktige, (offene) Seitensatzglied (T. 23 – 25), den anschliessenden Crescendo-Fünftakter (T. 26 – 30) oder die eben besprochene Wiederholungsgruppe aus offenen Dreitakttern (T. 35 – 40). Insofern ergibt sich ein ähnlich vielfältig-lebendiges Bild wie in der oben betrachteten Bach-Exposition<sup>15</sup>.

Im Kopfsatz der G-Dur-Sinfonie KV 129, in dem eine – wie ich glaube: bewusste – stilistische Nähe zu Johann Christian Bach nicht zu übersehen ist, bewegt sich Mozart nun auch auf der kompositorischen Qualitätsebene des verehrten Londoner Bachs. 1772 ist er fähig, Bachsches nicht nur (äusserlich) nachzuahmen, sondern Bachschen «Geist» in seinen Möglichkeiten und Nuancen wirklich zu erfassen und sich – auf gleichem Niveau – anzuverwandeln. Der sechzehnjährige Mozart ist jetzt ein dem Londoner Meister ebenbürtiger Schüler.

15 Eine grosse Tutti-Entwicklung (s.o) fehlt in der eher knapp gehaltenen Mozart-Exposition (KV 129) allerdings, eine solche ist aber in einem anderen sinfonischen Werk des Jahres 1772 zu finden, im Kopfsatz der D-Dur-Sinfonie KV 133 (T. 14 – 42!).



