

Vlitakis, Emmanouil (2014): Beobachtungen zum Verhältnis von Form und Instrumentation am Beispiel des Menuetts aus W. A. Mozarts Sinfonie Nr. 40 in g-Moll KV 550. ZGMTH 11/1, 63–73. <https://doi.org/10.31751/792>

© 2014 Emmanouil Vlitakis



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

veröffentlicht / first published: 24/07/2015
zuletzt geändert / last updated: 19/02/2016

Beobachtungen zum Verhältnis von Form und Instrumentation

am Beispiel des Menuetts aus W. A. Mozarts Sinfonie Nr. 40 in g-Moll KV 550¹

Manolis Vlitakis

ABSTRACT: Der folgende Aufsatz untersucht die enge Wechselbeziehung zwischen Satztechnik, übergeordnetem Formaufbau und instrumentatorischen Entscheidungen im Menuett, dem 3. Satz aus Mozarts Sinfonie KV 550. Die Zusammenhänge zwischen diesen – oft getrennt betrachteten – Aspekten erweisen sich als dramaturgisch relevant, wobei das klangliche Moment die satztechnische ›Struktur‹ und ihre Form(ung) durchaus zu interpretieren und zu nuancieren vermag.

The article examines the close relationship between texture, higher formal structure, and decisions about instrumentation in the third movement of Mozart's Symphony K 555. The connections between these aspects – often investigated separately – prove to be relevant in terms of dramaturgy, whereupon timbre being definitely able to interpret and to shade the textural ›structure‹ and its form(ation).

Mozart vollendete die ›große‹ g-Moll-Sinfonie Nr. 40 im Juli 1788, in zeitlicher Nähe zu den Sinfonien Nr. 39 (Es-Dur) und Nr. 41 (C-Dur). Die Besetzung (1 Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, Streicher) sah ursprünglich keine Klarinetten, keine Trompeten und keine Pauken vor. Später fügte er, vermutlich für eine entsprechende Aufführung im April 1791², Klarinetten hinzu und überarbeitete die Stimmen der Oboen. Je nach Zusammenhang finden sich eine oder mehrere der folgenden Veränderungen:

- a) Ersetzen der Oboen durch die Klarinetten (weicherer Klang)
- b) Übernahme der Oboenstimmen durch die Klarinetten mit gleichzeitiger Umstrukturierung der Oboenstimmen (klangliche Anreicherung)
- c) Hinzufügung von Stimmen in akkordischen Zusammenhängen (größere Klangfülle)

1 Da der Zusammenhang zwischen Form und Instrumentation anhand einer umfassenden Betrachtung des Notentextes gezeigt wird, verzichte ich weitgehend darauf, einzelne Stellen als Notenbeispiele wiederzugeben und empfehle, eine Studienpartitur zu konsultieren. Zudem sind die Noten auch über die *NMA Online. Neue Mozart-Ausgabe: Digitalisierte Version abrufbar*: <http://dme.mozarteum.at/DME/nma/start.php?l=1>

2 Vgl. Landon 1957, VII, insbesondere Anm. 5.

- d) Verdopplung der Oboen durch die Klarinetten, entweder im Unisono oder im Oktavverhältnis (erhöhte Klangstärke).

Im Menuett, dem 3. Satz, hat Mozart in der zweiten Fassung folgende Änderungen vorgenommen:

- a) Menuett (Forte): Klarinetten verdoppeln die Oboen (Unisono)
- b) Menuett (Piano): Klarinetten ersetzen die Oboen
- c) Trio: ohne Klarinetten

Es ist leicht zu erkennen, dass die dynamische Konzeption maßgeblich für die instrumentatorischen Entscheidungen war. Dass die Klarinetten im Trio schweigen, dürfte sowohl dem Wunsch nach klanglicher Kontrastierung zum Menuett als auch den Normen der traditionellen Trio-Besetzung geschuldet sein.

Der Verzicht auf Trompeten und Pauken verwundert nicht, da in der Wiener Klassik keine G-Trompete verwendet wird. So sieht beispielsweise auch Haydn in den meisten seiner zahlreichen G-Dur-Symphonien keine Trompeten und Pauken vor; wo sie dennoch erscheinen (bei Mozart betrifft dies nur die Sinfonie Nr. 32 KV 318), stehen sie in C.³ Insofern die C-Trompete in g-Moll eine noch geringere Zahl brauchbarer Töne liefert als in G-Dur, schloss die Tonart g-Moll den Einsatz von Trompeten nahezu aus. Dementsprechend kommen die jeweils zwei Sinfonien Haydns und Mozarts in g-Moll ohne Trompeten und Pauken aus. Gleichwohl lässt sich die Abwesenheit der Trompeten und Pauken wahrscheinlich nicht allein durch diese praktischen Gründe erklären. Der etwas verhaltene Klangcharakter in Mozarts Sinfonie scheint mit dem strahlenden und ungetrübten Trompetenklang wenig vereinbar.

Der 3. Satz aus KV 550 ist durch eine flexible und komplexe Instrumentationsweise gekennzeichnet, die die formalen Verhältnisse mit großer Präzision artikuliert.

Die Gesamtform des Menuetts stellt sich folgendermaßen dar:

||: A (T. 1–14) :||: B (T. 15–27) A' (T. 28–42) :||

Der A-Teil verhält sich wenig konform zur Gattungstradition: eine asymmetrische Taktgruppenordnung (6 + 8 Takte) und synkopische Rhythmik, dramatischer Gestus und ernster Grundcharakter entfernen sich dezidiert von der eleganten Unterhaltsamkeit, die üblicherweise mit dem Menuett einhergeht.⁴

Der Vordersatz (T. 1–6) besteht aus einem Dreitakter und seiner Sequenzierung. Die Dreitaktigkeit entsteht durch eine Hemiole »an der falschen Stelle«⁵: Eine normgerechte Viertaktigkeit wäre durchaus denkbar:



Beispiel 1: W.A. Mozart, Sinfonie g-Moll KV 550, Menuett, Anfang, normgerechte Viertaktigkeit

3 Vgl. Carse 1964, 192.

4 Vgl. Kunze 1998, 56–57.

5 Mündlicher Hinweis von Hartmut Fladt.

Die mit der hemiolischen Formulierung einhergehende Verknappung und dramaturgische Stringenz kennzeichnen den ganzen Satz.

Die Instrumentation entspricht zunächst den Erwartungen: Das Forte bedingt die Tutti-Besetzung; das Unisono der I. und II. Violinen wird von der Flöte oktaviert; Violoncello und Kontrabass übernehmen, verstärkt durch das Fagott, die Bassstimme. Die kleine Permutation in Takt 5 (*d-fis* bzw. *fis-d*) ist mehr als eine Spielerei, sie deutet vielmehr auf eine partielle Entkopplung des Fagotts vom Streicherbass hin. Die Bassklausele im Fagott ist darüber hinaus identisch mit dem Auftakt des Menuett-Themas: Das Ende des Vordersatzes wird dadurch zum Anfang des Nachsatzes (Violine I und II), die Imitation deutet den polyphonen Charakter dieser Musik an, der im zweiten Teil des Menuetts geradezu »entfesselt« wird. In diesem Zusammenhang wäre auch der Anfang der Bassstimme zu nennen. Die Anfangstöne (*g-b-g-d*) fassen – vom Auftakt abgesehen – Anfang und Ende des ersten Dreitakters der Hauptstimme zusammen. Zu den Feinheiten in diesem Vordersatz gehört weiterhin die »heterophone« Führung von Oboen und Klarinetten, die einerseits die Kerntöne der Hauptstimme verdoppeln, andererseits die Funktion ausfüllender Mittelstimmen übernehmen: Das »ungenau« Unisono wirkt allzu großer Plakativität entgegen und spart emphatische Wirkungen für spätere Momente auf (so z. B. in T. 9–10). Bezeichnenderweise werden die Oboen und Klarinetten rhythmisch synchron mit dem Bass und den übrigen Mittelstimmen geführt und setzen dementsprechend ohne den charakteristischen Auftakt der Hauptstimme ein.

Der Nachsatz ist an sich asymmetrisch gegliedert (5 + 3 Takte). Diese Asymmetrie resultiert aus der emphatisch instrumentierten Abspaltung und Sequenzierung des Achtel-Motivs aus Takt 2. In den abschließenden Takten erklingt dann eine fallende chromatische Linie (Violine), die auf die neapolitanisch gewendete Chromatik des Basses in den Takten 7–8 (*es-d-cis*) rückschließt und in eine Kadenz in d-Moll (V. Stufe) mündet. Diese formale Artikulation wird durch eine subtile Veränderung in der Instrumentation verdeutlicht. Gleich zu Beginn des Nachsatzes springt die I. Violine in die Oberoktave: Die helle, tragfähige Klangqualität der E-Saite bringt die nötige Klangsteigerung im Nachsatz.⁶ Dies ist hier die einzige Möglichkeit der Klangsteigerung; denn ein Hinzutreten weiterer Instrumente ist angesichts des Tuttis im Vordersatz nicht mehr möglich. Die Flöte pausiert in Takt 7, um anschließend durch den Auftakt die Sequenzierung und formale Erweiterung zu markieren. Auch bei den Fagotten gibt es an dieser Stelle einen Funktionswechsel: Während sie am Anfang des Nachsatzes die Terzparallelen der tiefen Streicher verdoppeln, werden sie jetzt mit den Violinen zusammengeführt und verlieren dadurch die Bindung an den Streicherbass. Diese wird in den abschließenden drei Takten wieder hergestellt, in denen wiederum die Violinen zunächst eine ungewöhnliche Kopplung eingehen, nämlich die Flötenstimme in der Unteroktave bzw. Doppeloktave zu verstärken. Die Flöte entkoppelt sich hier erstmals von den Violinen, »taucht unter« und durchkreuzt die fallende Chromatik, bevor in den letzten zwei Takten (bei der Kadenz) das Oktavverhältnis wiederhergestellt wird. Hier kehrt auch die Viola zu ihrer ursprünglichen Funktion als Mittelstimme zurück. In den Oboen/Klarinetten geht die Zäsur in Takt 11 allerdings mit einem Funktionswechsel einher: Sie werden jetzt wieder

6 Vgl. auch Leibowitz/Maguire 1960, 10.

zweistimmig und in der Art von Füllstimmen komponiert, wobei die 2. Oboe und die 2. Klarinette Töne der Flötenstimme verdoppeln.

Deutlich wird, dass Mozart durch die Instrumentation äußerst genau auf die formale Artikulation eingeht und diese durch die Änderung des jeweiligen Instrumentationsmodus' beleuchtet. Dies bedeutet nicht unbedingt eine Modifikation der instrumentalen Grund-Konstellation (hier haben wir es im gesamten Abschnitt mit einem Tutti zu tun), sondern eine interne Funktionsänderung. Derartige Funktionswechsel finden an den ›Nahtstellen‹ der Form statt, die klein- und die großformale Gliederung sind sozusagen ihre ›Stimuli‹.

Der für ein Menuett ungewöhnlich polyphon gestaltete B-Teil besteht aus zwei Abschnitten, deren Verhältnis zueinander in etwa umgekehrt zu dem von Vordersatz und Nachsatz im A-Teil angelegt ist: Takte 15–22 (8 Takte) und 23–27 (5 Takte).

Der erste Abschnitt besteht aus zwei Elementen:

- dem ersten Dreitakter des Stückes (›a‹), der auch die motivische Hauptgruppe bildet; dieser Dreitakter wird terzweise fallend sequenziert: B-Dur, g-Moll, Es-Dur.
- einem Kontrapunkt dazu (›b‹); dieser besteht aus einer emphatisch erreichten Septime (kontrapunktisch gesehen die Agens-Stimme) und aus ihrer Auflösung in fallender Akkordbrechung.

Diese Elemente erklingen sowohl in den Streichern als auch in den Bläsern. Element ›a‹ wird von den tiefen Streichern und den hohen Holzbläsern gespielt (vierfache Oktavlage), Element ›b‹ dagegen von den Violinen und den Fagotten (dreifache Oktavlage). Diese komplexe Kopplung erzielt eine größere Klangfülle als die Trennung von Funktion und Farbe. Zudem betont sie die Selbstständigkeit jeder Gruppe (sowohl Streicher als auch Bläser übernehmen die vollständige Satzstruktur) sowie den orchestralen Gesamtklang.

Hinzu kommt ein entscheidendes satztechnisches Moment: Das Element der ›secunda syncopata‹, das latent schon in den Takten 11–12 in etwas versteckter Instrumentierung (Oboen/Klarinetten) vorbereitet war, wird mit dem Beginn des durchführenden Mittelteils zu einem zentralen Ereignis. Die ›secunda syncopata‹ zwischen Thema und Kontrapunkt in den Takten 16, 19 und 22 ›erzwingt‹ den absteigenden Achtelgang und verleiht der Synkopierung eine gegenüber dem A-Teil des Menuetts gesteigerte Intensität. Insofern beide an der Vorhaltsbildung beteiligten Stimmenebenen sowohl in den Streichern als auch in den Bläsern erklingen, verstärkt die Instrumentation diese Wirkung (würden die Stimmen hingegen farblich und räumlich voneinander abgehoben, wirkte sich dies klanglich mildernd aus). Mozart setzt demnach die klanglichen Mittel des Orchesters ein, um Intervallspannungen im Dienste der dramaturgischen Entwicklungen klanglich zu akzentuieren.

Der zweite Abschnitt des B-Teils (T. 23–27) setzt mit einer Takterstickung ein. Er schließt deutlich auf die terzweise fallende Verkettung des Achtel-Motivs in den Takten 8–10 des A-Teils zurück. Als gegenläufiger Kontrapunkt zu dieser melodischen Sequenz erscheint ein neuer Rhythmus (Viertelnote + halbe Note), der als metrische Verschiebung der rhythmischen Hauptzelle in Takt 1 gesehen werden kann. Die halbschlüssige Wendung des dritten Gliedes der melodischen Sequenz wird durch einen Stimmentausch

imitatorisch geweitet: Beide Stimmebenen wechseln ab Takt 26 zwischen Violinen und Fagotten sowie hohen Holzbläser und tiefen Streichern.

Im Repräsentteil (A', T. 28–42) knüpft Mozart an den durchführungsartigen Charakter des B-Teils an und übersteigert ihn in gewisser Hinsicht sogar:⁷ Er beginnt nämlich mit dem Nachsatz des A-Teils⁸, der an sich schon entwickelnde Züge trug, und lässt den Vordersatz als Auflösung des Ganzen und einzige Piano-Stelle des Menuetts nachfolgen (T. 37–42). Diese Steigerung, die den dramatischen Höhepunkt des Menuetts in den A'-Teil verlegt, erreicht Mozart durch eine fallende Sequenzierung des leicht variierten Anfangs-Dreitaktters (Quintfallsequenz) und dessen engführungsartige Imitation auf der Oberquarte (die Einsätze des Imitationsmotivs ergänzen sich damit zu einem ganztaktigen Quintfall, der jedoch durch den Bass kadenzial überformt wird) sowie durch die aus der Imitation resultierenden Verdichtung der Vorhaltsbildungen.

Die orchestrale Behandlung bringt auch Neues mit sich: Zum ersten Mal werden I. und II. Violine, die bis dahin in Unisono- bzw. Oktavverhältnis geführt wurden, sowie die Bläser entkoppelt. Mozart sorgt dafür, dass die Engführung in Streichern *und* Bläsern zu hören ist: 1. Oboe bzw. 1. Klarinette/Violine I/1. Fagott und Flöte/Violine II + 2. Oboe bzw. 2. Klarinette/2. Fagott (beide Kombinationen in dreifacher Oktavlage). Die Satzstruktur wird hier durch eine Bassstimme in durchgehenden Vierteln (Violoncello/Kontrabass) und eine Mittelstimme in den Violon vervollständigt. Die Hörner steuern nach Möglichkeit (mit kaum einem gestopften Ton) dem Ganzen eine Blechbläser-Klangqualität bei, wobei ihre Funktionalität abschnittsgemäß differenziert wird: Bassstimme mit Bassklausele im imitatorischen (T. 30–31) und Mittelstimmen im kadenzierenden Abschnitt (T. 34–36).

Die formale Äquivalenz mit dem Nachsatz des A-Teils wird auch im homophon-kadenzierenden Drei-/Zweitakter (T. 34/35–36) spürbar, der den Takten 12–14 entspricht. Man vergleiche etwa die 2. Oboen-/Klarinettenstimme (T. 12–14) mit der I. Violinstimme (Takte 34–36) sowie die tiefen Streicher im ersten Abschnitt mit denjenigen im zweiten. Der schreitende Viertel-Rhythmus im gesamten Orchester und das keilförmige Staccato der gesamten Streichergruppe sind weitere Indizien dieser Äquivalenz. In Bezug auf den Nachsatz des A-Teils ist allerdings der gerade besprochene Abschnitt des A'-Teils (T. 28–36) um einen Takt länger und weist eine Gliederung von 7 + 2 (im Vergleich dazu der Nachsatz im A-Teil: 5 + 3) auf. Mozart erweitert also hier das ›durchführende‹ Moment um zwei Takte und verkürzt das kadenzierende um einen Takt, wohl auch um durch diese Verkürzung den abschließenden Sechstakter, der durch seine harmonische Disposition auch kadenzierende Funktion übernehmen kann, als zwingenden

7 Zur Problematik der veränderten Reprisen in Mozarts späten Menuetten vgl. Josephson 1977.

8 Es ist natürlich möglich, die Takte 28–36 als ›geraffte‹ Rekapitulation bzw. ›Paraphrase‹ der Takte 1–14 aufzufassen, in der Vorder- und Nachsatz ohne syntaktische Abgrenzung in einem großen, übergeordneten Kadenzvorgang aufgehen (Hinweis von Folker Froebe). Nichtsdestotrotz sind die Ähnlichkeiten mit dem Nachsatz des A-Teils in Satzstruktur, Gliederung und Länge zu stark, um diese Äquivalenz unterschlagen zu können. Mozart scheint hier beide Momente zu synthetisieren, was aufgrund der Mehrdeutigkeit des Menuettthemas möglich ist. Diese Mehrdeutigkeit basiert auf einem Satz-Aufbau, dessen Nachsatz eher periodenartig mit einer (variierten, dennoch unverkürzten) Wiederaufnahme des ersten Dreitaktters beginnt. Daraus entsteht eine Art ›hybrider‹ Satztypus (zur ›hybriden‹ Themenbildung vgl. Caplin 1998, 59–70).

Abschluss zu gestalten. Die deutliche Erweiterung des Durchführungsbereichs hängt mit der ›Takterstickung‹ am Beginn des A'-Teils (Takt 28) zusammen, die das Ende des B- und den Anfang des A'-Teils in eins setzt, so dass der Durchführungsbereich insgesamt die Takte 15–36 umfasst. Das Engführende, Komprimierte dieses formalen ›Scharniers‹ hat an sich auch Durchführungscharakter, so dass die verdichtende Erweiterung sowohl die logische Folge als auch das formale Pendant (der durch Komprimierung erzeugte Spannungszuwachs löst sich in einen erweiterten Akt des Durchführens auf) dazu bildet. Dadurch zeigt sich die formale Absicht, den Höhepunkt des ganzen Satzes in den A'-Teil zu verlegen. Diese Höhepunktbildung gelingt auch durch die Instrumentation: Bläser verdoppeln (und oktavierern) die hohen Streicher, wodurch die zwei sich imitierenden Hauptstimmen einen ›universalen‹ Charakter erhalten und sich quasi ineinander verschlingen, was durch die oktavierende ›Potenzierung‹ der Stimmkreuzung bewirkt wird. Im Vergleich zu den anderen ›durchführenden‹ Abschnitten (T. 7–11, 15–27) wird hier die maximale Stimmendichte erreicht (vier selbstständige Stimmen plus Hörner), und die Violinstimmen werden in einer Art ›Spirale‹ nach oben geführt, während in den vorigen Abschnitten eine fallende Richtung vorherrschte. In Momenten solcher Komplexität und solchen Ineinandergreifens der verschiedenen Aspekte der Komposition sind klangliche Entscheidungen von primärer Bedeutung: Die ›Registrierung‹ der Violinen (Oktav- bzw. Dezimensprünge in T. 31–33) wie auch die durch Bassklauseel erreichte tiefste Lage der Hörner (T. 31) und anschließend der Kontrabässe, wodurch fast der maximale Orchester-Tonraum ausgeschöpft wird, sind für die Dramaturgie des Ganzen ebenso relevant wie die Satzstruktur selbst.

Nach der polyphonen Auflösung des Orchestersatzes folgt in klanglich-instrumentarischer Hinsicht ein Wandel: Mit dem Piano wird das Tutti aufgegeben, die Intonation des (etwas veränderten) Vordersatzes aus dem A-Teil durch die Bläser verlagert den Klang ›nach hinten‹. Eine doppelte Chromatik (1. Fagott [›Lamento‹-Bass], Klarinetten), die von der Chromatik der Violinen aus dem Schluss des A-Teils abgeleitet ist, begleitet die Hauptstimme (Flöte), bevor das gesamte Orchester (mit Ausnahme der Oboen) für die Schlusskadenz wieder zusammentrifft. Dieser letzte Abschnitt wirkt hinsichtlich seiner formalen und dramaturgischen Funktion mehrdeutig:⁹ Er knüpft einerseits motivisch an den Beginn des A-Teils an, bildet andererseits aber durch seine Stellung nach einer Kadenz und die reduzierte Instrumentation formal einen Epilog. Dabei erzeugt die Besetzung durch Bläser den Eindruck, als kommentiere eine Gruppe aus Individuen die zuvor erfolgte dramatische Zuspitzung des ›Kollektivs‹.¹⁰

9 Wagner (1981, 144 und 146) beschreibt den Abschnitt als »sechstaktige kleine Bläsercoda« und »ausdrückliche Schlußgruppe«, Kunze (1998, 58) als »stimmungsvollen Nachklang«, als »eigentliche Lösung« und »Ergebnis«, und spricht ihm eine Reprises-Funktionalität zu: »Vorder- und Nachsatz haben sich zu einer Einheit zusammengefügt. Die sechs Takte übernehmen demnach dieselbe Aufgabe wie in den übrigen Sätzen die Reprise.« Josephson (1977, 68) stellt die »eigenartige Tatsache« fest, dass »die Codetta noch am treuesten die melodischen Grundpfeiler (d'-g' bzw. g'-b'') der Exposition (1. Violine, T. 1–6) widerspiegelt.«

10 Mündlicher Hinweis von Hartmut Fladt.

Das Faszinierende dieser Musik liegt an der Konkordanz der Qualitäten auf allen Ebenen: Die klangliche Organisation artikuliert mit Klarheit und Präzision die Form, die Satzstruktur verbindet sich bruchlos und untrennbar mit ihrer konkreten Verklanglichung.

Trio

Der Trio-Teil ist der einzige Abschnitt in der Sinfonie, der in der späteren Fassung nicht verändert wurde: Dass Klarinetten nicht vorkommen, dürfte besetzungsgeschichtliche Gründe haben.

Der A-Teil des Trios besteht aus drei Taktgruppen, die das Spiel der Asymmetrien aus dem Menuett weitertreiben und auf die fast idyllische und scheinbar harmlose Ebene des Trios übertragen: 6 + 8 (dies entspricht genau den Taktverhältnissen des Menuett-Themas) + 4. Die letzte Taktgruppe besteht ›eigentlich‹ aus einem melodischen Fünftakter, dessen Unregelmäßigkeit durch die Verschränkung mit dem melodischen Ende der Taktgruppe zuvor in Takt 14 kunstvoll ›begradigt‹ wird. Die formale Gliederung verdeutlicht Mozart einfach, aber wirkungsvoll durch alternierende Instrumentation: Streicher – Bläser – Streicher. Die besonders rund wirkende dreiteilige Form- und Klangdisposition kann quasi als ›Tarn-Oberfläche‹ betrachtet werden, die eine feine und individuelle Phrasenbildung organisch und mühelos integriert.

Zunächst aber zum eröffnenden Sechstakter. Hier gibt es keinen symmetrischen Bau (2 x 3 Takte) wie im Vordersatz des Menuetts, sondern eine verkürzte Satzkonstruktion: 4 (2 + 2) + 2, d. h. der Nachsatz ist nur halb so lang wie der Vordersatz. Zwei Sachverhalte sind hier von Bedeutung:

- a) das Fehlen eines erwarteten Auftakts in der Oberstimme (T. 4); dies ermöglicht einen ›gestaffelten‹, quasi imitatorischen Einsatz der Instrumente (Streicherbass/Violen, II. Violine, I. Violine);
- b) der ›geschrumpfte‹ Nachsatz liefert das Material für die abschließende fünftaktige Taktgruppe: Der eigentliche Nachsatz umfasst hier vier Takte (T. 15–18), und Takt 14 stellt (nun als gesamter Takt) jenen Auftakt dar, der in Takt 4 ausgespart worden war.

Die formale Gliederung des ersten Sechstakters wird weiterhin durch Satzstruktur und Anzahl der Stimmen differenziert. Der Vordersatz, aus einer zweitaktigen Phrase und ihrer harmonisch angepassten Wiederholung bestehend, alterniert hohe und tiefe Streicher in einer einfach gehaltenen Dreistimmigkeit in komplementärem Rhythmus. Der Nachsatz erweitert die Drei- zur Vierstimmigkeit, die Verkürzung auf zwei Takte erscheint als Verdichtung. Der Quart-Auftakt, ein Hauptelement des Menuetts, erscheint in Takt 4 zunächst in den Violen und dann, eine Viertelnote weiter verschoben, in den II. Violinen ($d^1-g^1/h-e^1$). Weiterhin kann man die Quarte e^1-a^1 zwischen beiden Violinstimmen in Takt 5 als ›Vertikalisierung‹ des Quart-Auftakts betrachten. Umfangreichere Imitationen, die den betont kontrapunktischen Charakter des Menuetts wieder aufgreifen, sind ebenso vorhanden, so z. B. die Tonfolge $e-cis-A-d-H$ und $e^1-cis-a-d-h$ im Bass und in der II. Violine (T. 4–6). Das engführende Moment ist dabei ebenso ein Charak-

teristikum des Menuetts. Die Kreuzung zwischen Viola und II. Violine, die die Lagen-disposition der Streicher kurz aufhebt, stellt eine weitere klangliche Raffinesse dar. Nicht unerwähnt sollte hier die ›secunda syncopata‹ zwischen Violen und I. Violinen bleiben (T. 5), die dem Quartauftakt der Violen folgt: Diese wirkt wie eine leichte Reminiszenz des entsprechenden Elements aus dem hochdramatischen Mittelabschnitt des Menuetts (T. 15–16), hier allerdings in die sanfte Klanglichkeit des Trios eingebettet und durch den ›geborgenen‹ Klang der mittleren Saiten im Piano entsprechend mild vorgetragen.

Die Zweistimmigkeit der Oboen, die den Mittelabschnitt des Trios eröffnet, verbindet die steigende Akkordbrechung mit einem Vorhaltsmoment (T. 8) und fallender Sekunde (›Seufzer‹). Hier handelt es sich um eine latente Vorwegnahme des 4. Satzes; die Tonfolge $g^1-h^1-d^2-g^2-h^2-a^2$ in der 1. Oboe entspricht – abgesehen vom Auftakt d , der allerdings in der 2. Oboe erklingt – derjenigen des Kopfmotivs im gleichnamigen Dur (vgl. Beispiele 3 und 4). In kurzer Zeit erscheinen also im – scheinbar ›harmlosen‹ – Trio je ein Verweis auf Vergangenes (Mittelabschnitt des Menuetts) und Zukünftiges (Kopfmotiv aus dem Hauptthema des 4. Satzes). Dies ist bezeichnend für die Dichte an Zusammenhängen, aber auch für die Verwandlungsfähigkeit des thematischen Materials in dieser Sinfonie: Geschlechterwechsel (Moll-Dur), Tempo, Artikulation und Klang sind die kompositorischen Mittel, die diese Verwandlung bewerkstelligen.

Die Oboen-Linie wird anschließend imitatorisch auf die Flöte und das 1. Fagott übertragen, und der erweiterte Bläserklang mündet in eine Kadenz in D-Dur; insoweit ist die Tonart der Oberquinte auch farblich (Bläser) und tonräumlich (obere Tonlage) in Bezug auf den eröffnenden Sechstakter klar hervorgehoben.

Der den Schlussabschnitt beendende Fünftakter ist schon kurz besprochen worden. Hier sei noch auf zwei Punkte hingewiesen: Einerseits wird die polyphone Struktur der Takte 5–6 in eine rein homophone, taktmarkierende und einfach kadenzierende Begleitung transformiert; andererseits erscheint die Phrasen-Wiederholung – gemäß dem Varietas-Prinzip – tonräumlich und klanglich differenziert (Hinzufügung der 1. Oboe). Dies verschafft einen Eindruck von klanglicher Synthese im Schlussabschnitt des A-Teils (Streicher – Bläser – Streicher [+ Oboe]) und wirkt abrundend.

Im durchführenden B-Teil des Trios (T. 19–26) wird die thematische Gestalt der Takte 7–8 in ihre Elemente motivisch und klanglich zerlegt: aufsteigende Dreiklangbrechung (Streicherbass) und Seufzer-Motiv mit Auftakt (Holzbläser). Das Modell besteht aus einem dreistufigen Steigen und einem ebenso dreistufigen Fallen, welches (mit Ausnahme des Bläsermotivs) durch Sequenzierung die nötige Verdichtung schafft, um den B-Teil abzuschließen und die Dominante von G-Dur zu erreichen.

Der A'-Teil ist gegenüber dem A-Teil um zwei Takte verkürzt: 6 + 6 (statt 8) + 4. Die Verkürzung ist Produkt einer zeitlichen Verdichtung, die durch Verkleinerung der Imitationsabstände in den Takten 33–38 zustande kommt: Hier ist der Einsatzabstand ein- und nicht zweitaktig wie in den Takten 7–14, wodurch auch ein engführender Charakter entsteht. Man kann diese Entwicklung durchaus als eine Konsequenz des durchführenden B-Teils betrachten: Dort wurde die zweitaktige Themenstruktur – wie schon besprochen – in 1 + 1 Takte zerlegt; die Eintaktigkeit wird hier auf die Ebene der Imitationsabstände übertragen. Davon abgesehen ist dieser A'-Teil gegenüber dem A-Teil in kleinen Details sowohl klanglich angereichert und variiert als auch satztechnisch modifiziert. In den

Takten 26–32 treten Hörner hinzu, die – an die Horntechnik der Zeit angepasst – die thematischen Violinen verdoppeln. Dies geht mit einer Veränderung der Satzstruktur einher: Die polyphone Anlage des Trio-Nachsatzes verwandelt sich hier in Homophonie.

Der Mittelabschnitt der Takte 33–38 erfährt nicht nur eine zeitliche, sondern auch eine klangliche Verdichtung (2 Hörner). Einerseits wirken die Hörner zwischen erstem und zweitem Abschnitt vermittelnd¹¹ (im A-Teil gab es dagegen an der entsprechenden Stelle einen absoluten Instrumentationskontrast: Streicher – Bläser); andererseits erweitern sie die Trio-Besetzung zum Quartett und unterstreichen dadurch den melodischen Höhepunkt des Trios (T. 36).

Im Schlussabschnitt demonstriert Mozart eine andere Möglichkeit der klanglichen Varietas bei der Phrasenwiederholung: Hier wird eine Art durchbrochener Arbeit (Fagott – Flöte) mit einer klanglichen Konstante (I. Violine) kombiniert. Die I. Violine bleibt – anders als in den entsprechenden Takten des A-Teils – in der gleichen Tonlage; das Fagott intoniert dazu die Unter- und die Flöte die Oberoktave, so dass daraus insgesamt eine klangliche Aufhellung der Phrasenwiederholung resultiert. Dieser leichte Klangcharakter, verstärkt durch die ›schwebende‹ Bläserbegleitung der letzten Takte ist so angelegt, dass ein möglichst markanter Klangkontrast zu der ›Schwere‹ des zu wiederholenden Menuetts entsteht. Insgesamt wirken diese Schlusstakte klangvoller als die entsprechenden im A-Teil, wobei ihre Funktion als definitiver Abschluss des Trios verstärkt wird.

Der Triosatz bildet zum Menuett in vielerlei Hinsicht einen offensichtlichen Kontrast: ruhiges, ›in sich gekehrtes‹ Dur gegen bewegtes, rastloses Moll; kammermusikalischer gegen ›universalen‹ Orchestertutti-Klang; einfache, transparente Satzstruktur gegen teils undurchdringliche Komplexität; Diatonik gegen Chromatik. Die gemeinsamen Elemente zwischen Menuett und Trio¹² sind dagegen subtiler Art: Sie betreffen Thematik und Konstruktionsweise und sind eher durch den analytischen Ansatz als durch das ›bloße Hören‹ zu entdecken. Dies betrifft – in einem ersten Punkt – die über die einzelnen Sätze hinausgehende thematische Dramaturgie: vom sanften Quartauftakt des Hauptthemas im 2. Satz, über den energischen Duktus des Menuett-Themas mit Auftakt und steigender Akkordbrechung, über die Dur-Verwandlung dieser Thematik mit Hinzufügung des Seufzer-Motivs im Trio bis hin zur endgültigen Gestalt des Hauptthemas im 4. Satz (vgl. Beispiele 2–5), der alle diese Elemente vereinigt und ihnen ihre endgültige Form verleiht.



Beispiel 2: W.A. Mozart, Sinfonie g-Moll KV 550, 2. Satz, Anfang (Viola)



Beispiel 3: W.A. Mozart, Sinfonie g-Moll KV 550, Menuett, T. 1–2 (Violine I)

- 11 Zur klanglichen »Mittler-Funktion« des Horns vgl. u. a. die Ausführungen in Kunitz 1956, 463 und 475.
- 12 Wagner hat vor allem auf die auftaktige Themenstruktur, auf die Akkordbrechung und die Achtelbewegung hingewiesen (1981, 146).



Beispiel 4: W. A. Mozart, Sinfonie g-Moll KV 550, Menuett, Trio, T. 6–8 (Oboen)



Beispiel 5: W. A. Mozart, Sinfonie g-Moll KV 550, 4. Satz, Anfang (Violine I)

Nicht uninteressant dürfte beim Schlusssatz das Rahmenintervall – die (oktaverweiterte) kleine Sexte – im Kopfmotiv des Hauptthemas (d^1 - b^2) sein. Diese beiden Töne bilden auch das thematische Gerüst des Sinfonie-Anfangs, nur dass hier der Tonraum um eine Oktave erweitert wird und der melodische Höhepunkt (b) auf schwerer Taktposition erscheint. Sogar die Artikulation (Wechsel von Legato und Staccato), ein genuin klangliches Element, trägt zur Dynamisierung des Themenmaterials im Schlusssatz bei. Auch wenn die immer individuelle Kontextualisierung dieser thematischen Momente und der Geschlechterwechsel (Dur [2. Satz] – Moll [Menuett] – Dur [Trio] – Moll 4. Satz]) diesen Entwicklungsprozess verschleiern, ist für die dramaturgische Entwicklung des Ganzen die Wahrnehmung dieses latenten Prozesses durchaus relevant. Er fasst sämtliche Sätze unter einem Bogen zusammen und lässt den Schlusssatz als endgültige Ausformulierung der thematischen Gestalt erscheinen. Der zweite Punkt betrifft das feine Spiel von Konstruktion und Asymmetrie, das dem 3. Satz eine einzigartige Spannung verleiht. Es geht um Verkürzungen, Takterstickungen und Überlappungen, Ausdehnungen, Ausparungen, die wiederholt und in manchen Positionen unerwartet auftauchen. Aus den daraus erzeugten *Formspannungen* werden formale Konsequenzen gezogen, wobei das ›Energetische‹ (Spannung) dem ›Architektonischen‹ (Form) gewissermaßen untergeordnet ist, sozusagen sein *Movens* bildet, es unkonventionell anreichert, ohne aber das Formale aus dem Gleichgewicht zu bringen. Bestechend ist auch die Konsequenz, mit der Mozart das durchführende, transformatorische Moment sogar bis in die Reprisen hinein allgegenwärtig sein lässt. Einerseits ist die Bindung zwischen Form/Satzstruktur und Verklanglichung sehr eng: Veränderungen auf der einen Ebene finden ihren Niederschlag auch auf der anderen, diese Koppelung garantiert sowohl Flexibilität als auch Geschlossenheit des Klangbildes. Andererseits sind die Individualität und die Vielfalt der klanglichen Ideen verblüffend. Möglicherweise hat beides damit zu tun, dass Mozart spezifisch klanglich dachte und nicht einen Tonsatz nachträglich instrumentierte.¹³ Darin dürfte das ›Klangdenken‹ Mozarts über seine Zeit hinausweisen und Entwicklungstendenzen des 19. Jahrhunderts vorgeifen.

13 »Daß für Mozart die Instrumentation keinen zweiten, nachträglichen Arbeitsvorgang darstellte, sondern daß er schon während der Komposition in Klangfarben dachte, konnte Walter Gerstenberg am Autograph des Klavierkonzertes KV 503 beobachten. Infolge der Verwendung unterschiedlicher Tinten läßt sich der Arbeitsgang des Komponisten genau verfolgen. So zeigt sich, daß Mozart seine Gedanken zusammenhängend niederschrieb und gleich auf die entsprechenden Instrumentenstimmen verteilte.« (Becker 1964, 24) Vgl. auch Dahlhaus 1985, 168f.

Literatur

- Becker, Heinz (1964), *Geschichte der Instrumentation*, Köln: Arno Volk.
- Caplin, William E. (1998), *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, New York: Oxford University Press.
- Carse, Adam (1964), *The History of Orchestration*, New York: Dover, ungekürzte und korrigierte Neuveröffentlichung.
- Dahlhaus, Carl (1985), »Zur Theorie der Instrumentation«, *Musikforschung* 38, 161–169.
- Josephson, Nors S. (1977), »Veränderte Reprisen in Mozarts späten Menuetten«, *Mozart Jahrbuch 1976/77*, Kassel u. a.: Bärenreiter, 59–69.
- Kunitz, Hans (1956), *Das Horn (= Die Instrumentation. Ein Hand- und Lehrbuch VI)*, Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel.
- Kunze, Stefan (1998), *Wolfgang Amadeus Mozart, Sinfonie g-moll KV 550 (= Meisterwerke der Musik 6)*, 2. verbesserte und erweiterte Auflage, München: Fink.
- Leibowitz, René / Jan Maguire (1960), *Thinking for Orchestra. Practical Exercises in Orchestration*, New York: G. Schirmer.
- Landon, Howard Chandler Robbins (1957), »Zum vorliegenden Band«, in: *Neue Mozart Ausgabe, Serie IV: Orchesterwerke. Werkgruppe 11: Sinfonien Bd. 9*, Kassel u. a.: Bärenreiter, VII–XII.
- Wagner, Manfred (1981), *Wolfgang Amadeus Mozart, Sinfonie g-Moll, KV 550*, Taschen-Partitur mit Einführung und Analyse, Mainz: B. Schott & Söhne, Wilhelm Goldmann.