

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Herausgegeben von Thrasybulos G. Georgiades

Band 24

Manfred Hermann Schmid

Mozart und die Salzburger Tradition

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

MANFRED HERMANN SCHMID

MOZART
UND DIE SALZBURGER
TRADITION



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

1976

MÜNCHENER UNIVERSITÄTS-SCHRIFTEN

Philosophische Fakultät

Gedruckt mit Unterstützung aus den Mitteln der Münchener Universitäts-Schriften

ISBN 3 7952 0196 9

© 1976 by Hans Schneider, D 8132 Tutzing

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung. Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses urheberrechtlich geschützte Werk oder Teile daraus in einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen.

Herstellung: Ernst Vögel GmbH, 8491 Stamsried

Dem Gedenken meines Vaters

Ernst Fritz Schmid

I N H A L T

Vorwort	9
I. 1772 — Ein Wendepunkt	11
Michael Haydns „Tres sunt“ und Mozarts „Regina coeli“ KV 127	13
II. Die Anfänge 1767—1769	29
Biographische Vorbemerkung	31
Das Te Deum von M. Haydn (1760) und von Mozart (um 1769)	33
Mozarts erste Fugen 1768/69	46
Die Gloriafuge der Messe KV 66 und Leopold Mozarts Kyrie- fuge der C-Dur-Messe (Seiffert 4/1)	53
Die Tradition der Credofuge und Mozarts „Et vitam venturi“ der Messe KV 66	68
Anmerkungen zum „Strengen Satz“	74
Vier Salzburger „Sub tuum“-Vertonungen	77
Zum Text	77
Zu Eberlin	78
Mozarts „Sub tuum“ und M. Haydns „O Amaryllis“	82
Zu Adlgasser	99
Michael Haydns „Sub tuum“	101
Mozarts frühe Messen 1768/69	113
Textendungen und musikalische Gliederung bei Mozart und sei- nen Salzburger Vorgängern	119
Mozarts Solosätze und das Menuett	133
III. Michael Haydn	143
Biographisches	145
Das „Lauda Sion“ 1775	146
M. Haydn und der Generalbaßsatz	164
Bühnenmusik	167
Instrumentalmusik	170

IV. Mozarts Studien 1770—1773	177
Die Prüfungsarbeit von Bologna	179
Kanons	184
Anlage und Inhalt des Studienbuchs von 1773	190
Das Stufenprinzip bei Eberlins schlichten Sätzen	199
Mozarts „Misericordias“ KV 222 und das „Recessit“ wie das „Benedixisti“ von Eberlin	207
Tonart und Form in den Fugen Eberlins	215
Mozarts Credofuge KV 139	219
Die Fugenanlage bei Leopold Mozart und M. Haydn	224
V. Mozarts letzte Salzburger Kirchenwerke	227
Das „Laudate pueri“ der Vesper KV 339	229
Das „Laudate Dominum“ der Vesper KV 339	243
EXKURS 1 — Die Aufführungspraxis in Salzburg	249
1. Aufstellung	251
2. Besetzungsarten	255
3. Die Rolle der Posaunen	260
EXKURS 2 — Zur Geschichte des Musikarchivs und der Musikpflege am Stift St. Peter in Salzburg	279
Nachwort	295
Literaturverzeichnis	297
Verzeichnis erwähnter oder besprochener Werke	301
Personenregister	305

VORWORT

Eine Untersuchung der Salzburger Musik stößt zunächst auf Hemmnisse der Überlieferung. Partituren vor 1780 sind kaum erhalten, so daß Spartierungen nach Aufführungsmaterial nötig sind. Unterstützung hatte ich hier von zwei Seiten. Über die Vermittlung von Herrn Dr. Plath, dem ich zudem viele Auskünfte verdanke, erhielt ich das Arbeitsmaterial von Herrn Dr. H. J. Herbort, der für seine Dissertation (Münster 1961) 30 Messen Eberlins spartiert hat. Diese Sparten bildeten eine glückliche Ergänzung zu dem reichen Material des Archivs von St. Peter in Salzburg, zu dem ich dank der über all die Jahre hindurch andauernden Hilfe von P. Berthold Flachberger steten Zugang hatte. Der Erzabtei St. Peter kann ich für ihr Entgegenkommen und Vertrauen nicht genug danken. Im Archiv werden neben kostbaren Stimmen aus dem 18. Jahrhundert zahlreiche spätere Spartierungen verwahrt, die bisher wenig Beachtung fanden. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts hat der Chorregent J. Tremmel († 1867) in seiner säuberlichen Schrift fast das gesamte Kirchenwerk von M. Haydn nach dem authentischen Aufführungsmaterial in Partitur gebracht. Einige Lücken konnte ich mit eigenen Spartierungen schließen.

Die vorliegende Studie wurde im Juli 1975 von der Philosophischen Fakultät der Universität München als Dissertation angenommen. Erster Anstoß zu einer Beschäftigung mit dem Themenumkreis kam von Salzburg, wo mich Prof. Dr. G. Croll zu Beginn meines Studiums in Quellenkunde einwies und mir den Weg in Salzburger Archive öffnete. Die entscheidenden Anregungen erfuhr ich nach einem Wechsel an die Universität München. Herrn Prof. Dr. Thrasybulos Georgiades gilt mein herzlicher Dank, nicht zuletzt für die Betreuung der Dissertation in ausführlichen Gesprächen während verschiedener Stadien der Arbeit.

Straußdorf bei München
Weihnachten 1975

Manfred Hermann Schmid

I.

1772 — EIN WENDEPUNKT

Michael Haydns „*Tres sunt*“ und Mozarts „*Regina coeli*“ KV 127

Im Salzburger Musikleben des 18. Jahrhunderts zeichnet sich zu Beginn der 70er Jahre ein Wandel ab. Die ältere Generation verstummt. Leopold Mozart widmet sich allein der Erziehung seines Sohnes. Adlgasser, der als Schüler Eberlins noch dem Älteren verbunden ist, tritt 1772 mit den beiden Schuldramen *Pietas in Deum* und *Pietas in hospitem* zum letzten Male auf. Danach scheint er nur noch wenig geschaffen zu haben.¹ Es gibt zwar eine Reihe komponierender Mitglieder der Hofkapelle, aber Musiker, die sich in erster Linie als Komponisten verstehen, nur mehr zwei: Michael Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart. Sie sind es, die Entwicklung und Zukunft versprechen. Für beide ist der Amtsantritt eines neuen und neu-gesinnten Erzbischofs im Frühjahr 1772 Ansporn und Anregung. Mozart schreibt im März und Mai die große Litanei KV 125 und das *Regina coeli* KV 127, M. Haydn wiederum wird zu dem Werk veranlaßt, das seinen Ruhm als Kirchenkomponist begründen sollte²; sein *Tres sunt* entsteht im Juni 1772.

M. Haydn selbst hat auf sein *Tres sunt* großen Wert gelegt. Nach Art des üblichen Musikerbildnisses ließ er sich mit einem Notenblatt porträtieren, auf dem Inzipits des beliebten *Lauda Sion* (1775) und des *Tres sunt* zu erkennen sind.³ Mozart hat das *Tres sunt* wohl gekannt. Eigenhändig hat er es sich zum genaueren Studium kopiert.⁴ Noch zehn Jahre später schreibt er von Wien aus an den Vater, er möge ihm das *Tres sunt* und *Lauda Sion* von M. Haydn schicken, damit van Swieten sie bei einer der sonntäglichen Musizierstunden hören könne — *das tres sunt muß von meiner Hand geschrieben da seyn*.⁵

¹ Rainer 1965 S. 206f und 217.

² Es wurde als erster Propriumssatz M. Haydns in der Reihe *Musica ecclesiastica* Diabellis veröffentlicht (s. Pauly S. 71).

³ Auf dieses Bild in Salzburger Privatbesitz, das erst anlässlich einer kleinen M. Haydn-Ausstellung im Salzburger Museum 1972 bekannt wurde, gehen vermutlich die späteren M. Haydn-Bilder zurück. Bei ihnen erscheint nur noch das *Lauda Sion* auf dem Notenblatt. Zu den Bildnissen s. Croll, *Miszellen zu M. Haydn* (ÖMZ 1972 S. 1—9) und *Neue Beiträge zur M. Haydn-Ikonographie* (ÖMZ 1972 S. 400—405).

⁴ 1955 konnte das Manuskript der ÖNB Wien, das bis dahin als Autograph M. Haydns gegolten hatte, auf eine Anfrage R. G. Paulys von Pfannhauser identifiziert werden.

⁵ Brief vom 12. 3. 1783.

M. Haydns Autograph ist verloren.⁶ Klafsky (DTÖ Bd. 62 S. 93) hat sich bei seiner Edition auf die sekundäre Münchner und Wiener Überlieferung gestützt, wobei er wohl wegen der zusätzlichen Oboen die erheblich späteren Manuskripte in Wien bevorzugte.⁷ Eine Ausgabe von Pfannhauser und Dité (Wien 1956) legt die Partiturnkopie Mozarts zugrunde, der die Bläser fehlen.

In St. Peter, Salzburg, liegt eine undatierte Stimmenabschrift, von der kein Titelblatt erhalten ist. Zwei Merkmale aber — ich greife dem Exkurs zur Geschichte des Musikarchivs St. Peter vor — lassen einen Schluß auf die Herkunft zu. Auf die Orgelstimme hat Chorinspektor Kaserer sein *Ad Chorum* vermerkt, jedoch ungewöhnlich, ohne Jahreszahl. Die Vermutung, es handle sich um ein Manuskript vor seiner Zeit, findet ihre Bestätigung in der Schrift. Der berufsmäßige Schreiber hat nie für Kaserer gearbeitet, dagegen mehrmals für Kaserers Vorgänger Kumberger.⁸ Als späteste Datierung ergibt sich daraus 1773. Die Stimmen von St. Peter dürften das Material der ersten Aufführung sein. Trompeten und Pauken sind keine Hinzufügung, sondern gehören zur ursprünglichen Besetzung, wie sie auch eine Stimmkopie von unbekannter Hand im Dommusikarchiv aufweist: 4 voci, 2 Violini, Viola, 2 Clarini e Timpani. Diese Besetzung wählt nicht der Komponist, die Liturgie schreibt sie ihm vor: an hohen Festen (wie S. Trinitatis) treten zu den gewöhnlichen Streichern Clarini und Timpani. Mozart, der das *Tres sunt* nur zum Studieren abschrieb, hat Trompeten und Pauken nicht mitkopiert. Sie aber gehören zur Komposition, weil sie erst die Bratsche rechtfertigen (s. Takt 34ff), die sonst gewöhnlich fehlt.⁹

Sonst aber bieten die drei Salzburger Quellen zum *Tres sunt*, das Exemplar Mozarts, von St. Peter und dem Dom, ein einheitliches Bild, nach dem Klafskys Ausgabe verbessert werden muß.¹⁰

⁶ Der letzte greifbare Besitzer scheint A. Fuchs gewesen zu sein, falls die Angabe im Verzeichnis seiner Autographensammlung (*Motette Tres sunt, 4 v. con stromenti. — Part.*; s. Haydn-Jahrbuch VI 1969 S. 80) nicht Mozarts Kopie meint und die Fehlzuschreibung so schon auf Fuchs zurückgeht.

⁷ Pfannhauser hat sie in KmJb 1959 S. 181 beschrieben. Danach sind die drei Stimmensätze „unmittelbar vor 1800“ (1), „bald nach 1800“ (2) und „gegen 1840“ (3) zu datieren.

⁸ Im Auftrag Kumbergers schrieb er eine Litanei in C von Eberlin, ebenso eine von Adlgasser, und eine Vesper von Fasold. Auch die Stimmen von M. Haydns Raphaelsmesse stammen von diesem Schreiber 57 (in meinem Katalog S. 105 unter Hay 365.2 zu korrigieren).

⁹ Zur Rangordnung in der Besetzung s. S. 255—259.

¹⁰ Kleinere Richtigstellungen in der Bezifferung: verschobene 2 in T. 23, 3 in T. 95, 6/5 statt 5 6 auf letztem Achtel in T. 19, die 8 in T. 34/45 gehört nicht

1. Die Oboen sind eine spätere Wiener Zutat.¹¹
2. T. 17—21 sind 1. und 2. Geige zu vertauschen.
3. T. 66 kann der Solobaß zwischen f' und d wählen.
4. T. 97 setzt der Tenor allein mit forte c' ein (3 Viertel „u-“, 1 Viertel „-num“, vgl. Klafskys Revisionsbericht S. 93).

Das *Tres sunt* beginnt mit einem 14taktigen Orchestervorspiel, in dem die melodischen Hauptgedanken des Offertoriums vorgeprägt sind. Die ersten drei Takte fundamentieren C-Dur als Tonart. Gegen den großen Quintfall des Themenkopfs, dessen Grundlage C der Baß nicht verläßt, stemmt sich die ansteigende Quint $b^1—f^2$ in T. 2. Ihr Klang, die Dominante, kann sich gegen C nicht behaupten; weder erhält die Dominante ihren Grundton im Baß, noch erreicht sie den vollen Takt Länge wie die Tonika, deren feststehende Kraft sich im Andrängen nur verstärkt. Auch die Töne der neuen Quint können nicht bestehen: b^1 muß seinen Willen in einen Bewegungsimpuls umwandeln, f^2 sich auf die zweite Takthälfte als Nebenton der Dreiklangsterz e^2 beugen. Die zwiespältige Haltung des Dominantklanges zum C, sein Wegziehen und doch Hinderängen, bleibt auch im folgenden Takt unverändert und bezieht sich weiter auf den 1. Takt, dessen Quint $g^2—c^2$ mit dem Auftakt angedeutet wird.

Die Grundtonart ist blockartig wie das Thema selbst aufgestellt. Aber M. Haydn gibt dem Anfangsblock kein Gegengewicht, er löst ihn wieder auf, da er sein Ende statt in einen Schluß zu einem Übergang gestaltet. M. Haydn gewinnt den weiteren Satzverlauf nicht aus einer Gegenüberstellung, sondern dem hingestellten Anfang selbst, den er im einzelnen vielfältig weiterentwickelt. Der Baß verläßt sein Markieren der Schwerpunkte und schließt sich dem Auftakt der Oberstimmen an, der in die Unterquint führt. Mit dem weitergeführten Klang wächst auch die Melodie weiter, deren neuer Hochtton a^2 über die bisherige Spitze g^2 hinausweist. Dem Anlaufen des Satzes wird M. Haydn mit einer beschleunigten Harmoniefolge gerecht. Ab jetzt wechselt auf jedes Viertel der Klang. Die fallende harmonische Sequenz $A^7—d/G^7—C$ bindet die Klänge zusammen. Das Quintthema des Anfangs hat seine Geschlossenheit verloren. Weniger die Verkürzung auf Viertel und Veränderung in die Sext als die Einlagerung in die harmonische Folge haben den Charakter verändert. Der zweite Ton schließt sich nicht mehr mit dem ersten über dem gleichen C

über, sondern vor die 3. Die Bezifferung 6/5 beim c T. 24 steht zwar auch in der besten Quelle, dem Stimmensatz St. Peter Hay 665.1, gehört aber sicher zur Wechselseite H.

¹¹ Und keine gute, s. Ob. II 2. Note T. 1, 1. Note T. 2 — Ob. I 3. Achtel T. 25. Eine anderslautende Ergänzung mit Oboen und Fagotten hat in Wien 1833 Joseph Eybler vorgenommen (s. Pfannhauser in *KmJb* 1959 S. 181).

zusammen, sondern gehört jetzt immer dem harmonischen Spannungsklang der Sequenz an, der weiterdrängt. Im Zeichen des Vorantreibens läßt M. Haydn den Satz nicht auf die Tonika zurückfallen. Sie wird nur in der Sextlage berührt, zum ersten Endpunkt wird die Dominant in T. 6.

Die letzten drei Takte (T. 4—6), die aus dem C-Dur des Anfangs hervorgingen, sind nichts anderes als ein Ausgreifen in die Tonart. Für sich stehend sagen sie gar nichts. Sie sind die Verlängerung eines Gedankens, dessen Tonart sie räumlich ausdehnen und bestätigen. Die äußere Beziehung im Sextsprung zum Kopfmotiv bemerkt man kaum, sie tritt hinter der Funktion des angehängten Bestätigens zurück. M. Haydn setzt diese drei Takte ritornellartig hinter die beiden großen Schlußstellen, in denen der Chor kompakt den textlichen Mittelpunkt „*unum, unum*“ deklamiert (T. 33—38 und 69—73). Mit der angehängten Sequenz enden die beiden großen Abschnitte der zweiteiligen Komposition. Jeder Teil trägt den vollständigen Text, der dreifach gegliedert ist:

Fugensexposition	<i>Tres sunt, qui testimonium dant in coelo</i>	T. 15—25/43—56
Solo	<i>Pater, Verbum et Spiritus sanctus, et hi tres</i>	T. 26—32/57—67
Voller Chor	<i>Unum, unum sunt</i>	T. 33—38/68—73

Die beiden Großteile unterscheiden sich nur in der harmonischen Anlage. Der erste wendet sich mit der Fugensexposition zur Dominant (T. 26), in der er bleibt, der zweite moduliert in einer anders gearbeiteten Fugendurchführung und kehrt mit dem Solo (T. 61) in die Tonika zurück. An den Schluß fügt M. Haydn eine Coda mit einer dritten Fugendurchführung über einem Dominantorgelpunkt.

Obwohl gewisse Normen des Sonatensatzes, besonders in der harmonischen Konzeption, erfüllt sind, wäre es doch gewaltsam, ihn zur Formgrundlage machen zu wollen. Der Ort der harmonischen Reprise (T. 61) fällt nicht mit den großen Gliederungspunkten zusammen, bei denen die ritornellartige Sequenz steht.

Aber ich kehre nach diesem kurzen Überblick zum Vorspiel zurück, auf die Frage der Form komme ich wieder beim *Sub tuum*. Auch nach dem ersten Einschnitt T. 6 kommt es entgegen dem ersten Blick auf den Baß und die auf g einsetzenden Trompeten und Pauken zu keiner Ausprägung der V. Stufe, die der I. des Beginns gegenüberstehen könnte. M. Haydn erhält den abwartenden Charakter des Vorhalts-Halbschlusses weiter aufrecht. Der 1. Klang auf das klopfende g im Baß T. 7 ist der 6/4-Akkord der Tonika, die V. Stufe — schon dadurch

nicht selbständig — wird im nächsten Takt mit der zugefügten Septim weiter unmittelbar an vorausgehende und nachfolgende Tonika gebunden. Das unentschiedene Schweben entsteht durch Hineinlegen eines neuen Motivs in den Rahmen G—g¹ von Baß und Bratsche, ein Motiv in den Geigen¹², dessen melodische Sequenzierung wie seine Periodizität in der regelmäßigen halbtaktigen Ablösung von Tonika und Dominante den Satz halten, bis der Baß sein unsicheres g verläßt (T. 10) und über den Sekundakkord der Dominant erstmals die Tonika wirklich anspricht, wozu ihn ein Fortestoß der Trompeten und Pauken unterstützt. Da die Tonika durch den Baßgang nur in der Sextlage erscheint, bedarf es noch einer Kadenz-Bekräftigung, um das Vorspiel abzuschließen. M. Haydn dehnt die Kadenz aus, da der Baß im ersten Anlauf nochmals zur Terz ausweicht (T. 12) und erst in der Wiederholung das Fundament erreicht (T. 14).

Was läßt dieses abgeschlossene Vorspiel erwarten? Abhängig vom Typ des Offertoriums gibt es wechselnde Arten der Einleitung. Das solistische Offertorium hat gemäß seinem Vorbild, der Opernarie, auch in der kleinsten Besetzung eine Einleitung mit dem Thema des Soloeinsatzes.¹³ Das Choroffertorium mit bloßer Begleitung zweier Geigen verzichtet gewöhnlich auf ein Vorspiel, während das prächtig besetzte wenigstens einen Orchesteranlauf hat, der direkt in den Choreinsatz mündet. Weder imitatorischer noch akkordischer Satz geben einen Ansatzpunkt für thematisch-melodische Vorausnahme. Die Einleitungen festlicher Offertorien betonen Fanfarenhaftes.¹⁴

Das Vorspiel des *Tres sunt* läßt sich in die herkömmlichen nicht einordnen. 1771 hatte Mozart eine neue Art der Einleitung geschrieben, die insgesamt drei Werke aus dem Zeitraum eines Jahres auszeichnet: das *Regina coeli* KV 108, *Inter natos mulierum* KV 72 (hier leicht abgewandelt¹⁵) und das *Regina coeli* KV 127. Das letzte Werk ist nach dem Autograph *nel mese di Maggio* 1772, einen Monat vor M. Haydns *Tres sunt* entstanden.

Am Vorspiel zum 1. Chor des *Regina coeli* KV 127 (NMA I/3 S. 120) fällt zunächst eine starke Übereinstimmung mit dem *Tres sunt* ins Auge. Auch bei Mozart steht anfangs ein Tonikablock, der im 4. Takt in einen Halbschluß mündet, aus dem sich drei Bläserachtel mit dem Dominantgrund-

¹² In T. 8 (4. Note) müßte die 2. Geige, um das fremde *a* zu vermeiden, die erste in Sexten begleiten, was ihr Umfang aber nicht zuläßt (die Sextparallelen werden erst bei der Oktavverlegung der Wiederholung T. 10 möglich).

¹³ Vgl. Offertorien von Biechteler, Eberlin und Adlgasser in DTO XLIII, Bd. 80, Wien 1936.

¹⁴ Vgl. Mozarts *Veni sancte Spiritus* KV 47 (1768).

¹⁵ Pauly S. 241 hat eine Ähnlichkeit des Vorspiels von KV 72 und dem *Tres sunt* konstatiert.

ton lösen. Wie bei M. Haydn beginnt darauf ein zweiter Abschnitt mit neuem Motiv in der 1. Geige, das wiederholt wird und auf halbtaktigen Wechsel von Tonika und Dominante hin angelegt ist. Die Wiederholung des neuen Themas geschieht unvollständig, eine Abwandlung führt zur I. Stufe, auf die ein Schlußabschnitt mit dem Ziel einer Tonika-Kadenz einsetzt. Der erste Anlauf des Passagenwerks führt nur zum Sextakkord (T. 11), erst der zweite, um einen halben Takt verlängerte erreicht den vollständigen Abschluß. Die Dimensionen beider Vorspiele sind gleich, 5+8 Takte bei Mozart, 6+8 bei Haydn. Abgesehen vom Epilog, der bei Mozart noch folgt — im gleichartigen Vorspiel des frühen *Regina coeli* KV 108 fehlt er — ist das Vorspiel von M. Haydn dem Mozarts stark verwandt.

Wenn aber „verwandt“ mehr besagen soll als gewisse äußere Analogie, wenn es meint, dem gleichen Geist entstammend, ist formale Überschau keine ausreichende Basis. Die kleine Beschreibung im vorigen Absatz paßt sowohl auf Mozarts wie auf M. Haydns Einleitung. Aber heißt das nicht, daß sie falsch oder zumindest unzulänglich ist?

Bei Mozart steht am Anfang kein Thema. Drei Orchesterschläge, wie sie die neapolitanische Opersinfonie kennt¹⁶, eröffnen den Satz. Die drei Viertel der Hörner zeigen sie unverdeckt, während der Baß von Anfang an in kraftvollen Schritten einem neuen Ziel zustrebt. Er fällt in das *B* des Anfangs, von dem er abgesprungen war, zurück. Ins *b* drängen auch die Geigen. Nach ihrem dritten Akkordschlag wirbeln sie in die Oberoktav des ersten *b*¹, den eigenen Anfang übergipfelnd. Im zweiten Takt steht *B*, allein der Ton *b* ohne jede Akkordzutat, völlig frei: das zweite Viertel im Takt bleibt leer. Gegen die drei einzelnen *B*-Klänge des 1. Takts steht jetzt ein großes *B*, in dessen Aufstellung die folgenden beiden Takte verankert sind. Nachschwingend markieren Oboen und Streicher in einem fallenden Gang, der mit der leichten IV. Stufe als Wechselklang anhebt, die Takthälften. Der Auftakt des Anfangs (3 Achtel zu T. 2 hin) ist verwandelt. Aus dem kraftvollen Anstoßen ist ein weich nachfederndes Aufrechterhalten geworden. Wie im 1. Takt zeigen auch jetzt die Hörner am klarsten das bauliche Gerüst: zuerst drei einzelne Viertel, dann ein großer zweitaktiger Bogen. Mit dem Erreichen des letzten *B*-Klangs im Baß schlagen die Hörner auf den Quintton *f*¹ und *f* um. Die Tonika tritt in Korrespondenz mit ihrer Dominante. Nach dem großen Stehenbleiben holt Mozart die Einheit des Viertels aus dem 1. Takt zurück. Das Viertel als Bewegungsträger ist aber nicht mehr durch den bloßen Impuls des Anstoßes, sondern durch seine Beziehung zum Klang verwirklicht. Tonika und Dominante wechseln auf jedes Viertel. Im nächsten Takt tritt zwischen I. und V. Stufe die vierte. Das hat weniger eine klanglich bereichernde

¹⁶ Siehe Hell S. 307, 347, 349. Riemann nannte sie „Vorhang“.

Wirkung als die Folge, daß die V. Stufe — jetzt erstmals nicht in Umkehrung sondern Grundstellung — auf dem schweren Taktteil erscheint (T. 5). Erstmals steht auf der guten Zeit nicht die Tonika. Die plötzliche Wendung zur V. Stufe wirkt wie ein Ruck, der die drei Achtel *f* in den Oboen herauswirft.

M. Haydns Bläserachtel in T. 6 entspringen keiner Kraft, die in einem einzigen Akkord aufgrund seiner Stellung gestaut ist, sie sind verbindend und überbrücken die Pause, die der zäsurbildende Halbschluß herbeigeführt hatte. Aber nicht nur die Achtel, der ganze Beginn in den beiden Vorspielen ist grundverschieden. M. Haydns Anfang hat das Quintmotiv der Geige zum Thema, das umgeformt, in eine harmonische Sequenz eingelegt und zu einem vorläufigen Abschluß gebracht wird. Mozart hat kein solches Motiv. Sein Thema T. 1—5 ist das Metrische am Bau¹⁷: die Vorstellung des Grundschlages, die Eröffnung einer neuen Dimension, des Taktes und Doppeltaktes, die Rückführung in T. 4/5 auf den jetzt klanglich ausgefüllten Grundschlag.¹⁸

Mit einem Schlag ist bei Mozart der großartige Eingang weggewischt: ein neues liedhaftes Element tritt mit der Melodie und dem steten halbtaktigen Wechsel von Tonika und Dominant auf. Die Bläserachtel haben ihre Schärfe verloren, sie füllen den Raum, den die harmonische Zweiteiligkeit der Melodie entstehen läßt. In der entsprechenden Stelle des Chorsatzes fallen sie weg (T. 63) oder sind den untergeordneten Chorstimmen anvertraut (T. 25f und 62). Sie gehören nurmehr zur Begleitung des nachschlagenden Basses.

M. Haydn baut seinen zweiten Abschnitt ähnlich, wenn auch die bauliche Symmetrie nicht mit der unbekümmerten Selbstverständlichkeit Mozarts ausgesprochen ist. Der Harmoniewechsel beginnt mit der Dominant und ist durch den liegenden Baß abgeschwächt. Ein Unterschied in der Sequenzart bewirkt zudem anderen Bau. Bei M. Haydn fällt die Melodie eine Stufe, der zweite Teil steht über der Dominante, den Schluß bildet wieder ein Tonika-Takt. Bei Mozart ist es keine echte Sequenz, sondern eine Wiederholung in anderer Lage. Tonika und Dominante werden als zusammengefaßte Einheit wiederholt, die Veränderung betrifft die Lage der Melodie, die eine Terz tiefer beginnt. Der Unterschied macht sich am

¹⁷ Dem Unterschied in der Satzweise entspricht trotz ähnlicher Tempobezeichnung — Allegro moderato bei M. Haydn, Allegro maestoso bei Mozart — ein Unterschied im Tempo, das bei Mozart ein gutes Stück rascher sein dürfte, damit die Takte 2/3 nicht in Einzelteile auseinanderbröckeln, während das gleiche Tempo bei M. Haydn die Themenentwicklung überspielen würde.

¹⁸ Abert (1956 I S. 262f) beschreibt nicht den Bau, sondern nur einen einzigen Aspekt äußerer Wirkung, wenn er von „neapolitanischem Geist“ und „einem guten Zusatz prunkvollen Lärms“ spricht.

stärksten in der Stellung der Dominant bemerkbar. Sie steht nicht wie bei M. Haydn als Mittlerin zwischen zwei Tonika-Klängen, sie bildet den Schluß — wohl im kleinen, aber Mozart gewinnt aus dieser Eigenschaft den weiteren Bau. M. Haydn wiederholt die zwei Takte unverändert und macht den letzten halben Takt mit der Ausweichung in den Sextakkord zum Ansatz der Kadenz. Mozart wiederholt ebenfalls (T. 8), setzt aber schon nach einem halben Takt mit der Änderung an, die den vorher letzten Ton betrifft. Er fällt nicht mehr zurück, sondern stößt sich von der vorangehenden Takt-Drei — jetzt ohne Vorhalt — mit einem weiten Sextsprung nach oben ab. Das neue Synkopenmotiv sequenziert Mozart und gibt ihm einen Schluß, bei dem das d^2 weniger akkordischen Vorhaltscharakter als ein Entgegenstemmen gegen die Sequenz hat, die c^2 erwarten läßt. Die zweite große Änderung bei der Wiederholung T. 8/9 liegt im Baß. Der vorher kleine Schluß der Dominant wird mit dem Liegenbleiben des f , das jetzt keine Umspielung durch die Terz a mehr brauchen kann, ins große geweitet. Die Tonika von T. 9 tritt nicht mehr setzend auf, sie gliedert lediglich als 6/4-Wechselklang den Dominantteil. Geänderte melodische, harmonische und vor allem metrische Gegebenheiten haben aus den 1+1 Takten (T. 6/7) einen Zweitakter werden lassen.¹⁹

*

M. Haydn hat Mozarts *Regina coeli* gekannt, es als fürsterzbischöflicher Konzertmeister im Dom mitaufführen helfen. In seinem eigenen Vorspiel scheint ihm Mozarts *Regina coeli* vorgeschwebt zu haben, aber als Gemeinsames bleiben nur die formalen Gliederungspunkte. Die Erfüllung ist gänzlich verschiedenartig. Ein Hauptelement Mozarts, das metrische Denken, dringt nicht mit in den Satz M. Haydns ein.

Mit einer losen Abhängigkeit M. Haydns von Mozart sei nicht behauptet, daß Mozart das mehrgliedrige Vorspiel eingeführt hätte. Vor Mozart war es in Salzburg zwar nicht verbreitet, aber auch nicht unbekannt.²⁰ Die Einleitung eines anonymen Offertoriums von spätestens 1766²¹ zeigt

¹⁹ Einige allgemeine Anmerkungen zu M. Haydns Melodiegestalt und ein anderer Vergleich des *Tres sunt* mit dem *Christe* der Messe KV 139 s. u. S. 130 f.

²⁰ Es scheint in Italien beheimatet zu sein, s. Wyzewa und St. Foix I S. 372.

²¹ Archiv St. Peter, Salzburg: *Offertorium, pro Omni tempore. a 4 Voci Conc: 2 Violini 2 Clarini con Organo*. Das Stimmenmaterial des Salzburger Kopisten Max. Raab (Kopist A bzw. Schr 8, s. S. 147) stammt aus dem Besitz des Benediktinerprofessors Reichsiegel (*comparavit P. Florianus Reichsiegel 1766*). Mit Blei, später mit Tinte, wurde im 19. Jh. nachgetragen: *Authore Lipovsky*. Gemeint ist der Vater des bayerischen Lexikographen. Ferdinand Thaddäus Lipovsky hat um 1759 bei Leopold Mozart in Salzburg Komposition und Violine studiert; er starb be-

Offertorium „Eia cuncti“ [von Lipowsky?], spätestens 1766

Clarini in D *al*

v. 1/2 *a*

7

14

21

27

aon Eia

reits 1767. Kompositionen waren bisher von ihm nicht bekannt (s. R. Münster in MGG VIII Sp. 927). In St. Peter liegt noch ein zweites Offertorium *Gloria in D*, ebenfalls von Reichssiegel 1766 erworben. Hier ist die Autorenangabe vom Kopisten geschrieben.

den Halbschluß nach einem ersten Teil (T.1—11) ebenso wie eine wiegende Sequenzmelodie im zweiten (T. 18—25, dann stehen etwas unbeholfen sequenzierende Dreitakter), der mit der Tonika-Kadenz schließt, an die sich eine kurze Schlußgruppe hängt (T. 26—32). Zweiter und dritter Teil (T. 18—32) dienen zusammen später regelmäßig als Ritornelle zwischen den Chorteilen, die primitiver ausgeführt nur teilweise ihre Substanz dem Vorspiel entnehmen.

Mozart hat den mehrgliedrigen Vorspiel-Typus nicht geschaffen, aber er hat ihn neu nach seiner Art gestaltet. Mozarts Abschnitte stehen nicht in dem lockeren Verhältnis, das eine Herausnahme und beliebige Einsetzung als Ritornell erlaubt. Durch die metrische Gestaltung, die immer wieder einen Rückbezug herstellt — einen stärkeren als thematische Einheitlichkeit — sind die Glieder zusammengefügt. Mozart hat kein Vorspiel komponiert. Der einheitliche und abgeschlossene Bau hat nicht die Rolle des Hineinführens in eine Exposition, er ist sie selbst. Für den Choreinsatz übernimmt Mozart den ganzen Instrumentalkomplex (T. 20—39), bei dem nur der zweite Abschnitt in die Dominant-Tonart gehoben ist, darauf folgt ein kurzer Mittelteil, in die Mollparallele modulierend, danach die Reprise, die übereinstimmend mit der Einleitung alle Teile auf die Tonika zurückführt. Die Vokalstimmen sind in den Instrumentalsatz nur hineingelegt ohne den Satz zu formen.

Das Übergewicht der Instrumente wie auch die formale Anlage ließen Abert und ihm folgend Federhofer an das Vorbild eines ersten Sinfoniesatzes denken.²² Dabei dürfen Unterschiede nicht übersehen werden. Mozarts Sinfonien haben nie den gedrängten Umfang einer Exposition von knapp 20 Takten, die drei des gleichen Monats Mai 1772 (KV 128—130) zählen etwa 50 Takte bis zum Doppelstrich. Fehlt bei Mozart der Doppelstrich (Sinfonie in Es KV 132, Juli 1772), gliedert mit Zäsur doch klar ein Schluß auf der V. Stufe. Die Zäsur fehlt im *Regina coeli*, dafür stehen zehn Takte (T. 47—56), zwischenspielartig; soll man sie zur Exposition oder Durchführung rechnen? Die Einwände treten zurück, wenn man nicht die Sinfonie sondern den Konzertsatz zum Vergleich heranzieht.²³ Er kennt keinen Doppelstrich weil das erste Solo die Wiederholung der Exposition darstellt, zwischen Exposition und Durchführung steht aber gewöhnlich ein Orchesterzwischenpiel. Zudem klärt sich die Modulationsordnung. Orche-

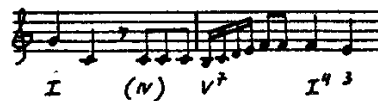
²² Auch in der Reihung der Sätze sehen Wyzewa und St. Foix (I S. 449 und 371), Abert (1955 I S. 262) und Federhofer (NMA I/3 S. X) das Vorbild der Sinfonie.

²³ Den Konzertsatz allerdings, der nicht mehr direkt auf Vivaldi sondern die neue Opernsinfonie zurückgeht.

stereinleitung und Reprise stimmen überein, erst die Wiederholung der Exposition im Solo stellt den Seitensatz (*Regina coeli* T. 25ff) auf die Dominant.²⁴

Ich kehre zurück zum *Tres sunt* von M. Haydn und der Frage, was sein Vorspiel für einen Fortgang erwarten läßt. Denn der Choreinsatz mit einer Fuge überrascht. Fugenarbeit steht bei groß besetzten Chorsätzen immer am Schluß, beginnen Chorsätze mit Imitation, fehlen die festlichen Bläser, aber auch jegliche Einleitung. In einem weiteren Sinne aber entspricht eine Satzanlage in Fugenexpositionen dem Vorspiel. M. Haydn hat im Vorspiel zwei Themen, die fortentwickelt werden. Das bleibt die Basis. Die Themen werden abgewandelt, kombiniert, harmonisch neu gefaßt. M. Haydn wählt in seiner anspruchsvollen Komposition das höchste Mittel seiner Verarbeitungstechnik: die Imitation.

Der Aufbau der 1. Exposition ist einfach und übersichtlich. Dem Thema im Baß folgt die im Kopf tonal umgeformte Beantwortung in der Oberquint, die mit dem letzten Takt (T. 18) anmoduliert und durch die nachschlagende kleine Septim im Baß sofort als Dominant von C erklärt wird, was den neuen *dux*-Einsatz im Alt ermöglicht. Das Stimm paar Baß/Tenor wird von Alt/Sopran wiederholt. Die vierstimmige Ausführung des Satzes orientiert sich an der schlichten harmonischen Struktur des Themas:



Nicht in der klanglichen Gestalt, nur in der melodischen Ausführung ist das Hauptthema gegenüber dem Vorspiel verändert, um eine Textunterlegung zu gestatten. Der Quintsprung ist auf ein Viertel gekürzt, so daß ein halber Takt für die Textdeklamation (*qui testi-*) freibleibt.

In einem ersten Thementakt (T. 19) führt M. Haydn einmal als Erweiterung die IV. Stufe ein. In der comes-Gestalt kommt als neuer Klang die V. Stufe der Oberquint hinzu. Im ganzen Satz herrschen, von der einmaligen IV. Stufe abgesehen, nur drei Klänge: Tonika, Dominante und Wechsel-dominante. Der Themenschluß erhält regelmäßig Kadenzform, die beiden letzten Töne (*coelo*) gelten immer als 4—3-Vorhalt.

Im Baß macht das Thema Schwierigkeiten. Der „Quart“-Vorhalt, der keinen Baß unter sich hat, ist schwer verständlich. Wäre nicht das sprungweise erreichte und verlassene Geigen-g¹,²⁵ würde man lieber IV—I lesen

²⁴ Vgl. Wilhelm Fischer 1915 S. 74f.

²⁵ Im gleichen Takt bei vollem Satz (T. 23) ist das g als Widerpart zu f durch den Alt stärker exponiert.

als I mit vorgehaltenem Terzton im Baß. Die unscheinbare Kleinigkeit zeigt doch zweierlei. Der Septakkord der V. Stufe ist ein Satzbaustein. Die Septim muß als Akkordbestandteil nicht vorbereitet werden, sondern kann selbst zur Vorbereitung einer Dissonanz dienen. Zum andern: M. Haydn stellt Akkorde als Einheiten gegeneinander, in diesem Fall V I⁴⁻³. Die starke Akkordverbindung allein muß die ungewohnte Baßstimme rechtfertigen.

Ein zweites Mal hat das Thema im Baß seine eigenen Bedingungen. Der erste Thementon ist die Quint des C-Klangs (T. 1, 18). Würde die Fuge einstimmig beginnen, könnte er es auch im Baß bleiben. Da aber M. Haydn nach dem Vorspiel nicht in einen Satz zurückfallen will, der nochmals erst aufbaut²⁶, gibt er dem Baß die Geigen bei (T. 15) und kombiniert die beiden Motive des Vorspiels. Als Folge wächst sich das g des Themas zum Dreiklang der V. Stufe aus, was einen Augenblick den Takt verunklärt, da man die Folge V—I eher auftaktig als abtaktig hört.²⁷ Für M. Haydn ist das aber an dieser Stelle keine vorrangige Frage. Ihn bestimmt die Verbindungsmöglichkeit der Themen. Den Schwerpunkt, der wieder mit dem Takt zusammenfällt, wird der Vorhalt im Themenschluß bilden.

Die Themenwiederholung im Baß (5. Einsatz, T. 22f) entspricht genau dem Anfang, das Gegenmotiv der Geigen ist zusätzlich auf Sopran und Tenor übertragen. M. Haydn verhindert diesmal die Weitermodulation in die Oberquint, indem er als letzten — unvollständigen — Einsatz wieder die *dux*-Gestalt folgen läßt (Sopran T. 23f). Die klangliche Einheitlichkeit der Fugenexposition beruht auf der Beschränkung auf drei Klänge, die sich im Abstand von Halbtakten ablösen. In wechselndem Abstand von einhalb oder zwei Takten stehen die kleinen Vorhaltsschlüsse der I. oder V. Stufe. Die harmonische Bestimmung des Themas diktiert diesen Aufbau — wie auch die Dissonanzbehandlung. Das Thema selbst enthält den Tritonus, der immer als Akkordbestandteil verstanden wird. Deshalb steht in nahezu jedem Takt ein Dominantsept- oder Sextakkord der VII. Stufe. Die Aufnahme der Septim in den Akkordverband führt zu einem kompakten Hören des Klangs als Einheit, der gegenüber dissonierenden Einzelstimmen wenig empfindlich ist. Durchgänge können betont oder unbetont auftreten und sich in beliebiger Richtung auflösen, solange sie einen Akkordton erreichen.

²⁶ Die Vermeidung dieses Zurückfallens läßt sich auch früher beobachten. Wenn eine Fuge nicht als Anhang zu einem Schluß (wie bei Gloria oder Credo) sondern inmitten eines Satzes steht, begleiten häufig Instrumentalstimmen den ersten Einsatz (vgl. Eberlin *Te Deum*, ed. Pauly, T. 14/15).

²⁷ Bei der Wiederholung des Baßeinsatzes T. 22 unterstreicht sogar die Pauke den Harmonieschritt.

Auf die Fugenexposition folgt ein Soloteil, wie er sich nicht nur im Anschluß an die Fuge, sondern auch vom Text her anbietet. „Pater“, „Verbum“ und „Spiritus sanctus“ sind getrennt in Einzelstimmen. Die neue Tonart G-Dur stellt M. Haydn nicht verbindungslos auf. Als Zwischenstück zum früheren C-Dur dient die letzte „in coelo“-Kadenz T. 25, bei der — entgegen der vorherigen — C als Klang nochmals aufgestellt wird, aber unter der Herrschaft des G, das als letzter Klang steht und in Trompeten, Pauken und Baß noch über den Chor hinaus gehalten wird, so daß C deutlich plagalen Charakter annimmt.

Die drei Anfangstakte des Vorspiels erhalten im Solo (T. 26—28) einen neuen Schluß, für den der Solobaß mit Schritten in Halben am Hauptmotiv weiterbaut. Die ersten zwei Takte (T. 29f) — wobei der zweite mit der Wendung zur Unterdominantregion der leichtere ist — stehen gegen zwei ebenso in sich gegliederte Dominanttakte. Die Schlußtonika (T. 33) kann nicht früher kommen als sie steht. Aber auf ihren Takt und die folgenden hat diese Andeutung eines metrischen Baus keine Wirkung mehr. M. Haydn hat einen erweiterten Schluß geschrieben, in dem sich verschiedene Kadenzformen überlagern.

Die große Kadenz soll die bisherigen kleineren übertreffen, weil jetzt der erste große Teil des Offertoriums zu Ende geht. Daneben soll sie auf den prachtvoll breiten Schluß vorbereiten, der mit Erreichen der Tonika in T. 33 beginnt. Der volle Chor deklamiert auf der Quint d wie eine Fanfare „*unum, unum*“ nach der traditionellen Unisono-Manier im Credo der Messe: „*et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam*“.²⁸ Die Chorfanfare übernehmen Trompeten samt Bratschen und setzen im vollen Orchester am Schluß ihr *d* als Klang durch. Jetzt von *D* ausgehend wiederholt der Chor und nach ihm das Orchester die ganze Stelle. Beim dritten Einsatz schließlich (T. 35) bleibt der Sopran mit dem hohen *d*² allein. Ohne zu wanken springt er zum *g*¹ herab und stellt sich allein gegen den Verlauf, der wie im vorigen Takt den *D*-Klang haben will. Den Augenblick eines Viertels, als wollte niemand es glauben, steht ein einziges *g*¹ gegen den vollen Dominantklang. Kaum aber dringt das *g* ins Bewußtsein, fallen ganzes Orchester und übriger Chor — der Baß mit einer Nachzeichnung der Sopranlinie — in eine Kadenz nach G ein, die mit dem neuen Text „*et hi tres unum sunt*“ ein Viertel weiter führt als die bisherigen Tuttistellen: das Ziel G trifft auf die schwere Zeit. Bei der letzten bekräftigenden Wiederholung steht schon der Auftakt des gesteigerten Soprans im Zeichen von G, das Trompeten und Pauken halten.

²⁸ Von den vielen Beispielen seien nur zwei genannt: Mozart, Messe KV 66 (1768); J. Haydn, Nicolai-Messe (1772). Vgl. Brand S. 45 und 116.

Der erste große Teil des Offertoriums ist abgeschlossen, der ganze Text bewältigt. Hingegen ist der musikalische Bau noch offen, der Modulationsplan hat zur Dominante geführt. Der weitere Verlauf ist leicht überschaubar. M. Haydn schließt die Form mit einer Wiederholung des ganzen Teils, der zweite Abschnitt (T. 61—73) wird aber in die Tonika zurückversetzt.²⁹ Die zuvor neu gewonnene Tonika G verläßt M. Haydn allerdings nicht unvermittelt. Ein Gang über 11 Takte führt zu C zurück (T. 43—53). Der Modulationsweg geht über eine zweite Fugenexposition, die beginnt wie die erste T. 15. Auf den Vorhaltsschluß setzt jedoch kein comes ein, vielmehr wird der zweite Thementeil, der die Dominant repräsentiert, im Sopran um eine Stufe angehoben und erhält die eine Stufe höhere Dominant E^7 , die über den übermäßigen Quintsextakkord erreicht wird. Zunächst sah es aus, als sei C in unmittelbarer Nähe, nachdem das f im Baß als Dominantseptim eingeführt wurde, die Umdeutung des f durch dis^1 im Alt aber schafft M. Haydn Platz für einen weiten Bogen, an dessen Ende C stehen wird. Die Stützen des Bogens sind die Klänge der Quintkette $E-A-D-G-C$. Diese Klänge sind sequenzierend als V—I-Paare im Hinblick auf C geordnet. Die „I“-Stufen sind VI, II und I von C:

in C: VI II V I
 $E^7-a/A^7-d/G^7-C$

Obwohl das Partiturbild durch Themenfragmentation und meist volle Vierstimmigkeit vielfältig gegliedert ist und kompliziert aussieht, bleibt die Grundlage klar. In einer Stimme liegt das Thema immer unverändert (T. 49f Baß, 51 Alt, 52 Tenor, 53 Sopran). Lediglich der Themenkopf verschwindet ab T. 50, denn M. Haydn bewirkt mit seinem Thema, dessen latent harmonische Substanz unverändert ist, so die Paarbildung V—I.³⁰



Die drei Achtel Auftakt haben an der V—I-Beziehung keinen Teil und werden deshalb beliebig umgeformt, um einen sofortigen Anschluß in den Vorhalt des vorangehenden Themas hinein zu gestatten. Kaum ist auf dem

²⁹ Dies ermöglicht M. Haydn eine andere Beteiligung der Trompeten und Pauken; das Baßsolo (T. 64—67) muß M. Haydn aus Umfangsgründen umlegen. In den alten Quellen steht für die 2. Halbe von T. 65 als Alternative d und f^1 (Mozarts Abschrift und St. Peter Hay 665.1).

³⁰ Im Modulationsgang ist zum besseren Verständnis der Vorhalt bei Baßlage jetzt harmonisch als D^2 -Akkord gefüllt, die I. Stufe tritt dann erst mit der Vorhaltlösung ein (T. 47, 51, 53, danach noch 55).

Sequenzweg C erreicht (T. 53), hört das Versetzen des Themas auf, der Sopran wiederholt die Lage des Tenors und der Baßeinsatz, nun wieder vollständig mit Themenkopf, beendet die Fugendurchführung mit dem Rückgriff auf die frühere Exposition (T. 54 = T. 22 bzw. 15).

Bevor aber M. Haydn den Soloteil von T. 26 aufgreift, wiederholt er den ganzen Gang ohne kontrapunktische Bindungen. Der eingeschobene Teil hat nicht nur die Funktion des Nachkadenzierens wie die als Ritornell verwendeten Vorspieltakte 4—6, ihm liegt die gleiche Gestalt zugrunde. Allen drei Stellen, der Fugendurchführung T. 43—55, den Ritornelltakten 4—6 und dem Einschub T. 57—61, ist das Auskreisen der Tonart über bestimmte Stationen gemeinsam. Von der Tonart her ist der Satz des *Tresunt* mit T. 73 geschlossen. M. Haydn fügt aber noch einen dritten Teil (T. 76—98) an, der nicht bloß schlußbildende Koda ist, sondern durch seinen Umfang (23 Takten gegenüber 24 des ersten und 30 des zweiten Teils) wie seine Ausarbeitung den anderen Teilen gleichwertig ist. Er enthält ebenfalls den gesamten Text, der in Fugenexposition und Solo geteilt ist. Die Imitation errichtet M. Haydn diesmal über einem Dominantorgelpunkt. Bis auf den Beginn, wo der vorausnehmende Diskant mit dem Alt sich zum vollen Thema ergänzt, ist ähnlich der vorigen Exposition das Thema auf seine zweite Hälfte beschränkt, da wieder nur die Folge V—I wichtig ist. Zweimal ist sie auf G bezogen (T. 76—78), zweimal auf C (T. 79f). Dagegen ist die satzverdichtende Quintkopf-Sequenzierung des Diskants, die auf der Vertauschung der Intervalle des gleichzeitigen Themenstücks im Alt (T. 77) und Baß (T. 78) beruht, nur Zutat.

M. Haydn hält das G im Baß über die Fugenexposition hinaus. Der Wechsel von G⁷ und C vergrößert sich über das zweimal erweiterte Quintmotiv des Solosoprans auf eintaktigen Abstand und findet seinen Schluß T. 84 mit dem Dominantseptakkord von C. Danach steht bis zum letzten Takt allein die Tonika mit mehrfacher Kadenzierung, wobei die Schlußakte des Vorspiels wiederverwendet werden (T. 10—14 = 92—96).

Bevor die I. Stufe wirklich forte und mit vollem Chor samt Bläsern hervortrat, ließ M. Haydn sie T. 85ff in einem zarten Solosatz anklingen. Über liegendem Baß c wird die Tonika von Unter- und Oberdominant umschrieben.

Wieder bietet sich das *Regina coeli* KV 127 von Mozart zum Vergleich an. Hier stehen am Ende der Exposition vier Takte, die gleichfalls im Schlußzusammenhang über liegendem Tonikabaß die Klänge I, I^{b7}, IV und V aufbauen (T. 14—17, entsprechen T. 33—36 und 70—73). Mit Takt 10 hatte Mozart einen dritten kleinen Abschnitt begonnen, bei dem die Geigen auf der Grundlage des Klangwechsels von I und V im Quintabstand

imitierend miteinander verwoben sind. Die Wiederholung des folgenden Taktes ändert geringfügig die Geigenfigur, so daß deren Sequenz bis zur IV. Stufe (T. 12) führt und so das offene des Taktes 11 noch weiterverlängert. Von der IV. Stufe weg setzt Mozart mit der Kadenz an, die aber kein einheitlicher Komplex wird. Die drei letzten Achtel steigern die Spannung zum Taktende; nach dem Taktstrich bricht wie mit einem neuen Einsatz lapidar die Kadenz über den Quartsextakkord herein. Die Trennung der Takte bewirkt Mozart mit einer kleinen Note in der 2. Geige. Statt beim es^2 zu bleiben und so die Baßnoten es und g als IV. Stufe mit Durchgang f zu verstehen, rückt die 2. Geige zum d^2 und bildet so eine trugschlußartige Wendung im kleinen. Der trockene Schluß greift bis T. 1 zurück. Er ist der erste Tonikaschluß überhaupt. Sämtliche drei Abschnitte hatten mit der Tonika begonnen und offen mit der Dominant geendet. Ab T. 6 war das Verhältnis I—V auf einen Takt konzentriert, der immer mit der V. Stufe offen blieb. Dies ist im dritten Abschnitt beibehalten (T. 10ff). Erst im Schlußtakt (T. 13) wird dieses Verhältnis umgeworfen. Hätte sich Mozart in der Kadenz für $V^{6/4} \frac{5}{3}$ einen vollen Takt Zeit genommen, bliebe das Umwerfen aus. Aber so ist der Verlauf mit einer ruckartigen Plötzlichkeit unterbrochen, daß man über den Tonikatakt fast stolpert, der Baß auch als Element, das am schwersten zu bremsen ist, noch in die Oberoktav nachschlägt, freilich nicht stolpernd, sondern die Energie markierend, die in dem einen Tonikaviertel steckt.³¹ Dieses Abstoßen und Verdeutlichen nimmt Mozart als Motiv auf — aber verwandelt (T. 14—17). Als sei nichts gewesen wechseln sich Baß und Oboen mit den zwei Achteln ab, die ursprünglich ihren Platz nur auf dem Schwerpunkt hatten. Die ganze Haltung ist verändert. Denn statt der früheren Folge I—V, die mit ihrem spannungsgeladenen Ende immer vorwärtsgedrängt hatte, steht die umgekehrte Folge. Der Spannungsklang geht voraus; den Schluß bildet die Lösung, zunächst die IV. Stufe, aber nur in 6/4-Lage, schließlich die Tonika. Je zwei Takte ruhen in sich, haben nichts Weiterweisendes. Die vier Takte über dem liegenden b der Hörner und Bässe bilden einen Schlußstein. Um den Choreinsatz herbeizuführen, baut Mozart erst wieder aus kleinsten Anfängen heraus auf.

Die Stellung von M. Haydns Takten über dem Baß der I. Stufe (T. 85—89) innerhalb des Ganzen ist eine andere. M. Haydn bildet über der Tonika ein Gegenstück zum langen Dominantorgelpunkt. Grundlage ist das Harmonische. Bevor die Tonika wieder mit Standfestigkeit auftreten kann (T. 89), muß sie nach der großen Dominant erst durch die Unterquint gestützt werden.

³¹ T. 32 und 69 verzichtet Mozart auf das Nachschlagen im Baß, wohl in Anlehnung an den Vokalbaß, dessen Schlußsilbe „-ja-“ den Sprung nicht zuläßt.

II.

DIE ANFÄNGE 1767—1769

Biographische Vorbemerkung

Im Jahr 1772 wird offenbar, daß im Salzburger Musikleben ein gründlicher Wandel eingetreten ist. Um die Meisterschaft vor Fürsterzbischof Hieronymus zu beweisen, schuf Mozart sein *Regina coeli* wie M. Haydn sein *Tres sunt*. Beide müssen aber bald ihre Hoffnungen auf die halbvakante, von Lolli ungenügend versehene Kapellmeisterstelle aufgeben. Hieronymus stellt im Herbst vorübergehend den von Dresden kommenden Italiener Fischietti an.

Unter der neuen Herrschaft ändern sich die Bedingungen — sei es, daß die gewöhnliche Messe nur noch 45 Minuten dauern durfte, daß die Kirchenorgel untersagt, die Schlußfuge in Gloria und Credo nicht mehr gewünscht und das Schuldrama gänzlich abgeschafft wurde¹ —, die Bedingungen ändern sich mit der aufklärerischen Überzeugung Erzbischof Hieronymus' so stark, daß man mit ihnen allein die neuen Kompositionen erklären möchte. Aber das Neue an der Musik reicht weiter zurück, der Herrschaftswechsel ist nur eine äußere Zäsur in einem Prozeß, der in den Jahren nach 1760 in Salzburg ansetzt.

1762 war der Meister der alten Generation, J. Ernst Eberlin, gestorben. Die reiche Zeit der Musik in Salzburg, die um 1760 in unzähligen Anlässen eine besondere Pracht entfaltet hatte², geht rasch zu Ende. Eberlin ist tot. Vor ihm starb schon der Organist Johann Georg Paris. Der 1763 neuernannte Vicekapellmeister Leopold Mozart geht noch im Sommer des gleichen Jahres auf Reisen und kehrt erst dreieinhalb Jahre später zurück. Zum Nachfolger Eberlins rückt am 28. Februar 1763 sein ehemaliger Vertreter Giuseppe Lolli auf. Über ihn waren die Meinungen nie geteilt: er galt als unfähig; zudem war er mit 62 Jahren nicht mehr jung.

In Salzburg mag das Absterben der älteren Generation nicht als so tiefgreifende Änderung empfunden worden sein. Die Einrichtung der Hofkapelle war die Garantie für eine weitertragende Musiziertradition, in der Komposition nicht der alleinige Mittelpunkt war. *Hofcomponist* war ein

¹ Brief Mozarts an Padre Martini vom 4. 9. 1776 — Otter/Schinn S. 18 — Rosenthal in *ZfMw* XIV S. 276 (Senn zweifelt an einem offiziellen Fugenverbot, Kongreßbericht Salzburg 1964, II S. 91, genauer begründet in *NMA* I/1 Abt. 1 Bd. 2 S. VIII).

² Schneider 1935 S. 101 spricht vom „Kulminationspunkt des Salzburger Musiklebens“

ehrentvoller Titel, aber kein Amt. 1763 wurde ein neuer Musiker in die Dienste des Hofes genommen. Er sollte die Aufgaben des abwesenden Leopold Mozart erfüllen.

Michael Haydn hatte 1762 seine Kapellmeisterstelle beim Bischof im ferngelegenen ungarischen Großwardein verlassen und war auf Wanderschaft gegangen, die ihn zuletzt nach Salzburg führte.³ Zu komponieren hatte M. Haydn früh begonnen. Sein erster Versuch (*comp: 1754*) ist eine noch fehlerhafte Schülerarbeit⁴ und dürfte aus M. Haydns Zeit als Kapellknabe an St. Stephan in Wien stammen. Mit dem Stimmbruch mußte M. Haydn das Kapellhaus verlassen⁵ und sich mühevoll durchschlagen wie sein Bruder Joseph. Noch vor Joseph Haydn aber erreichte der jüngere Michael die erste Anstellung: 1757 als Kapellmeister beim Bischof von Großwardein. Neben den Hauptaufgaben, für die Musik zu sorgen und Aufführungen zu leiten, komponierte M. Haydn für den Bischof. Eine Messe von 1758 steht noch allein, ihr folgen zunächst keine weiteren Werke. Die Zeit des Schaffens beginnt erst im Jahre 1760. Erstes Werk in der von nun an ununterbrochenen Reihe ist das *Te Deum* in C, das M. Haydn in der autographen Partitur am Ende der letzten Seite mit *Magnovaradini 1^{ma} Aprilis 760* datiert.

Das *Te Deum* von 1760 interessiert nicht nur als erste Komposition. M. Haydn hat es nach Salzburg mitgenommen und bekannt gemacht. In St. Peter liegt eine Stimmkopie, deren Anschaffung mit 1765 datiert ist.⁶ Auch in den folgenden Jahren muß es aufgeführt worden sein. Mozart lernte es nach der großen Reise kennen und komponierte nach dem Vorbild M. Haydns sein eigenes *Te Deum*.

Kurthen hat 1921 die Abhängigkeit Mozarts von M. Haydn gezeigt, worauf das *Te Deum* KV 141 eine vorsichtige Beurteilung erfuhr. Abert übergeht es, Einstein will es Mozart überhaupt absprechen und M. Haydn selbst zuweisen, um später doch an Mozarts Autorschaft zu glauben.⁷ Federhofer (NMA I/3) hat zu den Fragen der Abhängigkeit nicht Stellung genommen, er verweist nur auf Kurthen, dem die Bearbeiter der 6. Auflage des Köchelverzeichnisses zuerkennen, er habe „überzeugend nachgewiesen, daß das Stück beinahe Takt für Takt dem *Te Deum* M. Haydns nachgebildet“ sei.

³ Urkunden aus dieser Zeit fehlen. Nach Salzburg könnte M. Haydn eine Empfehlung des erzbischöflichen Oberhofmeisters geführt haben (s. Jancik S. 36f). M. Haydns Stelle in Großwardein übernahm Dittersdorf.

⁴ Klafsky in *StMw* III 1915 S. 5.

⁵ Um 1754; Urkunden fehlen.

⁶ St. Peter Sig. Hay 1230.1 (aus dem Besitz P. Florian Reichssiegels).

⁷ *K³* S. 114 und Einstein, *Mozart* ³1953 S. 371f.

Das Te Deum von M. Haydn (1760) und von Mozart (um 1769)

Die ersten fünf Takte in M. Haydns *Te Deum* (Notenteil: Nr. 8) bilden einen geschlossenen Abschnitt. Äußeres Zeichen sind zunächst Kadenz und Pause in T. 5. Auch die Binnengliederung ist klar: eine kleine Zäsur nach dem 2. Takt teilt die fünf Takte in zwei und drei. Der harmonische Bezug der Teilschlüsse — V. Stufe T. 2 und I. T. 5 — schafft überbrückend den Zusammenschluß. Obwohl die harmonische Anlage wie auch die melodisch-rhythmische (T. 3 beginnt M. Haydn wie in T. 1 aufs 2. Achtel) die Scheidung in Vorder- und Nachsatz nahelegen, wird man von einer Periode nicht sprechen können. Die Teile haben keine metrische Beziehung zueinander. Der 2. Teil ist um einen Takt länger, wohl länger als der 1. Teil, aber nicht länger als der echte Nachsatz. Denn der Vergleich, der das „länger“ erlaubt, ist nicht am Platz. M. Haydn komponiert die Takte 3—5 nicht im Blick auf regulären Priodennachsatz, der mit Absicht verlängert würde. Die Ungleichheit 2+3 ist nicht gemeint und fällt auch nicht auf. Bezeichnend für das vermiedene Zusammenwirken von Harmonie und Metrum ist die Stelle des Dominantschlusses in T. 2. Die V. Stufe steht nicht auf der Drei sondern auf der Vier, nicht auf dem letzten Schwerpunkt, sondern auf der letzten Silbe. Auch die entsprechende I. Stufe steht zunächst auf der schwachen Zeit (T. 4), kann dort aber nicht glaubhaft wirken und wird über eine Kadenz zurecht gerückt.

Um die Anlage bei M. Haydn zu verstehen, muß man zuvorderst die Deklamation des Textes sehen. M. Haydn hat einen Textabschnitt vor sich, der mit *Te*-Anrufungen dreigliedert ist. Am Ende eines jeden Gliedes steht jeweils das Verb: *Te . . . laudamus, te . . . confitemur, te . . . veneratur*. M. Haydn zielt in flüssigem Textvortrag immer auf das Ende. In allen drei Fällen ist es die weibliche Endung, die M. Haydn jeweils stärker ausarbeitet. Zunächst erhält die Schlußbetonung einen neuen Klang, der sie vom Vorausgehenden abhebt (T. 1). Im 2. Glied steht bei ihr die wiedergewonnene I. Stufe; die Endung ist verdeutlicht, da die nachfolgende Silbe ebenfalls einen eigenen Klang erhält, die V. Stufe. Beim letzten, größten Textglied ist das Ende weiter entfernt. M. Haydn läßt den Chor wie rezitierend auf dem G-Klang verweilen bis „*veneratur*“ erreicht ist. Schon bei der letzten Betonung auf „-a“ kündigt sich an, daß der Schluß diesmal größer wird. Auf Eins in T. 5 steht der offene 6/4-Akkord. Des-

halb kann und muß der Satz über die Zwei, die sonst den Schluß gebildet hat, hinausziehen und mit der letzten Silbe auf schwerer Zeit schließen.⁸

In drei Anläufen, die sogleich auf den Schluß zielen, zeichnet M. Haydn die Textlinie nach. Vom wechselnd gestalteten Schluß her verstehen sich Gliederung und Zusammenhang.⁹ Die vorausgehenden Silben sind untergeordnet, einen Anfang, der dem Schluß ebenbürtig wäre, gibt es nicht.¹⁰

M. Haydn mögen die Abschnitte in den ersten fünf Takten im Rückblick zu labil vorgekommen sein, weil die alleinige Ausrichtung auf das Ende sie kopflastig macht. Er fügt Trompeten und Pauken hinzu, die den Anfang in T. 1 und 3 markieren, wozu der Baß allein doch zu schwach schien, und verstärkt auch die Schlüsse noch.

Der Anfang des *Te Deum* verlangt besondere Rücksichten. Vom Text her liegt ein Auftakt nahe, der aber bei vollem Chor (nicht im Solo) grundsätzlich vermieden wird. Denn voller Chor heißt: keine Gliederung durch eine zisierte Oberstimme sondern durch Klangfolge, die auf dem Baß beruht. Sein Anfang ist der Beginn des Zählens, ist die Eins. M. Haydn stellt sie mit dem Instrumentalbaß auf, später von Trompeten und Pauken gestützt, und läßt den Chor nachschlagend folgen. Eine ältere Form des Anfangs zeigt Eberlins *Te Deum* in C¹¹:



⁸ In der Anlage völlig gleich sind die ersten 5 Takte des *Lauda Sion* (1775) s. u. S. 151—154.

⁹ Deshalb muß die Reprise (T. 63ff), die mit anderem Text arbeitet, leicht abgewandelt werden. M. Haydn muß auf den Halbschluß bei „*sedes*“ verzichten und bis „*Patris*“ warten, d. h., er schiebt einen Takt (4. Viertel T. 64 bis 3. Viertel T. 65) ein, ohne die Grundgestalt des Ganzen anzutasten.

¹⁰ Diese Bauweise mit der steten Orientierung auf einen zäsurbildenden Schluß nennt Hell (S. 148f, 174ff, 333ff) allgemein periodisch. Ich setzte mich hierzu nicht in Widerspruch, wenn ich häufig bei M. Haydn das Fehlen „eigentlicher“ Perioden betone. Denn mit dem Eindringen eines metrischen Elements gewinnt der periodische Bau neue Gestalt, so daß Differenzierungen nötig werden. Andererseits ist es wichtig, das Gemeinsame zu benennen, um den Unterschied zu einer gegensätzlichen Bauweise mit der Verankerung im Anfang zu sehen. Diese beiden wichtigen Bauprinzipien — Periode und Gerüstbau — hat erstmals Thr. Georgiades (Schubert-Buch) erkannt und unterschieden (s. Hell S. 148 Anm. 115).

¹¹ Hrsg. v. Reinhard G. Pauly 1971.

Eberlin variiert damit eine im 17. Jahrhundert übliche Fassung wie sie der Salzburger Hofkapellmeister Andreas Hofer schreibt¹²:



Die Lösung Eberlins benutzt M. Haydn noch in seinem späten *Te Deum* in *D* (1801).

Alle diese Fassungen umgehen den Auftakt. Joseph Haydn aber in seinem frühen *Te Deum* 1764 schreibt ihn: er löst den Sopran aus dem Chorverband und läßt ihn allein beginnen. Mozart findet noch eine andere Lösung, den Auftakt zu schreiben und auf das „*Deum*“ den ersten Schwerpunkt im Chor zu setzen.

Mozart¹³ läßt dem Chorsatz eine Orchesterfanfare vorausgehen, die durch den Dreiklang absteigt und in der beschleunigten Aufwärtsbewegung den Chor mitreißt. Dabei ist der Auftakt aber nicht Ergebnis einer überzähligen Silbe, er wird als musikalisches Ereignis verwirklicht. Der elementare Quartsprung im Sopran durchdringt die ganze Partitur. Baßgruppe, Geigen, Clarino I, Tromba II und Pauke machen ihn mit. Selbst der Vokalbaß geht mit dem Sopran zusammen. An eine Verbindung von Akkorden ist keinen Augenblick gedacht, Grundlage ist nicht ein zuerst entworfener harmonischer Chorsatz. Der Auftakt steht direkt neben der ebenso elementar abtaktigen Fanfare. Wie im *Regina coeli* KV 127 stellt Mozart mit drei Viertel-Schlägen, die Tromba II und Pauke unverdeckt zeigen, eine Verankerung auf. Daraus löst sich eine Bewegung, die in den Taktanfang zurückkehren möchte, im *Regina coeli* waren es 6 Sechzehntel, im *Te Deum* sind es mit gleichem Umfang 3 Achtel. Mit dem dritten Viertel beschleunigt Mozart die Bewegung und kehrt die Richtung um. In die drei Achtel ist der Choraufтакт eingelegt, der sich gleichzeitig durch den eigenen Klang (*d* im Tenor) leicht heraushebt. Mit dieser Verselbständigung innerhalb der Achtel hängt der 2. Takt zusammen. Die Beschleunigung bildet die neue

¹² Seinem *Te Deum* (hrsg. v. Charles H. Sherman, Mainz 1969) geht chorale Intonation voraus, so daß die Frage des Anfangs auf „*Te Dominum*“ verschoben ist. A. Hofer (1629 bis 1684) war seit 1654 Vicekapellmeister, seit 1666 erster Kapellmeister am Salzburger Dom (Schneider 1935 S. 66).

¹³ NMA I/3 S. 43. Andere Ausgaben sind wegen falscher Besetzung unbrauchbar. Federhofer konnte sich auf den originalen Stimmensatz im Salzburger Dom stützen, mußte nur die fehlende Pauke ergänzen. Einstweilen ist ihre Stimme wieder aufgetaucht (1970 im Dom von mir gefunden). Federhofers Ergänzung erweist sich als korrekt. Einzige Abweichung: im vorletzten Takt steht nur 1 Brevisnote.

Grundlage (im Gegensatz zum *Regina coeli*, wo es die Vergrößerung war), der Baß wiederholt die Dreiklangsfanfare abwärts in Achteln und führt sie zu einem neuen Ziel: zu g. Dabei bleibt der Auftaktimpuls wirksam. Im Chor ergibt sich der Auftakt durch die Deklamation „*lau-damus*“ von selbst, in den Geigen jedoch muß er verdeutlicht werden; Mozart läßt sie vom unteren c¹ abspringen und oben neu ansetzen. Die Eins und Drei des 2. Taktes sind mit Auftakt betont. Es sind die gleichen Taktstellen, die schon im 1. Takt wichtig waren, aber jetzt verwandelt. Dort waren Eins und Drei eine Einheit (s. Tromba II und Pauke), nun sind sie getrennt. An ihnen sind zwei Klänge gegenübergestellt: I und V. Ein Vordersatz ist entstanden. Dieser Vordersatz beginnt in T. 2, nicht in T. 1; Takt 1 und 2 sind zwei absolut verschiedene Glieder, der Nachsatz (T. 3) kann T. 1 nicht miteinbeziehen, er korrespondiert allein mit T. 2. Als ganzes Glied entspricht die Periode dem 1. Takt wieder. Das in sich Geschlossene ist auf größerer Ebene wiederholt. Größer nicht nur, weil der neue Abschnitt länger ist, sondern größer auch, weil er aus einer Teilung hervorgeht, die ein neues Element miteinbezieht, die V. Stufe. So gesehen folgt auf T. 1 eine Vergrößerung wie im *Regina coeli* KV 127 und nicht nur eine Verkleinerung, wie der Baß T. 2 zunächst zu erkennen gab. Im neuen Abschnitt kehren auch die 3 Achtel von T. 1 bei den Lücken von Vorder- und Nachsatz in den Bläsern wieder (T. 2 und 3), aber eben in neuem Zusammenhang.

Die ersten drei Viertel waren für sich hingestellt, die drei Achtel strebten zu einem neuen Ansatz. In T. 2/3 hat die Periodik eine andere Bauweise geschaffen, in der nicht ein neuer Ansatz, sondern die Rückkehr der I. Stufe erwartet wird. Die Halbtakte sind metrisch geordnet: / ° / ° . Leicht sind immer die Schlüsse in ihrer Vorhalts-Gestalt.¹⁴ Die 3 Achtel stehen jetzt in vorbestimmter Ordnung, sie haben ihr Drängendes verloren und sind eher abwartend geworden, den vorgegebenen Zeitraum ausfüllend.


Zur Periode hatten die beiden kurzen sich entsprechenden Textglieder eingeladen. Für das dritte „*te*“ schafft Mozart einen neuen Teil. Er beruht auf dem in Terzen fallenden Baßgang.¹⁵ Bei der zweiten Versetzung der Baßquarte in T. 5 beginnt Mozart mit dem Umformen: er umgeht die abzusehende Folge I—VI—IV indem er *f* zur Dominantseptime werden läßt, die sich auflösen will, so daß jedes einzelne Achtel des Baßgangs klang-

¹⁴ Die Tonika in T. 3 ist ein harmonischer Schluß, kein metrischer Schwerpunkt. Gleichzeitiger Neuansatz wäre nicht denkbar.

¹⁵ In den Ecktönen ließe sich der Romanesca-Baß C—G, *a—e* erkennen, klanglich erscheint aber weder G noch e.

lich beschwert wird. Dabei entsteht eine kleine Folge V—I—V—I¹⁶, die auch nicht ungestört fortläuft. Auf der Drei T. 5 verbreitert sich die Dominant — der Sequenzgang des Basses, der nach *d* hätte führen müssen, ist endgültig abgebrochen — und setzt mit der Kadenz an, für die G als Dominant nochmals gedehnt ist.

Die Gemeinsamkeit mit M. Haydns *Te Deum* ist nicht allzugroß. Ähnliche Bausteine sind anders gestaltet oder im Zusammenhang anders geworden. Die harmonische Entsprechung V—I hat nicht nur eine andere Stellung zum Text, sondern eine metrisch gegliederte Periode hervorgebracht. Die Schlußkadenz bei „*veneratur*“ stimmt bei M. Haydn und Mozart notengetreu in Chor und Streichern überein¹⁷, aber der andere Ort ändert ihren Sinn. Am ehesten scheinen noch die instrumentalen Nachkadenzen (in T. 5 bzw. T. 6) etwas Gemeinsames zu haben — scheinen. Der Chorschluß bei M. Haydn erhält wie die vorausgehende Dominant zwei Viertel, der ganze Teil ist ohne Unruhe abgeschlossen, der Kadenzvorgang kann wiederholt werden und in einen neuen Abschnitt führen. Bei Mozart erhält das C in T. 6 nicht den halben Takt wie seine Dominant. Noch beim letzten Viertel erstet die Dominant wieder, der Schluß ist hinausgeschoben. Zuerst haben ihn die Clarini unterstützt, jetzt treten die Trombe mit den drei Achteln von T. 1—3 hinzu. T. 7, wo der eigentliche Schluß erwartet wird, setzten die Stimmen neu ein, neu auch in der Reduzierung auf die beiden Oberstimmen. Einen abgerundeten Schluß wie bei M. Haydn T. 5 auf „*-tur*“ gibt es nicht.

Aber nicht nur in Einzelheiten unterscheiden sich die Kompositionen, vor allem das Gesamtbild stimmt bei M. Haydn und Mozart wenig überein. Bei M. Haydn steht eine gewachsene Einheit, die aus der dreimaligen Anrufung und Preisung hervorgeht. Wichtig wird für M. Haydn der zusammenhaltende Rhythmus , der erst zum breiten Schluß T. 5 unterbleibt. Bei Mozart ist es die Vielfalt, die den Satz bestimmt: erst eine statische Fanfare, dann eine metrisch gegliederte Periode, zuletzt ein Gang, der den Klangbereich über die VI. Stufe weitet.

Im folgenden Teil unterscheiden sich M. Haydn und Mozart nicht weniger. Ähnlich den ersten drei „*te*“-Gliedern werden von M. Haydn die neuen Textzeilen mit dreimaligem „*tibi*“ parallel angelegt. Eine glatte musikalische Wiederholung verbietet allerdings die wechselnde Silbenzahl. Der 2. Abschnitt hat 13 gegenüber 7 Silben. M. Haydn schiebt einen halben Takt ein (1. Hälfte T. 10), wie in T. 3/4 läßt er die Stimmen deklamie-

¹⁶ Das *g*¹ im Alt zeigt, daß *d* im Baß nicht nur linear zu verstehen ist.

¹⁷ Eine kleine Abweichung im Baß ist ganz lehrreich. Mozart verzichtet auf das stereotype Wechsellnoten-*f* der Kadenzwendung.

rend verweilen. Der Baß bleibt auf *d*, die Melodie im Tenor wartet mit dem Schlußton *b* und umspielt verlängert die Penultima *c*¹. Die Verlängerung geschieht unmerklich. Das Duett Tenor/Baß ist eine verzierte Variante der Sopran/Alt-Fassung. Zum Schluß kehren Tenor und Baß allerdings nicht zum C zurück, sondern bleiben auf G, um einen dritten Ansatz zu ermöglichen. Der Bau ist analog den ersten 5 Takten: zwei parallele Teile, die sich über einen Halbschluß mit einem längeren dritten verbinden. Der dritte deklamiert über dem bleibenden Baß-g, bis von den 19 Silben des Textes soviel bewältigt ist, daß der Anschluß an den zweiten Teil möglich wird. Mit dem *a* im Baß und *c*¹ in der Oberstimme T. 12 gleitet M. Haydn wieder in die alte Form hinein, endigt allerdings nicht mit G, sondern einem neuen Halbschluß, damit der Satz zur Darstellung des Doppelpunkts offen bleibt.

Die drei „*Sanctus*“ sind durch den Dominantbaß vereinigt, darüber liegt *d*² in der 1. Trompete. *D* tritt nicht unvermittelt auf. Geigen und Baß legen es voraus. Der erste Choreinsatz weicht zunächst in den 6/4-Klang aus. Danach erst festigt M. Haydn *D* mit der gleichen Folge wie das C in T. 86ff beim *Tres sunt* 12 Jahre später: I⁷—IV—V—I. Die kurze Wechselbeziehung G—*D*, *D*—G T. 15/16 wird zu keiner Keimzelle eines neuen Baus, sie genügt sich in der Festigung von *D*. Die Selbständigkeit des *D* ist freilich vorübergehend, in größerem Zusammenhang bleibt es Dominant von G und ist nur als ausgestalteter Deklamationsklang breit geworden.

Für den 2. Teil der Lobpreisung (*Domine Deus . . .*) wählt M. Haydn eine Satzart nicht in Wiederholung oder Zeilenentsprechung, sondern in einem Fortgang, der von sich aus wächst: den Quintfall. In den ersten drei Takten ist der Fall an den Baßschritten unmittelbar ersichtlich, danach springt der Baß in Terzen. Das hat seinen Ursprung in der kritischen Stelle der 2. Hälfte von T. 20. *Fis* als VII. Stufe in G hat im Gegensatz zu den anderen Tönen der Leiter die verminderte Quint über sich. Im Baß wird *fis* deshalb vermieden und durch die Terz des Dreiklangs ersetzt, eben *a*.¹⁸

Nach der Rückführung auf die Fundamente¹⁹ entsteht das Bild einer großen Quintwanderung durch den gesamten Bereich von G:

D G C fis b e a D G

¹⁸ Freilich gibt es auch vollständige Folgen mit beibehaltenem Quintschrittbaß, z. B. Eberlin *Benedixisti* T. 52f (vgl. zahlreiche Beispiele bei Hell S. 169, 231, 233 u. a.).

¹⁹ Eine derartige Rückführung halte ich nicht immer für möglich. Ich verweise hier auf einen Exkurs zu den satzmäßigen Grundlagen der Sequenz im maschinenschriftlichen Exemplar meiner Dissertation, der für die Druckfassung ausgelassen wurde, um den Gang der Darstellung nicht zu unterbrechen, aber als Aufsatz veröffentlicht werden soll.

Sämtliche Töne der Leiter von G sind durchlaufen. Ins Rollen bringt M. Haydn seinen Satz über den Septakkord, der den Quintfall erzwingt. Zunächst ist jeder Klang zweifach aufgestellt, als Ziel- und als Dominantklang; zusammen füllen die beiden Formen einen Takt: $D D^7 \mid G G^7 \mid C$. Mit C ist der Endpunkt der Folge erreicht, das folgende *fis* der Reihe ist mit C durch den verminderten Quintsprung verbunden und eine neue kleine Septim zu C kann nicht helfen, sondern würde aus der Tonart herausführen. Dafür erhält M. Haydn aus der unmittelbaren Verbindung C—*fis*, die durch die Sextlage von *fis* gemildert ist, einen neuen Baßgang, den er bis T. 22 fortsetzt und der in seinen konstitutiven Tönen auf 1 und 3 lautet: $c—a—b—g—a$. Auch im neuen Teil der Quintkette ordnet M. Haydn die Klänge paarweise durch dissonante Verspannung:

$$fis^7—b/e^7—a/D^7—G$$

Die Darstellung einer Tonart durch ihre Leiter hat nichts Sigelhaftes, gar nichts Funktionales, es ist eine Darstellung durch komplette Aufzählung.²⁰ Das schafft einen Zusammenhang zwischen der großen Quintkette T. 18—24 und den kleinen Nachkadenz im Baß T. 5/6 wie 24 (und 40, 68). Das eine Mal sind die Leiterstufen in einzelnen Klängen ausgebreitet, das andere Mal in einer Kurzform rasch durchlaufen.

Der Fortgang in Quinten, der den Raum einer Tonart durchmißt, ist vielfältig gliederbar, weil er in sich neutral ist. Den einzig festen Punkt bildet das Ende. Texte unterschiedlichster Länge und verschiedenster rhythmischer Gestalt lassen sich ohne Härte einlegen, solange Abschnittsbildungen im Text und Schluß im Gang aufeinander bezogen bleiben. Mit M. Haydns Art der Textdarstellung schließt sich der organische Fortgang der Quintwanderung eng zusammen. In einem ununterbrochenen Zug wird der Text vorgetragen, um einem Zielpunkt zuzusteuern.

M. Haydn behält die Quintkette über mehr als 50 Takte hinweg bis zum Schluß des 1. großen Teils (T. 69) bei. In einem instrumentalen Zwischenspiel (T. 25/26) wiederholt er den Baßgang, der die Stimmen der vorigen Takte auf die Haupttöne zurückführt. Den Schluß hebt M. Haydn heraus, indem er den letzten Terzfall ($g—e$ im Baß) um ein Viertel verzögert und dem weiteren Fallen des Basses zum c die V. Stufe entgegenstellt. Ein Zusammenhang mit der Quintkette ist nicht unmittelbar zu sehen, da es naheliegt, den Terzsprung des Basses auf einen Klang zu beziehen, also $II—I—V^7$ zu lesen. Aber M. Haydn füllt bei der Wiederholung der beiden

²⁰ Cherlubiez (MJB 1952) spricht bei solchen Sequenzen sehr anschaulich von „Tonraumdurchquerung“ (S. 81) und von einer Art „Eroberung des Tonraums“ (S. 82).

Takte (T. 27/28) das Gerüst von Geigen und Baß mit dem Chor anders: jeder einzelne Baßton ist selbständiger Klangträger, es entsteht wieder die Quintkette $G-C-fis^7-h-e^7-a-D^7-G$. Als Bestätigung (T. 29) läßt M. Haydn vergrößert die letzten drei Stufen wiederholen: $a-D-G$.

Die neue, gedrängte Form der Quintkette — an Stelle des Halbtakts ist das Achtel getreten — benutzt M. Haydn für einen größeren Textzusammenhang. Er hat vier gleichartige Textglieder vor sich, die mit „te“ beginnen. Die ersten drei sind über das gemeinsame Verbum „*laudat*“ verbunden. Zwei gestaltet M. Haydn völlig gleich, das dritte schafft die Verbindung zum letzten, denn es stellt *e* auf, das neuer Bezugspunkt für die Quintkette des 4. Textabschnitts wird. Wegen des größeren Umfangs von 17 Silben dehnt M. Haydn den Quintgang — im instrumentalen Zwischenspiel T. 35f beruht er noch auf der Achtelbewegung — jeden zweiten Klang auf drei Achtel und führt den Baß auf die Fundamentalschritte zurück. Alle Klänge zwischen dem *e* des Anfangs und Schlusses (T. 36 und 38) sind durch Septimvorhalte zusammengespannt. In einem Terz-Sextgang ziehen die Oberstimmen herab, der Alt ist Vorhalt-bildend verschoben. M. Haydn verstärkt so das Durchziehende des Ganges bis zu seinem Schluß, denn keiner der mittleren Akkorde erhält Festigkeit, die ein Stehenbleiben erlaubte. Das *fis* mit seinem verminderten Dreiklang ist wieder kritische Stelle. Zwar steht es nun im Baß, doch M. Haydn will die Dissonanz e^1 nicht auf *fis* beziehen, er dehnt e^1 , so daß es als Quartvorhalt zu *H* verstanden wird und zusammen mit dem Lösungston dis^1 die alte Diskantklausel zum Schluß hin bildet.

Das letzte große Textstück (T. 50ff) unterlegt M. Haydn einer einzigen großen Sequenz, in der jeder Klang einen ganzen Takt füllt. Das paarweise Zusammenziehen ist durch die Alterierung der Terz (*dis* T. 50, *cis* T. 52), die künstliche Dominanten schafft, besonders herausgebildet. Innerhalb des großen Zugs stehen immer zwei Takte in V—I-Beziehung für sich, wobei der Lösungstakt jeweils von den Clarini gestützt wird. Danach richtet M. Haydn den Text ein. Eigentlich besteht er aus vier Abschnitten mit der Anrufung „*tu*“ an der Spitze. Die beiden ersten fügen sich in die Sequenz ein, ihr Schluß (*Christe* und *filius*) fällt auf den Lösungsklang. Der dritte Abschnitt jedoch ist wesentlich länger. M. Haydn teilt ihn und erhält zwei Glieder, die sich in den Gang einlegen lassen. Mit *C* ist der Schlußpunkt erreicht (T. 55), aber der Text noch nicht bewältigt, M. Haydn schließt zunächst zwei Takte an, in denen nochmals *G* und *C* stehen, diesmal in ihrer Grundform. Den nahen Bereich von *C* verläßt M. Haydn nicht mehr, denn mit der Reprise (T. 57) soll der Satz schließen. Für den Repriseneintritt von *C* darf die Tonika nicht in einem zweiten Takt an der Dominant hängen; M. Haydn längt eine letzte Paarbildung (VII:)

V mit liegenbleibendem Baß — der Wechsel *e* und *es* der Oberstimmen wird der üblichen Eintrübung bei „*mortis aculeo*“ gerecht —, so daß in der stereotypen Taktfolge innegehalten ist und das C in T. 57 frei einsetzen kann.

Mozart übernimmt von M. Haydn die Reduzierung beim „*Tibi omnes angeli*“²¹ auf Sopran und Alt mit den Geigen als Baß, aber übernimmt er auch den Bau, der M. Haydns gesamten Textvortrag bestimmt? Die Aufwärtsbewegung in den Vokalstimmen T. 7 setzt sich in den Geigen fort und führt, nachdem der Textschwerpunkt „*angeli*“ schon erreicht ist, noch unerwartet zur V. Stufe. Der neue Ansatz in T. 8 bringt schon auf Drei einen Wechsel, denn das zu den Tönen *a* und *c* hinzutretende *fis* drängt auf G, das aber nicht wie zuvor auf Vier erscheint. Die Deklamation zieht über die Takt-Vier hinaus — die Linie von Sopran und Alt fällt nicht wie in T. 7 sondern steigt weiter und bricht erst am G der nächsten Eins zurück. Mozart verhindert eine Abschnittsbildung nach dem Vorbild des vorigen Taktes und weitet entsprechend den Text, der mit „*et*“ das ursprünglich Aufgestellte weiterbaut. Mit der Vergrößerung, die anders als M. Haydns rein deklamatorische Längung der gleichen Stelle direkt auf ein Kleineres bezogen ist, steht die Rolle des G in unmittelbarem Zusammenhang. Die Ausweichung von T. 7 wird T. 9 als Tonart aufgestellt, als fester Halt für den Abstieg, der in G zu enden scheint, wie das klare *g¹—d¹—g¹* der Geigen²² zu erkennen gibt. Die Singstimmen ziehen jedoch über G hinaus: zu einer Halbschluß-Wendung über D. Dieser Halbschluß sammelt die ganze Kraft der noch nicht ausgesprochenen Beziehung von I und V in sich. Mit dem Choreinsatz T. 10 setzt Mozart sie frei. Die gleiche kleine eintaktige Form von T. 7 und 8, auf deren zweite Hälfte jeweils der Deklamationsschwerpunkt trifft, ist nun durch das elementare Nebeneinanderstellen von I. und V. Stufe in zweimaliger Folge hervorgebracht (T. 10—12). Danach entläßt Mozart den Satz aus der Klammer des halbtaktigen Wechsels, die Geigen heben „*incessabili voce*“ mit einer Sechzehntelfiguration an, keine Schlußbildung beim 3. Viertel hält sie auf, der Sopran greift hinauf- und zurücklaufend die gewonnene Weite. Erst nach einem vollen Takt setzt die V. Stufe (im Baß ähnlich dem T. 9 der Geigen über *c—cis* erreicht) ein Ziel, das im nächsten Takt gefestigt wird. Wieder ähnelt der kurze Vorhalts-Halbschluß dem früheren in T. 10, aber die Tonika G hat einstweilen eine andere Stellung. Sie muß nicht mehr aus der Dominant hervorgehen, beim „*Sanctus*“ eröffnet sie zum ersten Mal selbst einen Abschnitt, in den sie die Dominant einschließt (I—V—I) und so die drei Heilig-Rufe in einen geschlossenen Rahmen stellt. Zwi-

²¹ Es wird üblicherweise leichter und aufgelockerter vertont.

²² Das *e¹* der 1. Geige in T. 9 (NMA I/3) ist ein Druckfehler.

schen den „*Sanctus*“ steht die Baßfigur M. Haydns aus seinem T. 25, die auch bei Mozart T. 15 die auf umgelegten Terzen beruhende Begleitung der Geigen hat. Aber aus ihr entwickelt sich keine Quintschrittfolge, das *b* T. 14 gehört anders als bei M. Haydn zur Tonika, wie die Bezifferung mit „6“ anzeigt. Mozart stellt die Tonart nicht durch Aufzählen der Leiterstufen und ihrer Klänge dar, sie wird durch die Spannung von Tonika und Dominante bestimmt, die alle Leitertöne beherrscht. Das *a* beim 2. „*Sanctus*“, zu dem der Baßgang führt, muß zur Dominant gehören. Der Quintton im Baß (Terz- und Grundton folgen nach) ergibt einen Akkord, der M. Haydn fernsteht: den Terzquartakkord. Seine Bezifferung zeigt, daß er noch keine selbstverständliche Bildung ist. Mozart, der den 4/3-Akkord schon in seiner ersten kleinen Messe schreibt, kennzeichnet ihn nur mit 6 oder 6/3.²³ Die kritische Quart zum Baß wird verschwiegen. Der Organist soll spielen, was er gewohnt ist (VII⁶), es widerspricht dem Terzquartakkord nicht.²⁴


Der ganze Abschnitt von T. 7—16 bei Mozart beruht auf der Darstellung von *G* als neuer Tonart. Durch die veränderte Stellung in T. 9 gegenüber T. 7 hatte es sich vom *C* freigemacht und mit der eigenen Dominante einen neuen Bereich gebildet. Auch bei M. Haydn steht die gewohnte Wendung zur *V*. Stufe. Auf sie war T. 7/8 hingesteuert, dann aber doch eine Rückkehr zu *C* eingeleitet worden. In T. 10 fehlt die Rückkehr, M. Haydn bleibt weiter auf *G*, das in T. 11 nicht eine Tonika aufhält²⁵, sondern selbst Tonikacharakter annehmen soll. M. Haydn gerät ganz allmählich nach *G*, das nicht als neue Tonart aufgestellt, sondern dem *C* als Bereicherung beigegeben wird. Seine ausdrückliche Umschreibung fand das *G* in dem großen Bogen von T. 18—24. Die Zentrierung der Quintkette auf einen bestimmten Klang als Bezugspunkt unterstützt M. Haydn durch Heranziehung der Bläser, die von Haus aus Tonart-fundierend sind, wie schon ihr Name sagt: Clarini und Timpani „in . . .“. Während der langen Quintkette kommt es jedoch zu einer merkwürdigen Erscheinung. Es wird *G* umschrieben, Trompeten und Pauken aber stehen in *C*. Die Bläser stellen als Klänge demgemäß *C* und *G* auf. Das *C* in T. 20 ist kein Nebenklang in *G*, seine Selbständigkeit ist durch das vorausgehende *f* als Dominantseptim gestärkt. M. Haydn rückt *G* und *C* zusammen. *G* ist kein neuer Bereich, der sich wie bei Mozart vom *C* abschließt, *G* ge-

²³ Mozart, Messe KV 49, Kyrie T. 25, 29, 33. Credo T. 5, 41, 46, 54, 100, 110, 116, 119f.

²⁴ Einmal in der Messe KV 49 schreibt Mozart vollständig 6/4/3. (Gloria T. 50). Die „4“, das *c* als Drehpunkt einer Modulation, ist dem Organisten als liegendbleibender Ton verständlich, der schon im Takt zuvor steht und im Takt danach bleibt (ähnlich im *Te Deum* T. 22).

²⁵ Anders bei Mozart, Messe KV 139 im Kyrie T. 110—115, s. u. S. 130 f.

hört mit zum C, dessen Raum es erweitert. Die Takte 6—8 zeigen ein erstes Ausholen in den größeren Tonartraum. Von C gelangt M. Haydn über G nach D und kehrt zurück. M. Haydn moduliert nicht, er strebt im Raum von C eine Stufe an — nämlich die V. Diese Stufe bildet einen eigenen kleinen Kreis um sich, der D mit *fis* entstehen läßt, aber C ist weiterhin Grundlage. In der Nähe dieses C bleibt *b* als VII. Stufe ein schwieriger Ton. Obwohl es vom unmittelbaren Kreis um G gestützt wird und das *fis* als Quinte erhält, ist sein Klang unstabil. Er wackelt. M. Haydn unterlegt ihm in T. 21 nachschlagend durch Trompeten und Pauken — das *fis* im Alt bleibt — die Unterterz *g*.²⁶

M. Haydn baut den ganzen Teil bis zum üblichen Einschnitt „*Te ergo quaesumus*“ aus dem Durchschreiten der Tonart. Die Quintwanderung gibt das Material für den Textvortrag. Ein Motiv der Geigen (T. 25ff) löst den anfänglich zusammenhaltenden Rhythmus  als neue Einheitsbildung ab.²⁷ Das Durchschreiten der Tonart hat verschiedene Stationen. Zunächst wird die V. Stufe G ankadenziert und festgehalten. Der zweite Halt ist *e* ab T. 33. Wie G langsam aus dem C herauswächst, so *e* aus G. Der *e*-Klang tritt nicht als unvermittelte Abkehr und neue Tonart auf, zu Beginn des neuen Textgliedes T. 33 steht noch G, das ins *e* hinein führt. Das *dis*, mit dem H sich von der Abhängigkeit des C löst und allein auf *e* bezieht, entsteht aus dem *d* des G-Klangs.²⁸ Erst wenn *e* sich durch längeres Verweilen, um nicht bloßer Durchgangsklang zu sein, stabilisiert hat, folgt als Nachkadenz (T. 35/36) die Baßfigur, die auf dem Quintschritt basiert.

Zum C des Anfangs treten zwei Zentren, die einen eigenen Bereich um sich bilden: G und *e*. Dieser Bereich wird bei beiden durch eine vollständige Quintkette ausgeführt (G T. 18—24, *e* T. 36—40). Das Tonmaterial der Leiter stellt die Einheit her. Es bewirkt aber auch in größerem Sinne die Einheit, denn die Reihe der Töne, welche G, *e* und C umschreiben, ist die gleiche. Auch C ist zuletzt Bezugspunkt einer Quintkette (T. 50—55), die auf den gleichen Tönen beruht wie die früheren:

I (T. 18ff)	D	G	C	<i>Fis</i>	H	E	A	D	G				
II (T. 36ff)						E	A	D	G	C	<i>Fis</i>	H	E
III (T. 50ff)					H	E	A	D	G	C			

²⁶ Hier ist eine der wenigen Stellen bei M. Haydn, wo die Bläser Fanfarencharakter haben.

²⁷ Abert hat die Beibehaltung einer solchen Geigenskala als Fortschritt in der formalen Behandlung des Credo der Messe KV 139 sehen wollen (I S. 259).

²⁸ Siehe Tenor T. 33; zu einer ähnlichen Stelle im *Sub tuum* T. 9/10 von M. Haydn s. u. S. 105 u. 111.

Den Bereich und jeweiligen Bezugspunkt schaffen die Ecktöne des gewählten Ausschnitts aus dem gemeinsamen Material, Anfang und Ende. Der Anfang kann vorbereitet (wie beim *e* durch T. 33—36) oder angezielt sein (wie beim *G* über T. 11—18), er kann jedoch auch mehrdeutig bleiben. Erst der Schluß fixiert dann den Ausrichtungsklang (*C* in T. 55). Das Festsetzen des Schlusses geschieht nicht wahllos. *C*, *G* und *e*, die als Zentren herausgebildet werden, sind die Stufen I, V und III der Grundtonart, die Töne des Grunddreiklangs *C*.

Die Grundtöne der Quintkette sind die Leitertöne von *C*, zu denen *fis* als problematisch bleibender Zusatz tritt. In direktem Zusammenhang mit *C* vermeidet M. Haydn *fis* (als Grundton, nicht als Quint- oder Terzton), T. 50 setzt er erst eine Quint später mit *H* an. Die feststehenden Grundtöne erlauben über sich gewisse Variantenbildungen. Die vier Klänge *d*, *a*, *e* und *b* können ihre ursprünglich kleine Terz gegen die große austauschen.²⁹ In dieser sekundären Schicht zieht sich ein eigener kleiner Tonartkreis um den einzelnen Bezugsklang, von hier nimmt *fis* (als Terz über *d*) seinen Ausgang.

Bei M. Haydn liegt keine Modulation, sondern eine wechselnde Ausrichtung innerhalb des gleichen Materials vor, in dem sich die Stufentöne des Grunddreiklangs als Ruhepunkte einen untergeordneten eigenen dominantischen Umkreis schaffen.³⁰

Mozart befaßt sich mit der Tonart auf andere Weise. Auch er hält am *C* für den ganzen Satz fest. Aber die Wiederkehr des *C* ist nicht wie bei M. Haydn ein rein harmonischer Vorgang, der den ausgeschrittenen Kreis vollendet, sondern betrifft den ganzen Bau. *C* bedeutet Rückkehr der Tonart wie Rückkehr der geschlossenen Periode des Anfangs.

Fünfmal setzt Mozart die Anfangsperiode (T. 1, 19, 25, 41 und 58). Ursprünglich (T. 1—16) war das *C* aufgestellt und mit einer Änderung des ganzen Satzbildes wieder verlassen worden. Unerwartet rückt Mozart zum *C* zurück. Noch bevor sich das 3. „*Sanctus*“ ausgebreitet hat — der freie halbe Takt nach ihm ist abgeschnitten — zieht ein *f* im Baß zu *C*. Mozart kehrt zum Ausgangspunkt zurück (T. 19). Mit der Satzumwandlung setzt er diesmal aber schon früher an. Die Energie der Rückführung von T. 17/18 wirkt über ihr Ziel hinaus und führt in den drei letzten Takten des *C*-Teils (T. 21—23) in den neuen Raum *F*, in dem die Anfangsperiode aufgegriffen, aber verändert wird (T. 23/24 und 25/26). Die

²⁹ Nicht bei *fis*, das nur als Einzelton, nicht als Klang Alternative ist zum *f*, dessen Terz und Quint *a—c* unverändert bleiben.

³⁰ Hell S. 100ff hat diese Tonartenordnung als Ankadenzieren verschiedener Stufen beschrieben.

periodische Gestalt verschwindet, denn das *F* des 4. Taktviertels (T. 23 und 25) verhindert eine Vordersatzbildung.³¹ Der einzelne Takt steht mehr für sich. Eine nichtperiodische Reihung der Takte wird den Satz weitertragen (T. 29—41). Zwar legt Mozart nochmals den Ausgangspunkt fest: In gleicher Wendung wie T. 17, nur beschleunigt, deutet Mozart auf *C*, das jedoch nicht mit der Anfangsperiode ausgeführt, sondern nur über einen Halbschluß in seiner V. Stufe angesprochen wird.

Zum Verständnis von Mozarts Satzbau ist ein Blick auf die Proportionen nötig. Die einzelnen Bauteile sind klein. Nach 16 Takten schon hat Mozart einen Schlußpunkt erreicht, den die gängige zweiteilige Form als volle Exposition anerkennen möchte. Im Gegensatz zur gedrängten musikalischen Gestalt steht jedoch der ziemlich umfängliche Text des *Te Deum*, der Wiederholung und Dehnung erzwingt.

Die beiden *Te Deum*-Vertonungen sind in grundverschiedener Haltung zum Text entstanden. M. Haydn zeichnet den Text liebevoll nach. Aber nicht so, daß die Deklamation lediglich berücksichtigt wäre. Die Deklamation erst gibt das Gerüst, an dem die Musik entstehen kann. M. Haydn lehnt sich mit seiner Komposition an den Textbau.

Mozarts Musik ist eigenwillig. Korrekte Deklamation ist damit nicht ausgeschlossen, aber die Silben können in etwas eingelegt sein, was unabhängig von ihnen entstanden ist. In T. 10—12 ist der Wechsel von V. und I. Stufe das Ereignis der Komposition. Der Text muß sich hier einfügen, auch wenn seine beiden Teile in der Silbenzahl differieren.³²

³¹ Nebenbei ergibt die Änderung Quintparallelen T. 25f zwischen Tenor und Continuo (s. Krit. Ber. NMA I/3 S. 33), die nicht überbewertet werden sollten, da sie nur durch die Figuration des Orgelbasses entstehen, und der Chorsatz in sich stimmt.

³² Das Einlegen des Textes in musikalisch autonome Glieder wird am Regina coeli KV 276 (1779) besonders deutlich (s. T. 15ff).

Mozarts erste Fugen 1768/69

Eigene Fragen wirft der Schluß des *Te Deum* auf. Traditionsgemäß schreiben M. Haydn und Mozart eine Fuge über „*In te Domine speravi.*“

Wenn von Kontrapunkt oder Fuge bei Mozart die Rede ist, wird regelmäßig die „Salzburger Tradition“ unter Nennung zweier Namen bemüht: Eberlin und M. Haydn. Die stereotype Erwähnung führt zwei Musiker zusammen, als würden sie gleichartig schreiben, ungefähr dergleichen Generation angehören, mit gleicher handwerklicher Selbstverständlichkeit in einer süddeutsch barocken, kontrapunktisch durchwirkten Satzkunst wurzeln. Die schlichte Feststellung scheint nicht unnötig, daß Eberlin und M. Haydn durch mehr als eine Generation getrennt sind, daß sich wohl ihre Lebenszeiten überschneiden, ihr Schaffen sich aber kaum mehr berührt. 1760 setzt es bei M. Haydn ein, 1762 stirbt der 60jährige Eberlin. Die drei Salzburger Hofmusiker Eberlin (geb. 1702), Leopold Mozart (geb. 1719) und M. Haydn (geb. 1737) gehören drei verschiedenen Zeiten an.

Für M. Haydn war kontrapunktische Schreibweise bereit etwas Künstliches. Da die Tradition jedoch zu bestimmten Stellen imitatorische Ausarbeitung verlangte¹, bemühte sich M. Haydn gleichermaßen wie Mozart um die Erfüllung dieser unausgesprochenen Pflicht. Die Auseinandersetzung mit der Vokalfuge fällt für beide in die Jahre um 1770. M. Haydn schreibt ausgereifte Fugen — nicht mehr schulmäßig und nicht mehr experimentierend — erst 1770 im *Te Deum* und 1771 im *c-moll-Requiem* und der *Josephsmesse*.² Richtungsweisend konnte M. Haydn nicht sein. Als Mozart 1768 seine ersten Fugenexpositionen für Gloria und Credo der *Missa brevis* KV 49 und im Jahr darauf die umfänglichen, als eigenen Satz zählenden Fugen für die solennen Messen KV 139 und KV 66 schreibt, ist nicht M. Haydn sein Vorbild. Von M. Haydn gibt es zu dieser Zeit keine *Cum sancto spiritu*- und keine *Et vitam venturi*-Fuge. In seinen drei Mes-

¹ Am Schluß von Gloria und Credo, beim *Osanna* des Sanctus, beim *Pignus* der Sakramentslitanei und beim *Laudate pueri* wie zum Magnificat-Schluß der Vesper.

² Im Requiem stehen zwei große Fugen (*Quam olim* und *Cum sanctis tuis*), im *Te Deum* eine (*In te*), aber noch vier weitere Fugenansätze mit einzelnen Expositionen, deren Einsatztöne frei gehandhabt sind (*Confiteatur*, *Judex*, *Te ergo* und *Quos pretioso*), in der *Josephsmesse* drei große Fugen (*Kyrie II* = *Dona* im Agnus, Gloria- und Credoschluß) und vier kleinere Einzelexpositionen (*Kyrie I*, *Christe*, *Sanctus*, *Osanna*).

sen des Jahres 1768, den ersten drei für Salzburg³, fallen Gloria- und Credoschluß trotz des festlichen Instrumentalgewandes mit Trompeten und Pauken äußerst knapp aus. Der Chor deklamiert blockhaft in wenigen Takten den Text, selbst ein ornamentales Amen fehlt.⁴ Auch an anderer traditioneller Stelle übergeht M. Haydn die Fuge. Das *Laudate pueri* der Vesper von 1762⁵ ist ganz schlicht gearbeitet, lediglich das Choralzitat in der kleinen Doxologie sorgt für den üblichen strengeren Anstrich. Vor 1770 hat M. Haydn in Salzburg nur eine Fuge geschrieben, 1764 das *Pignus* für die Sakramentslitanei in *d.*⁶ Aus den Großwardeiner Jahren stammen neben der *Te Deum*-Fuge drei weitere, noch früher geschriebene Fugen, nämlich für die beiden Erstlingsmessen von 1754 und 1758.⁷ Gloria und Credo des ersten Kompositionsversuchs müssen sich mit der gleichen, etwas hölzernen Fuge begnügen. Während die *Te Deum*-Fuge über diesen bescheidenen Ansatz nicht hinausgeht, sind die beiden Fugen zu Gloria- und Credoschluß der früheren zweiten Messe von 1758 profiliert.⁸ Aber selbst wenn die Messe frühzeitig in Salzburg bekannt geworden ist⁹, muß der viel abwesende Mozart sie nicht gekannt haben, als er sich mit Fugen zu befassen begann. Jedenfalls findet sich nichts Verwandtes in seinen frühen Fugen. Dazu vorerst einige kurze Angaben.

1. M. Haydn läßt die Gloriafuge erst beim „*in gloria*“ beginnen.
2. Die Gloriafuge besteht aus mehreren vollstimmigen Expositionen, die modulieren können (s. T. 50—59 — vgl. *Tres sunt* T. 43ff).

³ Klafsky I/4, 5 und 6.

⁴ Klafskys generelle Beschreibung in StMw 3 S. 11 („Schluß von Gloria und Credo sind oft strenge Fugen, wenn nicht, doch fugierte Amen“) ist unzutreffend.

⁵ Klafsky IV/4. In der Bayerischen Staatsbibliothek München befindet sich eine Stimmenkopie mit dem Anschaffungsvermerk 1771.

⁶ Das Autograph befindet sich laut Pauly (JAMS 1957 S. 103) heute in Berlin und ist mit *Salisburgi, 8^{va} Aprilis 764* datiert. Eine Stimmenkopie mit Anschaffungsvermerk 1768 wird in Salzburg, St. Peter verwahrt (Sig. Hay 1220.1). Mozart hat diese Fuge nach 1780 (s. W. Plath in Kongreßbericht Salzburg 1964 S. 52) für sich abgeschrieben (K⁶ Anh. A 11). Das Kyrie der Sakramentslitanei von 1768 (Klafsky IV/10) beginnt mit einer einzelnen Fugenexposition, die nach 20 Takten abschließt.

⁷ Klafsky I/1 und 2.

⁸ Fugen-Einzelexpositionen auch beim 2. Kyrie (T. 181—200), im Gloria beim *Gratias* und im Credo beim *Et exspecto*. Die Schlußfuge zum Gloria wird fürs *Dona* im Agnus wiederverwendet.

⁹ In St. Peter, Salzburg, liegt eine unbezeichnete Stimmenabschrift (Sig. Hay 345.1), zu datieren etwa auf 1770.

3. M. Haydn exponiert auch die Umkehrung des Themas (Gloriafuge T. 43ff).
4. Vor dem Schlußteil steht ein stufenweises Anheben (Gloriafuge T. 62ff — dazu mehr im Kapitel „Mozarts Studien“).

All das kennen Mozarts frühe Fugen nicht. Für M. Haydn ist die Gloriafuge von 1758 ein Anfang, der erst sechs Jahre später fortgesetzt wird. Mit dem *Pignus* der *d-moll-Litanei* 1764 beschreitet M. Haydn einen neuen Weg. Nicht nur wegen des vergrößerten Umfangs von 136 Takten läßt das *Pignus* die früheren Fugen hinter sich. M. Haydn legt ein Thema zugrunde, das sich wohl mit der charakteristischen threnodischen Sext als Abkömmling eines barocken Typus erweist, aber M. Haydn nimmt das Subjekt nicht als etwas Neutrales.



Ein präexistentes Intervallgerüst, entnommen einem Themenschatz, kann das viermalige Berühren von *d* im Themenschluß nicht erklären. M. Haydn dramatisiert fast gewaltsam die Schlußbildung, er insistiert auf dem Gang nach *d*. Das Streben zur Schlußnote in dem ersten breiten, dann beschleunigten Gang, der als reines Melisma keinem Text mehr verpflichtet ist, verschärft M. Haydn in der mehrstimmigen Ausführung: trotz des unaufhörlichen Anstoßens an *d* kommt kein Schluß zustande, er wird in unerbittlicher Regelmäßigkeit vom ausweichenden Klang der VI. Stufe unterlaufen. Nach endlosem vergeblichen Anrennen gegen den Schluß läßt M. Haydn mit einer Fermate T. 126 den Satz auf dem Trugschluß innehalten. Erst ein neues sanftes Ansetzen mit der „*miserere*“-Bitte bringt die Erlösung — ein unerwartet dramatisches Textverständnis in der als so überpersönlich geltenden kontrapunktischen Schreibart. Das *gis*¹ im Sopran drängt das *B* zu *A* als der Dominante zurück, über die eine echte Schlußkadenz möglich wird.

Das Fugensubjekt ist für M. Haydn kein unantastbar vorgegebenes Material mehr, das von selbst den Satz gliedert und dessen latent enthaltene Mehrstimmigkeit es auszubreiten gilt. Das Subjekt ist nicht mehr der ruhende Pol im Satzgewebe. M. Haydn teilt das Thema, verwandelt seine Intervalle. Schon nach der ersten Exposition erhält das Thema neue Gestalt. Das Subjekt löst sich eigenwillig vom ursprünglichen Text. Über dem liegenden Orgelpunkt *C* wetteifern eng miteinander verzahnt Sopran und Tenor, den Themenkopf immer mehr ausweitend. Die Sext wird von der Septim, der Oktav, zuletzt der Non überboten:

T. 36

Pignus futurae futurae gloriae mi-se-re-re mi-se-re-re

(pignus) futurae futurae gloriae mi-se-re-re mi-se-re-re

Pignus futurae futurae gloriae mi-se-re-re mi-se-

(gloriae) mi-se-re-re no-bis

M. Haydn hat hier ausgeführt, was in der *Te Deum*-Fuge bescheidener angelegt war (T. 177—186). Der dramatischen Steigerung macht M. Haydn alte Kunstmittel wie Engführung nutzbar. Ihre frühere Bedeutung, die Imitations-Möglichkeiten des Subjekts auszuschöpfen, hat sie verloren und wird über die variable Themengestalt zum Vorantreiber in immer neuen Impulsen.

M. Haydn hat mit seinem *Pignus* die Vokalfuge der Kirchenmusik gründlich umgewandelt. Wenn Eberlin eine Fuge schreibt, gewinnt er den Satz allein aus dem Subjekt und seinen innewohnenden Möglichkeiten. Gerade das Stabile des Themas macht seine Fuge aus. Abgesehen von der möglichen Zweitfassung des Themas in der Umkehrung und den Unterschieden der *dux*- und *comes*-Gestalt kennt Eberlin keine Änderungen, weder intervallische noch rhythmische. Das Subjekt behält immer, anders als bei M. Haydn, wo in der zitierten Orgelpunktstelle alle drei Textglieder auf den gleichen, nur rhythmisch differenzierten Themenkopf fallen, seinen ursprünglichen Text. Das Unveränderliche des durch alle Stimmen wandernden und fast immer den gleichen Kontrapunkt beibehaltenden Subjekts gibt Eberlins Fuge ihren kontemplativen Charakter. Für die Messe Nr. 34¹⁰ schreibt Eberlin eine Gloriafuge — Leopold Mozart hat sie um 1773 kopiert (K⁶ Anh. A 88) — mit einem Subjekt und zwei Kontrasubjekten. Alle drei Motive sind immer gleichermaßen verbunden, wechseln lediglich die Stimmen, so daß die 42 Fugentakte, unterbrochen nur von zwei kleinen eigenen Expositionen erst des einen, dann des anderen Kontrasubjekts (T. 22—29), immer auf den gleichen drei stimmtauschenden Takten beruhen, die abwechselnd auf die I. und V. Stufe gehoben werden (T. 8—11):

¹⁰ So die Zählung des Salzburger Domkatalogs, die Herbart für seine Dissertation beibehielt.



M. Haydn läßt seine Fuge nicht in dieser Weise aus dem Subjekt entstehen; er hat ganz bestimmte Vorstellungen, von vornherein mit der Tempobezeichnung *Vivace* angekündigt, die mit Hilfe eines wandelbaren Themas verwirklicht werden: Steigerung (T. 35—48), ornamentales Ausschwingen (T. 67—76), leises Verklingen (T. 127—131). Die Fuge wird zu einer Form dramatischen Ausdrucks.

*

Von alledem nichts bei Mozart. Obwohl das *Pignus* zu den besten Sätzen M. Haydns überhaupt gehört, ganz abgesehen davon, daß es für Salzburgs Kirchenmusik einen wichtigen Schritt zu einer neuen Fugenform nach Eberlins Tod bedeutet, hat Mozart sich 1768 mit ihm nicht näher befaßt. Ihn beschäftigen ganz andere Fragen an der Fuge.

Mozart schreibt seine ersten Fugensätze in den Jahren nach der großen Europa- und vor der ersten Italienreise. Kirchenmusik entsteht erst im letzten Jahr dieses Zeitraums zwischen 1767 und 1769, genauer seit Spätherbst 1768. Mit der *Dominikus-Messe* KV 66 als letzter von vier frühen Messen schließt im Oktober 1769 ein wichtiger Abschnitt in Mozarts Werk. Danach rückt Italien — die Oper — ins Blickfeld Mozarts. Eine Messe schreibt er erst knapp vier Jahre später wieder.

Zur Auseinandersetzung mit Kirchenstil gehörte auch die Auseinandersetzung mit der Fuge, die Gloria und Credo beschließt. Mozart hat neben der *Te Deum*-Fuge in den Jahren 1768/69 weitere acht Fugen geschrieben:

1768	Messe KV 49	<i>Cum sancto spiritu</i> (Gloria) <i>Et vitam venturi</i> (Credo)
1769	Messe KV 65	<i>Cum sancto</i> <i>Et vitam</i>
	Messe KV 139	<i>Cum sancto</i> <i>Et vitam</i>
	Te Deum KV 141	<i>In te Domine</i>
	Messe KV 66	<i>Cum sancto</i> <i>Et vitam</i>

Mit dieser Gruppe von Fugenkompositionen sind zwei frühere Stücke nicht in Zusammenhang zu bringen: die spaßhafte Schluß-„Fuge“ des *Galmathias musicum* KV 32 (1766) über das holländische Wilhelmus-Lied und die spielerische kleine Gigue aus dem Londoner Notenbuch (Nr. 25) mit ihren unbedenklichen Oktavparallelen T. 5/6 (1764). Ein ernsthafter Fugenversuch aus der frühesten Zeit ist bezeichnenderweise Bruchstück. Dennoch ist dieses mit *Fuga* überschriebene Fragment auf den letzten Seiten des Londoner Notenbuches aufschlußreich im Blick auf die Fugenkompositionen von 1768/69. Abweichend vom Klaviersystem der übrigen Stücke schreibt Mozart die angefangene Fuge in fünfliniger Partitur.¹¹ Stimm- oder Instrumentenangaben fehlen, sind auch nicht nötig. Mozart schreibt einen Satzversuch zur eigenen Übung, kein Werk für eine Aufführung. Aber eine bestimmte Vorstellung spiegelt sich doch in der Art der Aufzeichnung wieder: die Schlüsselung weist auf den Vokalsatz. Das beigegebene Continuosystem übernimmt den Vokalbaß und verfolgt bei seinen Pausen mit Schlüsselwechsel die jeweils unterste Stimme (s. T. 23). So notiert Mozart später auch bei größerer Besetzung seine Fugenskizzen¹² und mit den gleichen fünf Systemen spartiert Leopold Mozart um 1773 Sätze Eberlins.

Mozart schreibt einen Vokalsatz — aber keinen Text. Das ist kein Widerspruch. In der Vokalsatzschlüsselung werden generell Versuche und kontrapunktische Übungen aufgeschrieben (s. Fux, Gradus). Fuge ist für Mozart keine Frage der Textvertonung, sie ist eine rein musikalische Aufgabe. Davon lebt auch in den späteren Fugen noch etwas. Das Thema selbst artikuliert zwar meist sehr deutlich den Text, geht aber in ein weitschwingendes Linienspiel über, sobald ein neuer Themeneinsatz es zum Kontrastsubjekt macht.

Text und Musik sind nicht wie bei Eberlin in einer unveränderlichen Formel verbunden. Ein musikalisches Motiv kann bei Mozart einmal dies, einmal jenes Wort tragen.¹³ Der Text spielt in seiner Fuge keine wichtige Rolle. Mozart verwirklicht mit seiner textfernen freien Melismatik mehr das Ornamentale, das die Fuge zum prächtigen, reich verzierten Schlußstück der großen Messensätze Gloria und Credo macht.

Ein Zweites noch geht andeutungsweise aus dem Fugenfragment des Londoner Notenbuches hervor. Problematisch ist damals für Mozart nicht nur

¹¹ Siehe die korrekte Ausgabe von Schünemann, Mozart als 8jähriger Komponist, Leipzig (1909) S. 50f.

¹² Siehe die erhaltene Skizze zur Gloriafuge KV 66 (NMA I/1 S. 324f). Das Continuosystem spart Mozart sich hier und schreibt die Bezifferung zum Vokalbaß.

¹³ Sogar das Hauptsubjekt kann bei Mozart anderen Text erhalten, s. Gloriafuge KV 66 T. 400 im Baß.

der sogenannte Kontrapunkt¹⁴, problematisch ist auch der Aufbau, der sich aus der Wiederkehr eines Subjekts in verschiedenen Stimmen ergibt. Mozart bricht nicht von ungefähr beim fünften, überzähligen Einsatz ab, der schon durch seine irreguläre comes-Gestalt auffällt.¹⁵ Bis zum Ende der Exposition läuft die Fuge gewissermaßen von selbst. Danach werden jedoch zwei Fragen akut: die der Tonart und die der weiteren Satzgliederung durch das Subjekt. Das doppelte Problem stellt sich Mozart bei seinen Fugen von 1768/69 in besonderer Weise.

¹⁴ Mozart unterlaufen einige kleine Unregelmäßigkeiten (T. 8, 14, 18, 23).

¹⁵ 5. Einsätze wiederholen gewöhnlich den dux. Nach Kirkendale S. 111 kämen in der Kammermusik „überzählige Einsätze in Tonika oder Dominante“ gleichwertig nebeneinander vor, was meiner Ansicht nach nur möglich ist, wenn comes und dux (wie bei Subjekten mit Quintton-Beginn) sich nicht nach der Tonart, sondern nur der Reihenfolge unterscheiden lassen.

*Die Gloriafuge der Messe KV 66 und
Leopold Mozarts Kyriefuge der C-Dur-Messe (Seiffert 4/1)*

Mozart schreibt ein ungewöhnlich ausgedehntes Subjekt von acht Takten, das sich in zwei Teile gliedert, einen markanten Themenkopf und eine melismatische Fortspinnung, die mit Kadenz in den Ausgangston mündet. Nach der Exposition — die comes-Gestalt versetzt das Subjekt notengetreu in die Oberquint — erscheint das Thema in zwei einzelnen Einsätzen, einem in *F* und einem in *a* (T. 345ff und 356ff), bis ein *dux/comes*-Paar (T. 366ff) zu *C* zurückführt und die Fuge vorläufig abschließt. Nach einer Zäsur T. 385 setzen Baß und Tenor verzahnt ein, Sopran und Alt wiederholen das Engführungsstimpaar, dessen zweiter Teil nun über einen Orgelpunkt der Dominant zu liegen kommt. Ein breites „Amen“, ausgehend vom Kopf des Subjekts (Baß T. 400) bildet den Schluß.¹⁶

Bescheidener Orgelpunkt und spröde Engführung sind einziger Zierat der Fuge. Mozart kennt die Forderung der norddeutschen Theorie nach allerlei Künstlichkeiten nicht. Doch obwohl keine Ausführungsschwierigkeiten im Weg stehen, gerät die Fuge nicht flüssig. Wie in allen Fugen 1768/69 erscheint das Thema bei jedem Einsatz ungekürzt in vollem Umfang.¹⁷ Schwerfällig rollt es bis zu seinem Ende ab und erlaubt erst nach ordentlicher Kadenzierung einen Neueintritt.

Mozart ist wie gebannt von einer sehr schlichten Erscheinung seines eigenen Fugenthemas: von der regelmäßigen Schlußbildung. Das Thema steuert schon vom 4. Takt an unvermeidlich auf einen Schluß zu. Mozart sieht sich einem Problem gegenüber, das keineswegs neu ist. Mattheson warnt im Kapitel *Von einfachen Fugen* seines Vollkommenen Kapellmeisters 1739 mehrmals vor *förmlichen Kadentzen*, denn es soll kein *eigentlicher Absatz* entstehen (S. 368). Besonders aber müsse *die Wiederholung der förmlichen Schlüsse aufs beste verhütet werden* (S. 389), damit nicht *Cadentz auf Cadentz erfolge* (S. 388). Die anschaulichste Beschreibung gibt Mattheson im Kapitel *Von Doppel-Fugen* S. 436:

¹⁶ Wie Monique Vachon (S. 99) sehe ich in dieser Fuge eine wichtige Station für Mozart.

¹⁷ Die Fuge in der Kammermusik dieser Zeit hingegen kennt vollstimmige Mitteleinsätze kaum (Kirkendale S. 111—113).

Wer das [die Vermeidung von Kadenzten] nicht versteht, der sitzt alle Augenblicke fest, oder auf den Sand; wer aber in den cadenze sfuggite gewieget ist, kann seine Melodie, wie eine Jungfrau im Tantz, herumführen ohne irgendwo anzustoßen.¹⁸

Mozart entdeckt für sich eine altbekannte Schwierigkeit neu, entdeckt sie, um ihr ausgeliefert zu sein. Man ist versucht, die frühen Fugen als ungeschickte Schülerarbeiten zu übergehen. Aber daß Mozart mit der Schlußbildung nicht auf herkömmliche Weise fertig wird, hat eigene Gründe.

Für Mozart heißt Thema vor allem: Gliederung. Sein Subjekt ist Auszug eines fertigen Satzes, der durch die Wechselbeziehung von Tonika und Dominante gegliedert und in sich abgeschlossen ist. Hier, im Zusammenhang von Tonart und periodischer Geschlossenheit der Satzvorlage, liegt die Wurzel für das Aneinanderreihen abgeschlossener Teile in Mozarts Fuge. Das Herausstellen der Tonart durch Tonika und Dominante ist die eigentliche Ursache für die Anlage der Fuge. Denn diese beiden Klänge prägen das Thema. Das war im besprochenen *Tres sunt* von M. Haydn nicht anders und tritt unverhüllt schon im ähnlichen Thema der Gloriafuge aus der Messe von 1758 zutage.¹⁹ Aber noch Anderes, Wesentliches kommt bei Mozart hinzu: ein Ausbalancieren der beiden Hauptklänge, das die Takte ordnet.

Den stufenweisen Anstieg im Thema der Gloriafuge von KV 66 bremst die Dominante im 2. Takt. Hinter dem Schritt *f—e* steht der Baß *g—c*. Tonika und Dominante stehen nebeneinander. Den latenten Quintschritt *g—c* hebt Mozart um eine Stufe an (T. 312f: *a—d*). Vom erhöhten Punkt des *a* aus fällt die Linie in einer Quintfolge zum *c* zurück. Das Kopf-lastige des Falls vom Spitzenton nach unten *a—d/g—c* treibt den Satz voran. Der untere Ton übernimmt die Rolle eines Lösungstons, ist aber durch seine Stellung als zweiter Ton wenig stabil, weshalb der Bewegungszug über die Tonika *c* in T. 314 hinausziehen kann. Beim *f* jedoch, das der angelaufenen Ordnung gemäß die Stellung eines neuen, Paar-eröffnenden Spitzentons hat, hält Mozart inne.



¹⁸ Das letzte Zitat auch bei Kirkendale S. 170.

¹⁹ Das Hervortreten des Alt-Spitzentons in T. 7 der Gloriafuge als Dominantseptim ist allerdings ungewöhnlich und wiederholt sich im weiteren Verlauf nicht, während Mozart an der einmal fixierten Klanglichkeit des Einzeltons festhält.

Die von der Sequenzbildung her erwartete Figuration bleibt aus. Denn der fortrollenden Binnengliederung stellt sich ein harter Widerstand entgegen.²⁰ Das *f* erinnert sich plötzlich seiner eigentlichen Bedeutung. An die Stelle des Lösungsklangs T. 315 tritt die echte Dominante aus dem 2. Thementakt. Damit setzt auch nach langem Melisma der Text wieder ein.

Die festsitzende Dominante beherrscht die nächsten zwei Takte. Die Kleingliederung läßt zwar auch die Tonika auftreten, aber das Ende der Zweitaktgruppe bildet wieder die Dominante selbst:

D T D D

Dadurch entsteht ein zweitaktiger Dominantblock, der wieder auf die Dimension des Themenkopfes zurückkommt. Die verlängerte Dominante gibt der Tonika endlich ihren richtigen Platz. Sie bringt T. 317 mit der Übernahme der metrisch schweren Stelle den ganzen Themenbogen zum Schluß.

Die Gliederung des Themas, die dem Schluß besonderes Gewicht gibt, ist untrennbar mit der metrischen Stellung von Tonika und Dominante verbunden. Daran hält sich Mozart in der mehrstimmigen Ausführung.²¹ Die jeweils freie Stimme bildet deshalb kein prägnantes Kontrasubjekt, die Gegenstimmen stehen allein im Dienste des klanglichen Gerüsts, das durch alle Themenexpositionen hindurch stabil bleibt.²²

Die verschiedenen Formen des Themenkopfes (I)—V—I unterscheiden sich in wechselnden Akkordumkehrungen, in verschiedenen Durchgangs- und Vorhaltsbildungen. Bei geringstimmigem Satz müssen einzelne Töne fehlen, aber der Tritonus als charakteristisches Intervall der Dominant ist immer gegenwärtig.²³ In den letzten drei Takten mehren sich die Varianten, weil die Klangverdichtung des vorletzten Kadenztaktes verschiedene Möglichkeiten offenläßt.

²⁰ Vgl. den Rhythmus im Baß T. 335ff und 377ff



oder das scharfe Einsetzen der Bläser in T. 361 (Thema im Tenor).

²¹ Die kontrapunktisch völlig korrekte Engführung T. 368 wirkt gespreizt, Mozart kann nicht beiden Stimmen gerecht werden (Vachon S. 99 spricht dennoch von „un bel effet“).

²² Vachon S. 99 betrachtet die Fuge nur von der polyphonen Durcharbeitung der Einzelstimmen her und muß deshalb die freien Stimmen für einfallslos und harmonisch arm halten.

²³ T. 319, 327, 335, 345, 357, 367, 376, 394, 395

V ² I ⁶ V ² I ⁶ V ⁴ 3 I	T. 323ff
V ⁷ 6/4 7 VI IV V I	T. 339ff und 380ff
V ⁷ I V ^{5/3} 6/4 5 3 I	T. 371ff, ähnlich 331ff

Die Eckpunkte jedoch bleiben bei allen Unterschieden im Kleingliedrigen gleich: das Widerstand gebende Abfangen der übergebundenen Note T. 5/6 des Themas durch die Dominante und ihr Wiederauftreten am Schluß des nächsten Taktes. Nie geht die Umklammerung durch die Dominante | V | V | I als wichtigste Voraussetzung für den Themenschluß verloren.

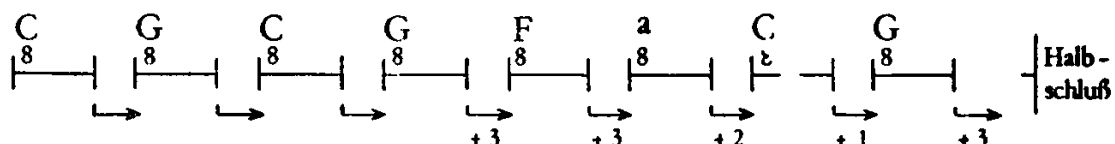
Die gleiche Durchformung jedoch, die Mozarts Thema von anderen Fugensubjekten abhebt, steht der eigentlichen Aufgabe, eine Fuge zu schreiben, im Wege. Nicht nur das Festsitzen auf dem Schluß ist hinderlich. Mozart stellt mit dem Themenbogen so unausweichlich die Tonart auf, daß eine comes-Beantwortung erschwert ist. Der comes ergänzt nicht den dux, er widerspricht ihm. Denn die notengetreue Versetzung in die Oberquint hat in ihrer Abgeschlossenheit denselben Tonart-bildenden Eigenwillen. Um weitere Einsätze herbeizuführen, muß Mozart erst das dux-Ende weiter in Richtung Dominante wenden und den Schluß des comes ebenso wieder zurückbiegen.²⁴ Das Thema mit seinem starken Schluß steuert stetig und unbeirrbar in die falsche Richtung, Mozart muß den Satz fast gewaltsam für die Fugengegebenheiten zurechtrücken. So schwankt die Exposition ständig zwischen zwei Tonarten.

Die kurze Gloriafuge der *Missa brevis* KV 65 bleibt sogar trotz eines Dreiklangsthemas beim Gegenüber von dux und comes. Der Abstieg $a^1-f^1-d^1$ wird gegen alle Gewohnheit real mit $e^2-c^2-a^1$ statt mit $d^2-c^2-a^1$ beantwortet. Das Hin und Her zwischen zwei Tonarten ist nicht so auffällig, da der vierte und letzte Einsatz der knappen Exposition bereits zur Schlußkadenzierung überleitet. In der ausgedehnten Gloriafuge der *Dominikus-Messe* KV 66 hingegen ergibt sich konsequent ein Bau in einzelnen Abschnitten. Die kleinen Zwischenglieder gemäß der jeweiligen Tonart-Ausrichtung geben Mozart dabei Gelegenheit, die Bewegung aufrechtzuerhalten. Der Schlußtakt ist mit der Eins erfüllt, der Rest des Taktes könnte freibleiben. Der regelmäßige Rhythmus



²⁴ Den kontrapunktisch möglichen Einsatz des comes im Schlußtakt des dux vermeidet Mozart, verlängert sogar einmal (T. 374) den Zwischenraum um einen Takt. Kirkendale hat zahlreiche Nachweise für „jenes thematisch belanglose Anhängsel“ (S. 109f) gebracht, ohne jedoch klarzumachen, welcher Notwendigkeit die Figur im einzelnen entspringt.

aber führt zum nächsten Einsatz weiter. Dem eigentlichen Schluß ist ein zweiter, umgelenkter angehängt, der die Lücke zwischen den Einsätzen füllt. Selbständige Zwischenspiele fehlen. Es gibt nur vollständige Themen und weiterleitende Anhängsel, die im Laufe des Satzes auf zwei oder drei Takte erweitert werden, da die Einsätze tonartlich weiter auseinanderrücken. Der Satzaufbau läßt sich bis zur Engführung leicht graphisch darstellen, wenn ┌───┐ für das Thema und └───> für die Fortführung steht.



Bei der Engführung verliert die thementragende Einzelstimme ihre Gliederungseigenschaft. Zunächst ist der Baß noch die Grundlage, er weicht aber in Abänderung seines Schlusses T. 392f zur Tonikaterz aus und schiebt den Grundton (T. 395) um zwei Takte hinaus, um ein Überlappen mit dem Oberstimmenpaar zu ermöglichen. Danach gibt ein übergeordneter Orgelpunkt die Gliederungseinheit. Gegen Schluß zu erfolgen die Einschnitte wieder vollkommen regelmäßig. Alle vier Takte wird die Tonika angesteuert. Zunächst ausgehend vom neuen Klang der IV. Stufe im Baßgang $f-e-d-c$ unterhalb des liegenden c^1/c^2 in Tenor und Sopran (T. 403—406), danach über eine breite Dominant (T. 407f), zuletzt über die Verbindung von IV. und V. Stufe (T. 413). Gegenüber dem Anfang ist dieser Teil ab 403 nicht nur durch die alleinige Ausrichtung auf die Tonika vereinheitlicht, sondern auch durch die Verkürzung von acht auf vier Takte gedrängter. Zuletzt rafft Mozart noch stärker, zwei Takte bilden den Schluß, die sich wieder in 1+1 teilen. Erstmals bleiben T. 418 die bekannten weitertreibenden Achtel ♪♪♪♪| aus, die bei den regelmäßigen Einschnitten zuvor (T. 410 und 414) nie gefehlt hatten.

Für Eberlin ist ein solcher Fugenaufbau nicht denkbar.²⁵ Einen metrischen Bau, der den Themenschluß erzwingt, kennt er nicht. Die Voraussetzungen sind dadurch von vornherein andere und wirken sich auf viele Einzel-

²⁵ Eine Liste von Fugenanfängen ist im Notenteil (Nr. 5) wiedergegeben. Die 12 Gloriafugen, auf die ich mich stütze, stehen mir in den Spartierungen H. J. Herborts zur Verfügung. Sie machen mehr als die Hälfte von Eberlins Gloriafugen aus, denn von den 58 Messen, die Herbort zählt, kommen nur solenne in Frage (Brevismessen haben nur ausnahmsweise wie Nr. 17, 19 und 48 Schlußfugen), nämlich 28 Messen, die aber das Gloria nicht regelmäßig mit einer Fuge beschließen, bei Nr. 11, 27, 42 und 44 beispielsweise fehlt sie.

heiten aus. Kadenzierungen geht Eberlin grundsätzlich aus dem Weg. Entweder hat das Subjekt keinen präzisen Schluß wie in Nr. 21 oder aber die Schlußnote erscheint nachschlagend auf die leichte Zeit, dem Grundton geht zunächst die Terz voraus (Nr. 25, 28 und 32 — T. 3, 6, 6). Auch als letzte Note kann die Terz Zäsurbildungen verhindern (Nr. 22, 40 und 45). Selbst ohne diese kleinen schlußschwächenden Wendungen bleibt der Satz in der Schweben, weil das knappe devisenartige Subjekt die Rolle eines Vordersatzes spielt und erst eine Fortsetzung verlangt, bevor ein Schluß in die Nähe rücken kann (Nr. 22, 24, 40 und 49). Ist das Fugensubjekt ausgedehnter und schlußkräftiger (Nr. 25, 28, 32, 34 und 45), sorgt der frühzeitige comes-Einsatz für die Weiterführung.²⁶

Zur Gloriafuge der Messe Nr. 32 schreibt Eberlin ein Thema, das durch seinen regelmäßigen Abstieg nach dem Anfangssprung auf die I. Stufe hinsteuert: *a—g—f—e—d—c*. Gewandt beschleunigt Eberlin jedoch den Fall *e—d*, so daß das auf leichte Zeit un stabile *e* einer Wiederholung bedarf; währenddessen kann im Tenor der comes einsetzen, der die Führung schon übernommen hat, wenn die I. Stufe des dux endlich nachschlagend erreicht ist.²⁷

Der Übergang von dux zu comes geht ohne Härte vor sich. Eberlin wählt gerne ein Subjekt, das mit der Quint beginnt, der in tonaler Antwort der Grundton entspricht.²⁸ Reibungslos mit der Tonika führt der comes fort (Nr. 22, 23, 25, 28 und 40). Aber auch bei umgekehrter Verteilung, wenn der dux mit Grund- und der comes mit Quint-Ton beginnt, ist häufig die Tonika gemeinsamer Verbindungsklang von dux und comes wie in Nr. 32, 34 und 45.²⁹ Die gewöhnliche Anlage ist deshalb:

dux I—I comes I—V

Diese Verknüpfung ist möglich, weil der Einzelton nicht wie bei Mozart Signum eines Klanges ist. Eberlin kann den gleichen comes einmal in der Dominant, das andere Mal in der Tonika einsetzen lassen (Nr. 49 Tr. 3 und 8) — oder einem comes-Einsatz mit Grundtonbeginn die VI. Stufe unterlegen (Nr. 22 T. 7). Dux und comes bilden zusammen eine größere Linie, die regelmäßig zur V. Stufe führt³⁰, eine Wendung, die den Charakter eines Halbschlusses hat, weil keine Modulation vorliegt. Die V. Stufe

²⁶ Zum Ausnahmefall von Nr. 20 s. u. S. 215 f.

²⁷ Ganz ähnlich Fuge Nr. 28: der gleiche Abstieg, frühzeitige comes-Eintritt und Grundtonersatz durch die Terz.

²⁸ Vgl. M. Haydn Gloriafuge der Messe 1758 und *Tres sumt*.

²⁹ Kirkendale S. 210 meint, das sei im 18. Jahrhundert ungewöhnlich und stellt es als Besonderheit in Mozarts Quartettfuge KV 387 (1782) heraus.

³⁰ Ausnahme Nr. 24 mit der Anordnung I—V / V—I.

kann deshalb auch über den phrygischen Sekundschrift im Baß ankadenziert werden (Nr. 23 T. 33). Manchmal wird die V. Stufe ohne eigene (Doppel-) Dominantbildung über I. oder VI. Stufe erreicht (Nr. 22, 40, 45, 49). Gewöhnlich geht ihr allerdings die eigene Dominant voraus. Diese Doppel-dominant jedoch steht nicht selbständig tonartbildend mit der V. Stufe zusammen, sondern ist immer in größerem Quintkreis miteinbezogen, in C: D—G—C. Manchmal greift der Zug noch über die Tonika hinaus: D—G—C—F (Nr. 20 T. 8 und Nr. 32 T. 11). In der Gloriefuge der Messe Nr. 28 träte bei der gewohnten Anlage die Wechseldominante sehr früh ein



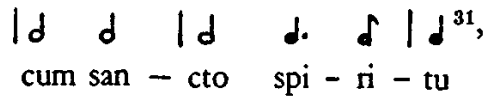
und würde durch das Wiederholen die direkte Verbindung mit der Tonika verlieren. Eberlin verzichtet daher auf die doppelte Dominant und weicht zur IV. Stufe aus (vgl. T. 8ff).

Michael Haydns *Pignus*-Fuge von 1764 geht neue Wege, ist aber in der Gliederung den Kompositionen Eberlins verwandter als denen Mozarts. In dem 136 Takte langen *Pignus* gibt es vor der Fermate T. 127 nur zwei Einschnitte: T. 54 und T. 121. Sie gehen nicht aus dem Themenende hervor, sondern sind eigens gebildet, um die Hauptstufen I und III der Tonart hervorzuheben. Selbst diese, wegen der Stimmreduzierung nach dem Schlußklang deutlichen Kadenzten fängt M. Haydn mit Neueinsätzen auf. Aus dem Thema ergeben sich für M. Haydn keinerlei Zäsuren. Der Themenschluß wird meist umgeformt und weitersequenziert (T. 26, 32, 69) — oder M. Haydn arbeitet überhaupt nur mit dem Themenkopf (T. 36ff, 54ff, 78ff). Aber auch wenn das Thema wie in der 1. Exposition vollständig erscheint, gibt es kein Feststecken. M. Haydn steuert zwar anders als Eberlin direkt auf den Grundton los, der drei Takte hintereinander auf der Eins steht (s. Beispiel S. 48).

In der mehrstimmigen Ausführung unterläuft M. Haydn wie erwähnt den Grundton regelmäßig mit der VI. Stufe, aber auch 1stimmig hat sein Subjekt nicht die Härte im Schluß wie Mozarts Thema. M. Haydn verwandelt zuletzt den Themenschluß, indem er den starr auf der Eins sitzenden Grundton über die Terz nach hinten auf die leichte Zeit rückt, so daß sein Thema nicht streng abschließt, sondern ausschwingt.

Freilich gibt es auch Gemeinsamkeiten zwischen Mozarts ersten Arbeiten und den Fugen Eberlins wie M. Haydns. Eberlin und Mozart teilen den Text des Gloriaschlusses gleichermaßen in zwei Teile, wobei das „in glo-

ria“ melismatisch gedehnt ist, während der Anfang in einer rhythmisch festen Gestalt deklamiert wird. Eberlin hat hierfür die Grundformel:



die geringfügige Varianten wie oder kennt. Mozart schreibt in KV 65, 66 und 139 ebenfalls die Punktierung bei „spiritu“, die für Wörter mit Betonung auf der drittletzten Silbe generell bevorzugt wird. Ein gleichartiger Deklamationsgestus bringt bei Eberlin Tonfolgen hervor, die dem Subjekt aus Mozarts Gloriafuge KV 66 ähneln.



Diese Wendung — hier als Fugensubjekt für die Gloriafuge der Kontrapunktmesse Nr. II Eberlins — begegnet auch zum Gloriaschluß der Messe Nr. III wieder, allerdings ohne imitatorische Ausarbeitung nur im Sopran.



Eberlin und Mozart berühren sich in einer Formel. Aber die gleiche Formel bedeutet für die Komposition bei Mozart etwas anderes als bei Eberlin. Das *f* (bzw. *d*) im 2. Takt ist für Eberlin ein neutraler Ton, für Mozart konzentriert sich in ihm die ganze Kraft der Dominante G.³²

Manche Ähnlichkeiten betreffen gewisse formelhafte melodische Wendungen im Thema wie auch im Kontrasubjekt. Hier wiederholt sich häufig das Anspringen aus der Unterquart, um die V. Stufe entweder in einer Diskantklausel zu bestätigen oder von ihr über die Septim wieder wegzuführen.³³

Eberlin Nr. 32 Eberlin Nr. 22



³¹ In Nr. 23, 24, 40, 45 und 49.

³² Selbst bei Themen, die durch den Tritonus charakterisiert sind, hat M. Haydn in späteren Fugen ab 1770 nicht diese scharfe Dominante, auch ist der Einzelton nicht so unbedingt festgelegt und in kontrapunktischem Sinne variabel (s. Te Deum-Fuge 1770 T. 6 und 15 die gleiche, und doch verschiedene Stelle bei Tenor und Sopran).

Die Gemeinsamkeiten liegen im Übergeordneten der barocken Fuge.³⁴ Der Hinweis auf einen bestimmten Typus erledigt aber nicht die Frage nach der Komposition. Im Falle der besprochenen Gloriafuge Mozarts könnte die Beschreibung nach Merkmalen des Typus ein verzerrtes Bild liefern. Bei Mozart ist das barocke Fugenthema schlechthin³⁵ mit Kopf, Fortspinnung und Kadenz reiner ausgeprägt als bei vielen Fugen Eberlins. Aber die vielzitierten Kriterien fassen nicht alles von Mozarts Komposition.

Auf der Suche nach Vorbildern für Mozarts frühe Fugen wird man von Eberlin absehen müssen. Ganz ohne Anleitung schreibt Mozart seine Fugen allerdings nicht. Als Vorlagen dienen ihm Werke seines Vaters Leopold, deren äußere Erscheinung er nachzuahmen versucht. Bei Leopold Mozart³⁶ findet sich die Notierung im C -Takt wieder, die bei Eberlins Fugen nicht anzutreffen ist, es sei denn ausnahmsweise (s. Nr. 23 Gloria- und auch Credofuge) und in anderer, nämlich älterer Bedeutung als *tempus imperfectum diminutum*.³⁷ Ist die Fuge mit Doppelstrich als eigener Satz oder Satzteil abgetrennt, vergrößern Wolfgang Amadeus und Leopold Mozart die Notenwerte aufs Doppelte, während Eberlin wohl das Abteilen aber nicht die Notierungsänderung kennt. Vom Vater übernimmt W. A. Mozart auch das breite Thema, das die ausgedehnte Satzanlage herbeiführt. Die drei (s. Anm. 36) Fugen Leopolds erreichen einen Umfang von 136, 122 und 147 Takten, Eberlins Fugen sind gewöhnlich nicht länger als etwa 30 Takte.³⁸

Mit dem weitausholenden Thema und dem in die Breite gezogenen Satz ist besonders das 2. Kyrie der C-Dur-Messe Leopolds (Notenteil: Nr. 6)

³³ Beide Wendungen gleich zu Anfang des Kontrasubjekts finden sich in allen drei, unter Anm. 36 genannten Fugen Leopold Mozarts.

³⁴ Wörner (MJB 1954 S. 33—53) hat Mozarts Fugenthemen nach Typen geordnet und ihnen andere Nachweise zur Seite gestellt. Die Schlüsse, die Wörner aus dieser Aufstellung zieht (daß Mozart bei der späteren Auseinandersetzung mit Bach lauter wohlbekanntem Themen begegnet), scheint mir auf der knappen Basis der Zusammenstellung von Themen, die nicht auf ihre Satzbedingungen hin untersucht werden, zu weitreichend.

³⁵ Siehe Kirkendale S. 135ff.

³⁶ Kyriefuge der Messe in C (Seiffert 4/1), Pignus-Fuge der C-Dur-Litanei (ed. in DTB IX/2) und Pignus-Fuge der D-Dur-Litanei (ed. in NMA X/28 Abt. 3—5/1).

³⁷ Mozart übernimmt diese Notierung erst 1770 in Bologna.

³⁸ Die Taktzahl muß beim Vergleich zwar wegen der anderen Notierung verdoppelt werden, bleibt aber dennoch weit unter der von Leopolds Fugen. Bei einigen ausgedehnten Fugen Eberlins ist diese Verdopplung nicht zulässig, es treten größere Notenwerte auf, Sechzehntel verschwinden; statt ihrer bilden Achtel den kürzesten Wert, so daß sich hier der C-Takt Eberlins und C -Takt Leopold Mozarts etwa entsprechen, worauf auch die Tempoangabe *Allegro assai* in Eberlins Messe Nr. 28 deutet.

der Gloriafuge seines Sohnes aus der Dominikus-Messe verwandt. Ähnlich ausgeprägt sind auch die Einzelteile des Subjekts bei Leopold Mozart: ein markanter Themenkopf mit kurzem Anstieg und ein von oben herabsequenzierender Gegenzug, der kadenzierend in den Grundton führt.



Die vier Hauptelemente sind von Leopold Mozart eher schärfer herausgetrieben. Der Kopf ist noch klobiger, die Sequenz mit dem hohen Ansatzpunkt der Oberoktav noch ausführlicher, der Schluß durch die lange Penultima und den Sekundschrift der Tenorklausel noch deutlicher, zuletzt auch die Umleitung zum comes noch gewichtiger. Trotz der ins einzelne gehenden Ähnlichkeiten und des unüberhörbar gleichartig wuchtig-schweren Habitus der Fuge ist in der latenten Mehrstimmigkeit des Subjekts keimhaft auch grundlegend Anderes verborgen. Bei Leopold Mozart scheint der Schluß ähnlich aus einer Rückung im Taktgefüge hervorzugehen, der Ton *e* ist zusammengedrängt, *d* tritt früher ein als erwartet. Aber keine hereinbrechende Dominant stemmt sich der Taktordnung entgegen. Leopold Mozart nimmt lediglich die ornamentale Synkopierung zurück. Sein Subjekt beruht auf dem Sext-begleiteten Tonleitergang, an dessen Ablauf (1 Klang = 1 Takt) nichts gekürzt oder gedehnt ist:

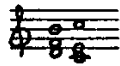


Dieses Sextgerippe erhält regelmäßig und so auch bei Leopold Mozart eine dissonante Verspannung, mit der die Bewegung in Fluß gehalten wird. Die Stimmen sind gegeneinander verschoben, die Oberstimme hängt in der unzählige Male geschriebenen 7—6-Folge nach. Leopold Mozart ziert den Sextgang weiter mit nicht gerade geschmeidigen Wechselnoten:

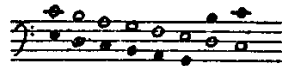


Bei der Verschiebung übernimmt eine, nämlich die am Takt festhaltende Unterstimme, die Führung. Die Sextreihe kann endlos weiterschreiten, weil sie der unstabilen Sext wegen von sich aus nie einen Ruhepunkt erreicht. Um den Gang an ein Ende zu bringen, muß die Sext in die Oktav geweitet werden. Im Rahmen des Materials von C bietet sich der Schritt *d—c* an. Er ist mit dem Leitton verbunden und bringt bei dreistimmiger

Terz-Sext-Ausführung den dominantischen Tritonus zur Wirkung. Voraussetzung ist, daß der Schritt $d-c$ in der tragenden Unterstimme³⁹ steht.



In Leopold Mozarts Fuge beschließt er das Subjekt, so daß für die intendierte Schlußbildung die Begleitung der ganzen Skala in der Obersext nahe liegt. Der Mangel jedoch wäre, daß der Beginn mit $c-a$ sich nicht in den Tonikaklang fügt und so dem Geschlossenen der Skala mit dem Grundklang an Anfang und Ende widerspricht. Leopold Mozart rechnet deshalb für den Anfang mit der Untersext. Damit gibt er die Führung an die Unterstimme, der das Subjekt nachhängend folgt. Wie die Obersext den Anfang stört, so die Untersext den Schluß, der im Klang korrekt ist, aber nicht glaubhaft, weil die Parallelführung der Stimmen nicht verlassen wird. Leopold Mozart wechselt für die 2. Stimme zum Schlußschritt $d-c$ des Subjekts von der Unter- auf die Obersext (= Unterterz).



Das Subjekt wird bei dieser Wandlung zur Trägerstimme, so daß die Skala im Takt wieder zurechtgerückt erscheint. Im Hinblick auf diese Doppelrolle im zweistimmigen Verband ist das Subjekt entworfen. Anfangs ist es Folgestimme, mit dem Schluß aber übernimmt es die Führung, und die bisher tragende Gegenstimme schlägt synkopierend nach, um mit der Diskantklausel den Schlußschritt des Subjekts zu ergänzen (T. 25—32, Alt und Tenor):



Die Verteilung von Führen und Nachfolgen dehnt Leopold Mozart auch auf den Themenkopf aus, der regelmäßig von einer synkopierten Gegenstimme begleitet ist. Das Subjekt ist abgerundet. Leopold Mozart kehrt in großem Bogen $c-d d-c$ ⁴⁰ nicht nur zum Anfang zurück, er gibt dem Subjekt am Schluß auch wieder die Trägerrolle, die zwischen durch die Gegenstimme übernommen hatte. Der Wiedergewinn macht die Schlußbildung des Themas aus.

³⁹ „Unterstimme“ im Hinblick auf den Sextgang, der natürlich zusätzlich einen Baß erhalten kann und erhält. „Unterstimme“ ist auch in zweiter Hinsicht relativ zu verstehen. Da der ganze Vorgang im doppelten Kontrapunkt der Oktav möglich ist, kann die gleiche Stimme zur Oberstimme eines Terzzuges werden. Der Einfachheit halber spreche ich nur von der Grundform des Sextganges.

⁴⁰ Vgl. das Subjekt der Pignus-Fuge in der C-Dur-Litanei.

In seiner unmittelbaren Wirkung gleicht Leopold Mozarts Fugenthema dem seines Sohnes, nicht aber im Kern. Leopold Mozarts Thema hat nicht den zwingenden Schluß, der aus der Konstellation von Tonika und Dominante hervorgeht, sein Schluß beruht auf der Kadenzierung eines Stimmenpaares, dem Entflechten zweier ineinander verhakter Stimmen.⁴¹ Das eröffnet für den Gesamtbau andere Möglichkeiten als W. A. Mozart sie hat. Das Subjekt hat mit seinem Oktavrahmen einen festen Raum, der mit dem Themenkopf umrissen und dessen Ausschreitung mit Beginn der Abwärtssequenz angekündigt ist. Am Themenende richtet sich das vornehmliche Interesse auf die Zurechtrückung des verschobenen Stimmpaars. Die nachschlagende Stimme kann sich durch weiteres Ausweichen der Kadenzierung entziehen (T. 119ff) oder das Subjekt selbst kann durch Verzicht auf die Führungsübernahme den Finalton überspielen (T. 53). Der *dux/comes*-Übergang bietet keinerlei Schwierigkeiten, der *comes* kann noch vor Subjektende einsetzen. Leopold Mozart schreibt in der ganzen Fuge nur zwei Kadenzen, die aus dem Thema entstehen: T. 32 innerhalb der Exposition bei der ersten Gelegenheit zum Fixieren der Grundtonart C und gegen Ende T. 97 zur Kennzeichnung des fernsten Punktes *e* im Tonartkreis.

*

W. A. Mozart nimmt sich die Fugen seines Vaters zum Vorbild und ahmt mit ähnlich steif einerschreitendem Thema und beharrlich damit ausgebreitetem Satz den höchst würdevollen aber auch etwas schwerfälligen Charakter dieser Kontrapunkt-Stücke nach. Es scheint aber, als würde Mozart das eigentliche Satzproblem der Themenstruktur und der daraus resultierenden Anlage auf seine Weise stellen und lösen. Die Gloriafuge der *Dominikus-Messe* KV 66 hat im Schaffen der übrigen Salzburger Komponisten kein Gegenstück, wohl aber in Mozarts eigenen Fugen des Jahres 1769.

Darunter ist die *Te Deum*-Fuge die am wenigsten gelungene, weil die Schwächen der Satzweise hier am stärksten zutage treten. Mozart schreibt einen sehr bestimmten Themenkopf mit T—D D—T, wobei sich die Dominante schon in der 1stimmigen Linie mit dem Tritonussprung stark herausbildet. Das zweite, umgekehrte Paar D—T in T. 145 („*Domine*“) bewirkt durch seine Verknappung und beschleunigte Rückwanderung zur Tonika einen Stau der Bewegung, der dieses Ziel nicht genügt. Mozart wiederholt das Paar D—T auf neuer, nämlich V. Stufe, um so gleich

⁴¹ Das gleiche übergebundene *f*, das bei W. A. Mozart den Einbruch der Dominante bedeutet, wird vom Vater Leopold schlicht als vorbereiteter Quartvorhalt verstanden (T. 30).

den comes vorzubereiten. Bevor er aber eintritt, wird erst in einem zwei-taktigen Skalenleerlauf G als Tonart bestätigt. Dieses Stehenbleiben mag vom Wunsch bestimmt gewesen sein, der neuen Dominanttonart Raum zu verschaffen, weil sie gleich nach dem Eintritt des comes in korrekt tonaler Beantwortung wieder verlassen wird⁴², sicher ist es mitveranlaßt vom überlangen Text, der untergebracht werden muß.⁴³ Die Zufügung einer zweiten Stimme mildert die Unbeholfenheit der zweiten Themenhälfte nicht. Während die Gegenstimme im Themenkopf die Einschnitte verzahnend überbrückt, verstärkt sie gegen Ende mit dem Parallelgang und der Anfangstonrepetition in zwei Stimmen (T. 147) die bloß zeitfüllende Überleitung. Der nichtssagende Skalengang stopft die charakteristische Leerstelle nach dem Themenschluß so betont und dehnend, daß die Fuge taktweise zum Stillstand kommt.⁴⁴

In der Gloriafuge der *Messe* KV 139 überwindet Mozart die kritische Stelle zwischen dux und comes weniger weitschweifig. Beide sind nämlich durch die Form des Subjekts direkt zusammengeschlossen. Mozart bringt im dux keinen geschlossenen Tonartkreis zur Entfaltung, sondern läßt das Thema sofort zur Dominante streben. Sie setzt sich trotz anfänglicher Rückkehr zur Tonika (T. 246/47) durch, was das Thema von ähnlichen Bildungen bei Eberlin unterscheidet, die einen Ausschnitt aus der Quintkette darstellen.⁴⁵ Der comes kann unmittelbar anschließen und das Thema vervollständigen, da er in tonaler Beantwortung zum Tonikaklang des dux zurückführen wird. Die mehrstimmige Ausführung dieser größeren Themeneinheit ist mit nur drei Klängen immer gleich:



Die geringere klangliche Bewegung im comes übertönt Mozart mit stärkerer Figuration. Eine Anordnung, in der dux und comes einen großen Bogen spannen, bedarf der klanglichen Umleitungen nicht, da Schluß- und Anfangsklänge ineinandergehen.

comes	$G \rightarrow C$	$G \rightarrow C$
dux	$C \rightarrow G$	$C \rightarrow G$


⁴² Eberlin unterlegt bei ähnlichen Themen dem 2. Einsatz die I. Stufe (vgl. Nr. 22) oder rückt dux und comes zu einer Quintfolge zusammen (Nr. 24).

⁴³ Eberlin (*Te Deum* in C) teilt den Text geschickter zwischen Subjekt und Kontrasubjekt auf. M. Haydn benutzt in einem späten *Te Deum* (in D, 1801) nur noch das „*non confundar*“ zum Fugensubjekt.

⁴⁴ Einen wichtigen Wendepunkt für die Entwicklung der Fuge bei Mozart kann ich im *Te Deum* nicht erkennen (Vachon S. 103: „L'important décalage stylistique entre les oeuvres fuguées de la première période“).

⁴⁵ Siehe Gloriafuge der *Messe* Nr. 24.

Das Kompakte der Fuge beruht auf dem gedrängten Großthema. Seiner eigentlichen, periodischen Natur nach ist es ein Achttakter, der sich aus zwei Viertaktern zusammensetzt: C—G G—C. Die Mittelzäsur bringt Mozart aber durch Ineinanderschieben zum Verschwinden und verkürzt so das Thema auf 3+4 Takte. In dieser Gestalt tritt es zweimal auf. T. 266—272 und 285—291, den Schluß biegt Mozart dann, um nicht stehenbleiben, durch neue Dominantbildungen ähnlich der Gloriafuge KV 66 noch im gleichen Takt weiter. Sonst verbindet Mozart die Schlüsse in dieser Fuge aus KV 139 mit einem Themenneueinsatz, so daß das Thema ein zweites Mal verknüpft wird, auf 3+3. Günstige Voraussetzung hierfür ist das Ineinandergreifen der Schlußnote und der drei Anfangsviertel

 .⁴⁶ Falls der Vokalbaß beim Neu-Einsatz die Klaviergrundlage erst später bringt, geht stützend die Orgel voraus (T. 256, 269, 288).

Die doppelt gestauchte Themenperiode läßt Mozart wegen der nahtlosen Verbindungen zu besonders zahlreichen Einsätzen ein. Die gesamte Exposition wird wiederholt.⁴⁷ Erst nach dem 7. Einsatz verläßt Mozart den C-Bereich und beginnt statt des erwarteten achten eine neue Exposition in *a* (T. 266), bei der Mozart entgegen seiner sonstigen Praxis nicht den *dux* allein, sondern immer *dux* und *comes* zusammen durchführt da nur sie gemeinsam das Thema ausmachen.⁴⁸ Kleine Überleitungen sind zur Vorbereitung der Expositionen in *F* und *G* nötig.⁴⁹ Ansonsten läuft die Fuge nur mit dem Themensechstakter ab. Beim letzten Einsatz, T. 302 wieder in C, vertauscht Mozart *dux* und *comes*, so daß das Thema nicht abschließt, da der *dux* die Dominant anstrebt und so den Weg zu einem großen Orgelpunkt bereitet. Trotz des großen Dominantbogens T. 308ff kommt es aber zu keinem Ende. Mozart bricht mit Trugschluß ab um von neuem anzusetzen. Eine Engführung schiebt *dux* und *comes* noch stärker ineinander; das Thema ist auf fünf Takte gekürzt und verliert bei der Wiederholung in den Oberstimmen einen weiteren Takt. Das *c* *ces comes* T. 324 wird zum Septimton der Wechseldominant, die ein zweites Mal in einen, den Themenschluß abschneidenden Dominantorgelpunkt mündet.

⁴⁶ Dadurch bleibt die Schlußwirkung erhalten (s. Trompeteneinsatz T. 256 oder 288 erst auf Zwei). Man kann deshalb bei 3+3 Takten nicht von Gerüstbau sprechen. Vielmehr erscheint mir hier der oft zu sorglos zitierte Riemannsche Begriff der Periodenverschränkung am Platz zu sein.

⁴⁷ Wiederholung der Exposition ist mir bei Eberlin nicht begegnet, wohl hingegen in den beiden Pignus-Fugen Leopold Mozarts.

⁴⁸ Vachon S. 109 stellt die Durchführung in Stimmpaaren ohne weitere Begründung fest.

⁴⁹ Vachon S. 109 will in ihnen den Ansatz zu echten Zwischenspielen sehen.

Mozart benutzt den Orgelpunkt in althergebrachter Weise für den Fugenschluß, aber auch in ganz eigener Weise für seinen Fugenschluß. Mit dem Orgelpunkt löst sich der Satz von der intrikaten Dreitaktgliederung des Themas, das durch seine Schlußnote hemmt, aber gleichzeitig mit frühen Einsätzen nach vorne zieht. Der Satz schlägt in eine glatte Zweitaktfolge um. Regelmäßige Bläserstöße hatten dies schon im ersten Orgelpunkt T. 307ff angekündigt. Während Mozart hier der ausschwingenden Folge freien Lauf läßt, ist die zweitaktige Ordnung beim nächsten Orgelpunkt auf einen Schluß hin angelegt. Der anfängliche Wechsel von Dominant und Tonika (T. 325—328) wird von einem Dominantblock abgelöst, der die Dimension vergrößert; aus 2+2 Takten werden 4+4, der Abstand zwischen den Bläserstößen weitet sich. Die in Vorhalten verwobenen Oberstimmen ziehen innerhalb dieser Dominant zur Tonika herab, die den zweiten Viertakter einleitet (T. 333), aber keine Standfestigkeit hat, da Trompeten und Pauken nicht sie — wie noch zuvor in T. 326 und 328 — sondern die Dominant unterstützen. Nicht nur die Zweiergliederung, ebenso die Ausrichtung auf nur mehr eine Tonart läßt den Satz in weiterem Ausgreifen zu einem Ende führen. Die Tonika erscheint anfangs (T. 326/28) als zweiter Klang, in T. 333 versucht sie, sich an die Spitze eines Abschnitts zu stellen. Noch wird sie von der Dominant verdrängt, die sich aber mit dem letzten Bläserstoß T. 336 zu einem großen achttaktigen Block abkapselt und so Platz macht für eine stabil eintretende Tonika. Mozart rückt an ihre Stelle die VI. Stufe, damit die ähnliche Stelle von T. 315 aufgreifend, die jetzt weitergeführt wird. Der letzte Viertakter hat die Tonika und ihre Vertreterin als Rahmenpunkte, mit denen die Dominant eingeschlossen wird, was die Anfangsfolge schwer/leicht zum Schluß umkehrt: / ° ° / .



*Die Tradition der Credofuge und
Mozarts „Et vitam venturi“ der Messe KV 66*

Bisher war nur von der *Cum sancto spiritu*-Fuge als der Standardfuge der Messe die Rede. Ihr zur Seite steht das *Et vitam venturi* aus dem Credo.⁵⁰ Die Credofuge steht aber nicht mit der gleichen Regelmäßigkeit⁵¹ und hat vor allem ihren eigenen Charakter, der sich bei Eberlin besonders in Brevis-Messen zeigt.

The image displays three systems of musical notation for the fugue 'Et vitam venturi'. Each system consists of a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Et vitam venturi venturi saeculi Amen', 'Et vitam venturi venturi saeculi venturi saeculi Amen', and 'Et vitam venturi venturi venturi'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'A'.

Der Glaube an die Auferstehung findet in einem lebensfrohen Thema Ausdruck. Der tänzerische Dreiertakt ist dazu nicht unbedingt nötig, auch in der geradtaktigen Credofuge der solennen Messe Nr. 20 lebt etwas von diesem munteren Geist.

The image shows a system of musical notation for the fugue 'Et vitam venturi'. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Et vitam venturi venturi saeculi Amen Amen et vitam venturi saeculi'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'Att'.

⁵⁰ Vereinzelt gibt es bei Eberlin auch noch andere Stellen für Fugen innerhalb von Gloria und Credo, so bei der Messe Nr. 27 zum „*Qui tollis*“, bei Nr. 42 zum *Crucifixus*.

⁵¹ Nur 4 von den 12 Messen Eberlins, deren Gloriafugen oben zitiert sind, haben auch Credofugen. Dabei ist die Credofuge der Messe Nr. 32 eine Umformung der Kyriefuge (s. Herbot S. 247).

Von Mozarts frühen Fugen stehen zwei in dieser Tradition, die kurze Fuge der Brevis-Messe KV 65, deren durchbrochenes Dreiklangsthema an Eberlin (Nr. 20) erinnert, und das große *Et vitam venturi* der *Dominikus-Messe* KV 66. Diese letzte Fuge hat etwas stark Tänzerisches⁵², das nicht nur vom Dreiertakt kommt, den Mozart erstmals für eine Fuge benutzt, sondern auch von der sehr klaren Taktpaarigkeit des Themas. Es setzt sich aus 2+2 Takten zusammen, denen noch ein zweitaktiger Anhang folgt. Die Geradtaktigkeit breitet sich über die ganze Fuge aus. Lediglich an zwei Stellen (T. 302 und 323), wo eine angehängte modulierende Sequenz nicht in die nächste Exposition hineinführt, sondern für sich kadenziert, um den Neueinsatz des Subjekts vom Vorangegangenen abzuheben, entsteht ein überzähliger Takt, der die Ordnung durchbricht, sowohl die Taktordnung wie mit dem Stehenbleiben auch den Klangfluß. Zum Überblick ein Schema:

T. 270 I. Exposition in C

4 + 2 / 4 + 2 / 4 + 2 / 4 + 2 / 4 + 4 + 1
 Sopran Alt Tenor Baß Sopran

T. 303 II. Exposition in a

4 + 4 (Tenor)

T. 311 III. Exposition in C⁵³

4 + 2 + 2 + 4 + 1	(Sopran, dux weitersequenzierend)
2 + 2 + 2 + 2 + 2	(Baß, dux mit mehrfach versetztem Themenbeginn)
4 + 2	(Alt, comes)
4 + 2	(Sopran, dux)

T. 344 IV. Coda

13 + Fermate

Regelmäßige Taktgruppierung kennt auch Eberlin in seiner Credofuge Nr. 17. Sie setzt sich aus ständig wiederholten vier Thementakten zusammen, die sich nach Art von Vorder- und Nachsatz in 2+2 teilen.

⁵² Wyzewa und St. Foix I S. 262: „Ce fugato est d'ailleurs moins scolastique et plus personnel que la grande fugue du Gloria“. Vachon S. 101: „thème personnel, léger“.

⁵³ Vachon S. 101 setzt nach T. 315 ein Zwischenspiel mit Themenmaterial an, sieht den Alteinsatz T. 334 auch nicht in comes-Zusammenhang, sondern als selbständiges Exponieren.

Eberlin, Messe Nr. 17 (Schluß des Credo)

Sopr.

Et

Et vitam ven-tur- ventur- saeculi A — men A —

Et vitam ventur- ventur- saeculi

1 1 1 1 1 1 1 1 1 3 8 42 3 6 6

9

vitam ven-tur- ventur- saeculi A — men A —

Et vitam ven-tur- ventur- saeculi

men A — men Et

A — men A — men A — men

6 7 6 6 3 6 6 9 8 6 8 7 4

17

men A — men A — men Amen Amen A — men

A — men A — men A — men Amen Amen A — men

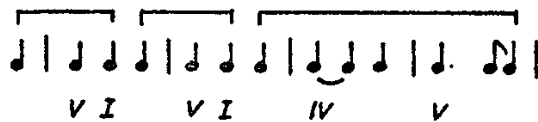
vitam ven-tur- ventur- saeculi Amen Amen Amen Amen A — men

A — men A — men

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

Zur Einheit wird die viertaktige Themengruppe durch den gleichen Klang der Anfangs- und Schlußakte. Sein Liegenbleiben gegenüber der sonstigen Klangwanderung über jedes Viertel gibt ihm Gewicht (dux: $F—F$; comes: $C—C$). Eine Binnengliederung, die dem Schluß metrisches Gewicht verleihe, gibt es allerdings nicht. Die beiden Themenzweitakter sind nicht nach Art einer Periode aufeinander bezogen, denn es gibt kein Wechselspiel zwischen Tonika und Dominante. Der Vordersatz bleibt nur im Subjekt offen, die anderen Stimmen führen beim 3. Viertel stets nach der I. Stufe weiter (T. 6, 10, 14, 18), der Nachsatz beginnt nie klar mit der Dominant.

Mozarts Thema hat mit dem Eberlins gewisse Ähnlichkeiten. Bei beiden der 3/4-Takt, auftaktiger Beginn, Zäsur in der Mitte nach dem 2. Takt, Gegenüberstellung zweier verschiedener Endungen in Vorder- und Nachsatz: $\text{♩} \mid \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ und $\text{♩} \mid \text{♩} \text{♩} \text{♩}$. Aber in Mozarts Fuge wirken andere Kräfte. Die Eingangsformel $\text{♩} \mid \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ erhält ihren Sinn nicht allein vom Text, sie ist anders als bei Eberlin, wo das letzte Viertel in deklamierender Notwendigkeit nachfolgt ohne den Klang zu ändern, musikalisch von der Folge $I \mid V—I$ durchdrungen. Mit ausdrücklichem Hinweisen durch die Wiederholung über das höhere e^2 beharrt Mozart im 2. Takt auf der nämlichen Formel. Der dritte Ansatz wieder von c^2 aus befreit das Thema aus dem engen Ton- und damit auch Klangwechsel, denn Mozart dringt nicht weiter auf b^1 , sondern weicht zu a^1 aus, das den Raum der IV. Stufe eröffnet. Der Gegenstoß der Takt-Zwei bleibt aus. Zwar erscheint sie noch, hervorgehoben mit dem Hochtou f^2 , aber sie gehört mit zum Klang des 1. Viertels wie sie auch zu dessen Silbe gehört. Im letzten Takt ist die Zwei überhaupt gelöscht, sie erscheint nicht einmal mehr als Note.⁵⁴



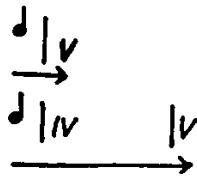
Das starke Gewicht der Zwei am Anfang und das völlige Übergehen am Schluß scheidet die Endungen bei Mozart nicht nur deklamatorisch wie bei Eberlin. Mozart stellt zwei Teile gegenüber, einen kleingliedrigen, sich wiederholenden, und einen weiter ausschwingenden.

Die klangliche Weitung⁵⁵, aber auch der zusammenbindende Abstieg $f^2—b^1$, der den stark unterteilenden Auftakt zum Verschwinden bringt,

⁵⁴ Bei Eberlin wird die Zwei im Schlußtakt ebenfalls übergangen. Aber da sie vorher keine besondere Rolle gespielt hat, kann es auch ihr Fehlen nicht.

⁵⁵ Das 3. Viertel des 3. Thementakts scheint zunächst einen eigenen Klang zu entfalten (T. 284, 290, 296), erweist sich aber später (T. 305, 313, 330, 336, 342) als nur von anderer Stimme gestützter Durchgangston innerhalb der IV. Stufe.

bewirken die größere Einheit des 2. Teils. Das Gegenüber der Thementeile äußert sich nicht zuletzt in der wechselnden Stellung der Dominant. Im 2. Teil schiebt das Dazwischentreten der IV. Stufe sie auf einen 2. Takt:



Sie steht am Anfang und festigt ihre Position durch Wiederholung. Die Dominant bildet den Schluß. So entstehen vier Takte, die offen mit einem Halbschluß enden. Der zweitaktige Anhang bestätigt nachvollziehend die Schlußwendung, diesmal über $I \rightarrow V$. Für das Neuansetzen des 5. Taktes mit C, abgeschnitten vom Vortakt, gibt es mehrere Anzeichen: die Wortgrenze, die neue Achtelbewegung, die Art der Weitersequenzierung des Themas in T. 315ff. Der Hauptgrund aber ist der Bewegungsverlauf. Anders als alle übrigen Fugenthemen Mozarts und anders als Fugensubjekte üblicherweise beschleunigt dieses Thema nicht zum Ende hin — die Voraussetzung für Kadenzierung und Schlußwirkung —, sondern weitet seinen Raum.

Mozart umgeht das Festfahren durch Kadenzierung auf neue Weise. Er schreibt mit dem Thema nur den Vordersatz einer Periode, ohne sie mit entsprechendem Nachsatz zu vervollständigen. Üblicherweise würde ein Thema, das auf der Quint schließt ($I-V$), in der comes-Beantwortung umgekehrt ($V-I$) zur Tonika zurückführen. Mozart stellt einen neuen Vordersatz in G auf (T. 276—279). Die anschließenden zwei Takte 280/81 hätten die harmonischen Bedingungen eines Nachsatzes für den *dux*, können der geringen Ausdehnung und der zwischengeschobenen neuen G-Tonart aber nicht mehr sein als eine Rückleitung. Mozart reiht in der ganzen Fuge Vordersatz an Vordersatz. Takte, die mit Tonika beginnen, werden über einen Spannungsklang am Rückkadenzieren gehindert und vordersatzartig geöffnet (s. T. 298ff, 307ff mit Nachdruck der Bläser). Die Dominante behält dadurch die hervorragende Stellung, die sie schon aufgrund des Themas hat. Ihre beherrschende Rolle schon in den ersten beiden Takten⁵⁶ unterstreicht Mozart mit zwei trockenen Stößen der anderen Stimmen, auch wenn dies der gängigen flüssigen Führung in Fugen widerspricht.⁵⁷

⁵⁶ Sie können auch versetzt wiederholt werden, bevor die zweite Themenhälfte folgt (s. T. 326f und 328f).

⁵⁷ T. 294f, 303f und 311f nur Baß, T. 324ff Sopran, Alt, Tenor. An der gleichen Stelle bleibt regelmäßig ein Ton liegen (s. Sopran T. 276f), den die Geigen instrumental auflösen. Die Begleitung des Themas in den anderen Stimmen ist keineswegs „sans effort de nouveauté“ (Vachon S. 101).

Als M. Haydn 1771 in der *Missa St. Josephi* seine erste Credofuge für Salzburg komponiert, sucht er den beschwingten Thementyp nachzuahmen, schreibt ebenfalls einen 3/4-Takt, den federnden Rhythmus ♩. ♪♪ und ein offenes Thema.



Der mitlaufende Continuobaß unterstützt zunächst in regelmäßigem Wechsel von I und V das Gleichmaß, aber den Schluß, der im Thema die Tonika in einer Öffnung zur Dominant hin zu überspielen scheint, macht er zur bekannten Umleitung nach der V. Stufe. Der 5. Takt hat keine Sonderstellung, in gleichförmigem Ablauf erscheint die Tonika doch auf Eins. M. Haydn imitiert etwas von der äußeren Wirkung, aber im Bau hat seine Fuge doch nichts Gemeinsames mit der Mozarts.

Wie bei den anderen Fugen Mozarts steht auch im *Et vitam venturi* von KV 66 die Periode im Hintergrund. Nur verhindert diesmal die Vermeidung des Nachsatzes unentwegtes Schließen. Dafür dringt ein anderes Element der Periode, besonders ihres Vordersatzes, stärker hervor: die regelmäßige, geradzahlige Taktgruppierung. Das stete Wiederholen der Dominant an allen wichtigen Punkten und damit das ruhelose Vorwärtsfallen, das keine gegengewichtige Entsprechung findet, läßt sich mit dem Halbschluß T. 269 vor Beginn der Fuge in Zusammenhang bringen. Wie die Solokadenz im Konzert die Tonika erst über einen Umweg wieder erreicht, wobei der Dominantgrundton im Baß latent weiterwirken kann, so führt die Credofuge der *Dominikus-Messe* den vorangehenden Halbschluß — eben die Dominante — breit aus. Die Coda setzt T. 344 wieder mit dem *fis—g* im Baß wie vor Beginn der Fuge der Takt 268 an und führt zuletzt in großen halben Noten den Gang zum Ende (T. 354ff): *fis—g—c*. Die Takte 339—350 bilden den „Nachsatz“ für die ganze Fuge.

Anmerkungen zum „Strengen Satz“

Eine Form wie die Fuge, die zu Mozarts Zeit längst Züge von Künstlichkeit angenommen hatte, stellt in besonderer Weise die Frage nach der Tradition. Damit hat sich die Forschung auch vordringlich beschäftigt, ausgehend von zwei verschiedenen Punkten: der Themengestalt und der Dissonanzbehandlung. Während die Untersuchung des Einflusses typischer Barockelemente auf Mozarts Themen über die bloße Feststellung des „auch so“ nicht hinauskam⁵⁸, führten Studien über den Kontrapunkt bei Mozart näher zu Belangen des musikalischen Satzes.⁵⁹ Federhofer hat gezeigt, daß Mozart mit dem Regelwerk des vielgenannten „strengen Satzes“ wohl vertraut war und in seinen Wiener Jahren als Lehrer selbst in der breiten Tradition steht, die im *Gradus ad parnassum* 1725 (deutsch 1742) von J. J. Fux ihre deutlichste Formulierung gefunden hatte. Mozart hat sich allem Anschein nach jedoch nicht vor 1770 mit dieser Satzlehre beschäftigt. Ein Interesse für Kontrapunkt erwacht erst auf und nach der 1. Italienreise 1770.

Nicht nur der zeitlichen Differenzen wegen erscheint es mir problematisch, Mozarts frühe Fugen mit dem geheimnisvollen „stile antico“ in Verbindung zu bringen; denn eine wichtige Frage gilt auch für spätere Werke: läßt sich mit den Begriffen des stile antico Wesentliches von Mozarts Komposition erfassen? Mozarts Werke werden zu schnell an einem überlieferten Regelwerk gemessen und je nach Meinung für mangelhaft oder besonders kühn und fortschrittlich gehalten.

Regeln sind nichts Verordnetes. Eine andere musikalische Haltung muß ein anderes Verhältnis zu den Tönen und als Randerscheinung auch zu Konsonanz und Dissonanz haben. Hinter allen frühen Fugen Mozarts steht als Vorstellung die Periode. Die Beziehung von Tonika und Dominante ordnet die Takte — Takte, die meist durch einen einzigen Klang bestimmt sind, auf den sich figurative Bewegung bezieht. Die Dissonanz ist ebenso auf den Klang bezogen. Die Art der Dissonanzbehandlung fordert, Klangeinheiten zu hören.

⁵⁸ Zuletzt Wörner, Über einige Fugenthemen Mozarts in *MJb* 1954 S. 33—53 (danach eine Systematik bei Vachon S. 47—86).

⁵⁹ Nach Vorarbeiten von Tanejew und Lach grundlegend Federhofer: Mozart als Schüler und Lehrer in der Musiktheorie, in *MJb* 1971/72 S. 89—106.

Die Dominante tritt besonders auffällig zutage, wenn ihr Quintton des Themas wegen in den Baß zu liegen kommt (Gloriafuge KV 49 T. 214—216):



Mozart geht es um den vollständigen Dominantklang, deshalb schreibt er dessen Grundton *a* trotz der entstehenden Quart zum Baß, die eine traditionelle Theorie bemängeln muß und die in der Bezifferung (wie oft) von Mozart verschwiegen wird.

Federhofer hat festgestellt, daß die frühen Kirchenwerke Mozarts „ein Überschreiten der Grenzen des strengen Satzes klar erkennen“ ließen (MJB 1971/72 S. 92). Das scheint mir insofern mißverständlich, als man darunter auch verstehen könnte, Mozart habe das Regelwerk wohl zugrunde gelegt, nur erweitert. Federhofer stützt diese Auffassung selbst, wenn er in der kleinen Motette *God is our Refuge* KV 20 (1765) Christoph Bernhards *figura superjectionis* als Zeichen lizenziöserer Regelauffassung sehen will (Sopran T. 6). Auch in diesem frühen Werkchen wirkt die Periode. Die ersten acht Takte des Soprans bilden eine klar in Vorder- und Nachsatz gegliederte Linie, die Mozart erst im letzten Augenblick am Schließen hindert (T. 8) und nach *B* weiterwendet.



Im Dienst der Periode stehen die anderen Stimmen, ihre bloße Andeutung von Imitation, ihr zweitaktiger Abstand, der ungewöhnliche, den Nachsatz mit der Dominant eröffnende Tenoreinsatz auf *fis*¹.

Mozart setzt neu an, unbekümmert um Fux wie andere Musiker im 18. Jahrhundert, auch wenn alle den Gradus gelesen haben. Das Verlassen der Fuxschen Regeln ist etwas Sekundäres, was Mozart gemeinsam hat mit seinem Vater, mit Eberlin, mit M. Haydn. Das Erstrangige liegt in der Form, die aus dem neuartigen Thema hervorgeht.

VIER SALZBURGER „SUB TUUM“-VERTONUNGEN

Zum Text

Unter den vielen Vertonungen des *Sub tuum praesidium* im 18. Jahrhundert¹ haben sich auch vier aus Salzburg erhalten, je eine Komposition von Eberlin, Adlgasser, M. Haydn und W. A. Mozart. Das Urteil über Mozarts Komposition (KV 198) ist zwiespältig. Der Neuen Mozart-Ausgabe gilt sie als echt, dem Köchelerverzeichnis (6. Auflage) als unecht.

Liturgisch gehört das älteste aller Mariengebete zum Officium, genauer zum Officium parvum B. Mariae Virginis als Antiphon zum Nunc dimittis der Komplet. Die vier Vertonungen in Salzburg versetzen diesen Text in die Messe, übereinstimmend werden die Kompositionen *Offertorium* genannt.² Aber nicht nur der liturgische Ort des *Sub tuum*, der Text selbst

*Sub tuum praesidium confugimus
sancta Dei genitrix:
nostras deprecationes ne despicias in neccessitatibus nostris,
sed a periculis cunctis libera nos semper,
virgo gloriosa*

hat sich geändert. Während des 17. Jahrhunderts bürgerte sich eine Anfügung ein, die in Deutschland ihren Ursprung hat und sich erstmals 1616 nachweisen läßt³:

*et benedicta,
mediatrix nostra, domina nostra, advocata nostra.
Tuo filio nos reconcilia, tuo filio nos commenda,
tuo filio nos repraesenta.*

¹ Von J. J. Fux sind 12 Vertonungen erhalten (Stimmen in Prag, Narodni Museum, E 36), von einem bayerischen Musiker namens Mathias Crudeli alias Grausam sogar 24 (in Kremsmünster, s. Kellner S. 377).

² Daß ein Officiumstext als Propriumssatz in der Messe Eingang findet, ist bei der weitgehenden Mißachtung des Propriums im 18. Jahrhundert nicht erstaunlich; s. dazu Dittersdorf Selbstbiographie S. 100, Fellerer (Mozarts Kirchenmusik Salzburg 1955) S. 27, Kellner S. 433 und Kirkendale S. 84f.

³ Gregor Lutz, Die deutsche Erweiterung des „Sub tuum praesidium“, in Liturg. Jahrbuch 17, Münster 1967, S. 102—105 (den Hinweis auf diesen Aufsatz danke ich Herrn Dr. Dr. Hans-Jakob Becker, München).

Zu Eberlin

Eberlin⁴ geht für seine Komposition (Notenteil: Nr. 1) von der Gliederung des Textes aus. Die Textglieder, deren Umfang von Satzbau und Sinneinteilung bestimmt ist, sind streng mit Fermaten oder Generalpausen voneinander geschieden und erfahren eine in sich einheitliche Bearbeitung. Dabei stehen imitatorisch durchbrochener und schlicht akkordischer Satz nebeneinander.

Bei Mozart beschränkt sich kontrapunktische Arbeit in der Kirchenmusik vor 1770 auf ganz bestimmte Partien in der Messe, die von der übrigen Komposition abgetrennt werden. Nicht anders ist das in M. Haydns Großwardeiner Frühwerken. Denn mit der gewohnten Schreibart kommt der umständliche Tonfall eines sich gelehrt gebenden Kontrapunkts schlecht zusammen. Kontrapunkt ist deshalb in diesen Werken untrennbar mit einer eigenen Form verbunden, der Fuge.

Für Eberlin ist Kontrapunkt mit keiner Form verknüpft, sondern eine frei handhabbare Technik. Das Satzganze hat eine selbständige motettische Gliederung nach dem Text. In dem vierstimmigen Satz sind die Instrumente an die Vokalstimmen gebunden. Die Geigen verstärken Sopran und Alt, während drei Posaunen die Stimmen von Alt, Tenor und Baß mitblasen. Der Baß wird zudem von Violone, Fagott und zwei Orgeln unterstützt. Diese Aufführungsgewohnheit hat ihren Einfluß auf die Komposition. Die Anfangstakte des *Sub tuum* bedienen sich der Imitation, aber nicht im Sinne Palestrinas. Das Nacheinander der Stimmen baut den Klang auf. Alle Einsätze beginnen mit dem gleichen Ton *c*. Die Einsätze schaffen kein Spannungsfeld untereinander, sondern steigern die Mächtigkeit des Klangs.⁵ So wird verständlich, daß Eberlin zwar dem Bild nach die Vierstimmigkeit wahrt, aber sechs Einsätze bringt. Das Fragment des Soprans in T. 3, das synkopisch beginnend die Einsätze bis auf ein Viertel einander nahebringt, ist als klangliche Verstärkung und Verdichtung gedacht, für sich stehend ist es sinnlos.

⁴ Ich beziehe mich auf das *Sub tuum*, das im Salzburger Dom erhalten ist. In Kremsmünster scheinen zwei *Sub tuum* Eberlins bekannt zu sein, s. Kellner S. 378.

⁵ Die Bezifferung „6“ über dem *g* in T. 4 ist keine Kurzform für Terz-Sext, kein *b* soll mitgegriffen, sondern allein die Sext gespielt werden, da eine Vervollständigung des gemeinten Dreiklangs zu einem nicht möglichen Quartsextakkord führen würde.

Mit dem letzten Einsatz des Soprans in T. 5 ist der Höhepunkt des Klangaufbaus erreicht. Der Baß verschafft dem Klang abschließend erstmals sein Fundament und führt ihn mit dem C in einen Bereich, der außerhalb einer vokalen Bindung steht.

Das Thema selbst ist von den Tönen des Dreiklangs geprägt. Grundton und Terz bilden das Initium, dem ein stufenweiser Abstieg zur Unterquart folgt. Das g erhält aber keine klangliche Selbständigkeit, es ist reine Dreiklangsquint. Den harmonischen Zug im Abstieg, der als Baßgang die V. Stufe über eine phrygische Kadenz anstrebt⁶, nutzt Eberlin hier nicht, da er nur den c-Klang aufstellen und ausdehnen will. Die V. Stufe ist für den Schluß des Teils aufgespart, wo sie als Gegenstück zum c steht und dem Anfangsteil einleitenden Charakter verleihen soll. Mit dem zweiten Imitationsabschnitt T. 5ff, der dem ersten thematisch im Aufstieg zur Terz verwandt ist, wird der c-Klang weiter fixiert. Das Thema kreist nur zwischen Grundton und Terz, die ersten drei Einsätze stehen wieder auf c. Das Beharren auf dem c festigt den Klang, innerhalb dessen sich durch die Einsätze gewisse Bewegung vollzieht. In einen vorgegebenen Klang sind Stimmbewegungen eingelagert. Dies läßt dem Imitationsmotiv wenig Freiheit, es ist so entworfen, daß es eine Klangverbindung ausschnittweise repräsentiert.

In der zweiten Imitation des 1. Teils (T. 5ff) war der c-Klang ausgebreitet. Von der Takt-Vier auf die nächste Eins ereignet sich nichts. Die Stimmen, die nicht liegenbleiben, wechseln lediglich den Akkordton. Erst der Einsatz des Soprans auf dem g bringt klangliche Bewegung in den Satz.

T. 16 löst sich der Sopran auf doppelte Weise aus dem Verband der Stimmen. Statt weiterhin beim g¹ zu bleiben — wie M. Haydn wechselt auch Eberlin bei derartiger Deklamation sonst den Ton einer Stimme erst, wenn auch der Akkord wechselt — springt der Sopran eine Sext aufwärts und muß diesen herausfallenden Ton aushalten, während die anderen Stimmen schon im Text fortfahren. In einem Zug sprechen sie aus: „*nostras deprecationes ne*“. Aber jetzt greift der Sopran wieder ein, steigt ab vom es² und richtet mit dem überraschenden, durch den Tritonusabstand zum es² leittönigen a¹ die Aufmerksamkeit auf das „*ne*“ und korrigiert die Unterstimmen. Mit einem plötzlichen Ruck nach B, das in einer Sext-Oktav-Wendung erreicht wird, ist das „*ne despicias*“ abgesetzt. Diese seltsame Rückung wird sofort im Piano wiederholt, auch die unteren Stimmen ziehen jetzt das „*ne*“ zu „*despicias*“. Danach schließt unverzüglich wieder im Forte der weitere Textvortrag auf dem c-verbundenen As, der Baß

⁶ Dieser Gang zur V. Stufe ist sonst eine beliebte Initialformel bei Eberlin, s. Messe Nr. 8 und 23, Kyrie T. 1—2 bzw. 1—4.

ergreift wieder das *c* selbst (T. 18). Der klangliche Einbruch mit dem *B*-Dur ist also nicht als Modulation deutbar. Das *B* muß als Gegenklang zu *c* verstanden werden, als gegenüberstehender Klangbereich nicht im Quintabstand, sondern ein Gegenklang auf der Untersekund — ein altes Merkmal des Dorischen. Von hier aus gesehen ist die dorische Vorzeichnung des *Sub tuum* (*c*-moll mit 2 *b*) mehr als bloße Schreibgewohnheit.⁷

T. 65—89 wechselt das gerade allabreve in einen 3/4-Takt. Wie bei jedem Teilbeginn (T. 1, 15, 24, 65, 90) setzt sich wieder *c* als Grundton durch. Diesmal geht eine instrumentale Einleitung voraus, die als Ostinato den ganzen Abschnitt bestimmt. I. und V. Stufe herrschen in einer scharf gefaßten Form. Mit jedem Taktbeginn steht ehern die Tonika, die V. Stufe dagegen hat zwei Positionen: auf der Zwei oder Drei des Taktes. Die Ostinatofigur ist dreitaktig. Erster und dritter Takt korrespondieren in der Stellung der Dominant auf der letzten Taktzählzeit, während der Mitteltakt die Zwei mit der V. Stufe herausstellt. An die drei Takte kann ein Schlußtakt gefügt werden (T. 68) oder direkt die Wiederholung anschließen (T. 72).

Der erste Choreinsatz, der durch die Repetition von „*Domina*“ dreitaktig wird, ist an das Ostinato gefügt; da dieses aber einen Schlußtakt erhält, der den Choreinsatz herausstreicht, überlappen sich die Gliederungen von Chor und Ostinato. Erst im Schlußabschnitt gliedern beide gemeinsam, wenn der Baß vom oberen *as* über das *c* hinaus durchzieht zum tiefen *As* und dabei vom Sopran, der eine Hemiolenkadenz vollführt, in Dezimen begleitet wird. Eberlin zieht für die Schlußbildung eine weitere, dem Ostinato immanente harmonische Wendung heran. Er nützt den Halbtonschritt *as—g*, auf den er mit dem Hinabführen in die tiefere Oktav hinweist, für eine phrygische Kadenz zur V. Stufe.

Der Text nimmt keinen entscheidenden Einfluß auf die Komposition. Eberlin benutzt lediglich Textzäsuren für die musikalische Gliederung. In keiner Weise aber sind seine Motive wortgezeugt, auch sucht er nicht wie M. Haydn den Stimmungsgehalt des Textes in der Musik nachzuvollziehen.⁸ Eberlins Komposition ist instrumental, obwohl er keine Vielzahl an obligaten Instrumenten einsetzt wie M. Haydn oder Adlgasser, deren Werke dennoch stärker im Chorsatz, Vokalklang und Textvortrag verankert sind als die Eberlins.

⁷ Siehe dazu unten S. 205, Anm. 77.

⁸ In den Messen gibt es hier eher Ansatzpunkte. Teile wie „*Crucifixus*“ oder „*miserere*“ sind meist gesondert ausgearbeitet. Einen kleinen Schritt in dieser Richtung zeigt das *Sub tuum* T. 22 bei der Molleintrübung im Kadenzvorverlauf zum Wort „*necessitas*“.

Die Kirchenwerke von Eberlin sind noch kaum gewürdigt worden, auch wenn im Zusammenhang mit Mozarts geistlicher Musik immer auf sie verwiesen wird. In neuerer Zeit hat sich H. J. Herbort mit Eberlins Messen beschäftigt. Sein thematisches Verzeichnis mit genauen Quellenangaben, das den ersten Teil der Dissertation bildet, ist wichtige Grundlage für alle Weiterarbeit. Herbort betont die Formelhaftigkeit, wenn er als Merkmal der solennen Messen herausstellt, daß Eberlin „den musikalischen Ablauf in erster Linie autonom regelt“ (S. 234) und resümiert, daß Eberlin „einfach, einheitlich, fast schematisch“ baue (S. 267). Man muß diese Beobachtung aber nicht negativ färben. Gerade die Teile, die das „Schematische“ zum Prinzip machen, die Ostinati, zählen zu den besten Eberlins.⁹

In dieser Art von Komposition dürfte einer der Gründe für Eberlins immense Produktivität zu sehen sein und Leopold Mozarts Bericht von der staunenswerten Schnelligkeit verständlich werden:

Er hat die Töne ganz in seiner Gewalt und er setzet mit solcher Behendigkeit, daß es mancher für eine Fabel halten würde, wenn man ihm die Zeit bestimmen wollte, in welcher dieser gründliche Setzer diese oder jene beträchtliche Komposition zu Stand gebracht hat. Was die Menge seiner verfertigten Musikstücke betrifft, kann man ihn den zween so sehr fleißigen als berühmten Herrn Componisten Scarlatti und Telemann an die Seite setzen.¹⁰

⁹ In der Messe ist das Sanctus der bevorzugte Platz für ostinate Bildungen. Für das Sanctus der Messe Nr. 17 gibt der Romanesca-Baß die Grundlage. Andere Ostinati beruhen auf einem gegeneinander verschobenen, sinkenden Stimmpaar. Beim Sanctus der Messe Nr. 7 ist der stufenweise Abwärtsgang mit chromatischen Durchgangsnoten geziert, während beim „Et vitam“ aus dem Credo der Messe Nr. 18 ein diatonischer Sequenzgang die Grundlage gibt. Einen Sonderfall von Ostinato stellt das Magnificat dar, das Pauly 1971 veröffentlicht hat. Ein großer siebentaktiger Ostinatobaß, der in sich zweigeteilt ist, erscheint 13mal; je dreimal auf der I., VI. und IV. Stufe, dann nurmehr einmal auf II. und V., abschließend wieder zweimal auf der I. Stufe. Nur beim allerletzten Glied fügt Eberlin einen achten und Schlußtakt an, sonst enden die Ostinatoglieder immer offen.

¹⁰ Aus Marpurgs Kritischen Beiträgen III 1757, nach Schneider 1935 S. 102.

Mozarts „*Sub tuum*“ und M. Haydns „*O Amaryllis*“

Mozarts Musik zum *Sub tuum* (NMA I/3 S. 177ff) ist dreiteilig:

A	T. 1— 43
B	44— 58
A'	59—103

Die formalen Symmetrien treffen sich aber nicht mit den inhaltlichen Entsprechungen des Textes. Mozart verwendet eine vorgegebene Form, der der Text unterworfen wird.

Das 18taktige Vorspiel ist überdeutlich in Viertakter gegliedert, der letzte T. 13ff ist mit Trugschluß und angefügter Kadenz um zwei Takte erweitert. Von den Einzelgliedern hat jedes eigenes Gepräge. Die Takte 1—4 bilden einen Abstieg mit Kadenzgefälle von f^2 bis f^1 . Nach Art des Generalbasses ist jedes Viertel der Melodie ausharmonisiert. Die 1. Geige wirkt in T. 3 seltsam schwächlich, sowohl im melodischen Abfall als auch im rhythmischen Habitus. Eine schnelle, fast trockene Schlußwendung als Antwort auf einen ersten Zweitakter kennt Mozart auch sonst.¹¹ Im *Sub tuum* aber scheint es, als denke Mozart an eine Hemiolenbildung; sie schimmert als Erinnerung an eine Kadenzform im Dreiertakt durch.¹²

Klar beginnt die folgende Viertaktgruppe T. 5—8 mit zwei Achteln, deren scharfe Abtaktigkeit Mozart in den Geigen mit Keilen unterstreicht — zwei feste Stöße über dem völlig frei eintretenden Pulsieren des Basses auf f . Der offene Quartsextakkord weitet den ganzen Satz, um ihn nach der fallenden Einleitungskadenz erst beginnen zu lassen. Der neue Ansatz sowohl in erster Geige wie Baß macht es unmöglich, den Quartsextakkord als Wechselklang zwischen zwei Tonika-Akkorden anzusprechen. So erscheint der Quartsextakkord bei Adlgasser am Anfang des *Salve Regina* in *B* (Stimmensatz in Salzburg, St. Peter: *comparavit P. Florianus Reichs-siegel 1767*):

¹¹ Siehe die beiden „*Quia meruisti*“ der *Regina coeli* KV 108 und 127, die sich in ihren ersten drei Takten stark ähneln (NMA I/3 S. 83 und 131).

¹² In seinen frühen Kirchenwerken schreibt Mozart an anderen Stellen auch regelrechte hemiolische Großkadenzen, z. B. im *Veni sancte spiritus* KV 47 T. 29f oder 111f.

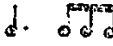
The image shows a musical score for an *Allegretto*. It consists of three staves: Violin I/2, Violin, and Organ. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score covers measures 4, 5, and 6. In measure 4, a soprano part is introduced, marked 'T. 28: Salve salve Regina'. The organ part includes figured bass notation (6 6 6 3 6 6) and dynamic markings like *fp* and *f*. The violin parts feature various rhythmic patterns and articulations.

Im 4. Takt schließt hier der 1. Teil des Vorspiels. Mit dem Sechzehntelauftakt der Geigen zu T. 5 beginnt ein zweiter kleiner Teil. Insofern entspricht Adlgassers Komposition der Mozarts. Aber der Quartsextakkord bedeutet in größerem Zusammenhang keine Eröffnung eines neuen Gliedes. Der liegende Baß verlängert den Schluß von T. 4; in T. 6 wird dieser Schluß auf *B* mit Triller und Vorhaltswendung wieder bestätigt. Erst danach beginnt ein neuer Abschnitt, wie man am Durchziehen der Sechzehntelbewegung und am dreimaligen gleichartigen Fortepiano sieht.

Zwischen T. 4 und 5 gibt es keine scharfe Zäsur wie bei Mozart. Adlgasser läßt beim Soloeinsatz T. 28 (s. o. in eckiger Klammer) den Sopran im 4. Takt einsetzen und bis zum Schluß im 6. Takt übergreifen.

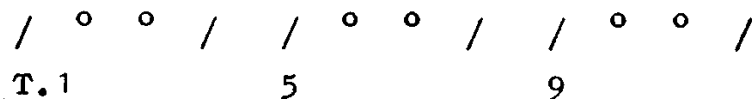
Bei Mozart schließt auch der neue Abschnitt wieder im 4. Takt (= T. 8). Aber Mozart gelingt es, ein Zurückfallen in das Stadium des 1. Teils zu verhindern. Mit der beschleunigten Folge des Sextsprungs und seiner Richtungsumkehrung bemüht sich Mozart um eine Steigerung zur Dominant hin, die den weitenden und öffnenden Charakter des Teils aufrecht erhält. Jetzt muß Mozart einlösen, was er mit dem Quartsextakkord versprochen hat: und die Szene verwandelt sich. Über pochenden Begleitachteln aller drei Unterstimmen erhebt sich — *piano* — die 1. Geige mit einer gesanglichen Melodie. Der 1. Takt wird auf der Dominant sequenziert, dann der ausdrucksvolle Sprung hinauf zur Gruppe der fallenden drei Achtel ausgespannt bis zur Oktav, der Höhepunkt aber — nur ein winziger Eingriff — um ein Achtel vorverlegt. Solche Steigerung und Zusammenfassung zeigt erstmals in diesem Werk Mozarts Begabung, erstmals hat der Schlußtakt Überzeugungskraft gewonnen und begnügt sich nicht mit bloßem Zurückfallen.

M. Haydn schreibt 1768 im Gloria seiner *Gabrielsmesse* eben diese Melodie, aber ohne die Schlußformung Mozarts.

Im 3. Takt greift M. Haydn nicht aus, sondern betont das kurze Ruhen auf der weiblichen Endung („coe)lestis“ mit dem Quartfall im Sopran. Ein zweiter kleiner Teil führt den Satz dann zum Halbschluß auf der V. Stufe. M. Haydn baut dann weiter mit dem Rhythmus ♩. , der noch 10 Takte lang eine Rolle spielt.

Bei Mozart ist die Stelle eine Episode. Nur vier Takte währt das Singen. Die nächste Gruppe T. 13—18 setzt ihm wieder forte, sich kontrapunktisch gebend, ihre Welt entgegen. An Stelle der eben noch vernommenen Alleinherrschaft der 1. Geige folgt eine wenigstens beabsichtigte getrennte Führung aller Stimmen, die sich in der selbständigen 2. Geige und dem verspäteten Einsatz der Bratsche äußern soll.

Die einzelnen Glieder des Vorspiels sind nicht nur in sich fest geschlossen, weil jeder Teil sein eigenes Gepräge hat, sondern vor allem, weil jeder durch die Verbindung von Harmonie und Rhythmus fest abschließt:



Das Gewicht der Mitteltakte ist unentschieden. Wichtig für die Gliederung sind aber nur Anfang und Ende. Das Aufeinandertreffen zweier betonter Takte schafft eine Zäsur. Mit der Eins des letzten Taktes in jedem Glied ist dieses zu Ende gebracht. Der Rest des Taktes ist leer.

Wie überbrückt Mozart das Vakuum, wie verbindet er die Teile? Als große Klammer dient der tonale Zusammenhang; das Vorspiel gliedert in Vordersatz, der sich zur V. Stufe öffnet (T. 8), und Nachsatz, der zur Tonika zurückführt. Damit ist wohl ein Zusammenhang hergestellt, aber die leeren Takte sind nicht überbrückt. Mozart läßt deshalb in einzelnen Stimmen die Achtel weiterlaufen, damit das rhythmische Messen, das sonst vom Baß ausgeht, aufrechterhalten bleibt. Im Bild ist jetzt ein Auseinanderklaffen verhindert. Unverändert geblieben ist jedoch die Struktur. In sei-

nem Bemühen, zu verbinden, unterstützt Mozart die überleitende Funktion der Achtel durch Phrasierung. In T. 4 führt die 2. Geige mit ihrer Überleitung den Schlußton der 1. Geige zu ihrem nächsten Anfangston in T. 5, in T. 12 bindet die 1. Geige nicht bis zum Auflösungsston a^1 , sondern läßt mit ihm eine neue Gruppe beginnen. Auch Dynamik (*cresc.*) und Chromatik (c^2 — cis^2) werden T. 12 in den Dienst der Weiterführung gestellt.



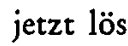
Der Gesangsteil hält sich thematisch und baulich ans Vorspiel. Die ersten acht Takte werden zunächst von der ersten, dann der zweiten Stimme wiederholt, die jetzt über die Wechseldominante zur V. Stufe moduliert (T. 34). Damit ist eine Zäsur und doch ein enger Anschluß geschaffen. Denn hier gerät die bisherige Taktordnung ins Wanken. Der letzte Takt der Phrase geht in den ersten der nächsten über, in die von T. 9ff her bekannte Melodie. Von einer offenen Anlage, wie sie Georgiades als „Gerüstbau“ beschrieben hat¹³, kann man freilich nicht sprechen. Das periodische Schließen im 4. Takt ist nicht aufgegeben, es wird jedoch verfeinert. Der schwere Schlußtakt des Gliedes von T. 31—34 wird nicht eliminiert, denn die 1. Geige wechselt erst aufs g^1 , nachdem sie ihre Schlußnote erhalten hat. Auch der neue Teil muß sich eine Veränderung gefallen lassen; auf der Eins hat er noch keinen Platz (wie in T. 39), ein Viertel lang muß er warten.

Gleich nochmals durchbricht Mozart die viertaktige Gliederung. Bei „*ne despicias*“, dem Einwurf der 2. Stimme, wird ein Takt angehängt, der um so störender, aber auch hervortretender wirkt¹⁴, als er sich durch die Erhöhung der II. Stufe von der gerade erreichten Tonika entfernt und erst durch Rückalteration abrupt über den Dominantseptakkord wieder zu ihr findet (T. 38 und 43). Die 2. Stimme löst sich hier von der getreuen Wiederholung der ersten. Mozart versucht, dem Einwurf und textlichen Schwerpunkt der Stelle — grammatikalisch dem Verbum — auch in der Musik eine zentrale Stelle zuzuweisen. Barockes Figurenwesen steht hinter der Vertonung des „*periculis*“. Ein verminderter Septakkord muß die Gefahren schildern.

Der Mittelteil ab T. 34 ist zunächst von der kantablen Melodie aus dem Vorspiel getragen. Mozart spart sich aber die Überhöhung durch den Oktavsprung auf. Die ersten drei Takte bleiben im Gegensatz zum Vorspiel rhythmisch gleich gebaut, nur die Richtung wechselt im abwärts steigenden 3. Takt. Mit dem Ausgreifen bis in die Oktav bei „*sed a periculis cunctis*“ vergegenwärtigt Mozart alles Vorausgegangene nochmals. Dem dient ein

¹³ Georgiades, Schubertbuch S. 63ff.

¹⁴ Federhofer (MjB 1958 S. 107) schreibt von einem Fünftakter (T. 34—38), den ich weniger in seiner Gesamtheit als seiner Zusammensetzung aus 4+1 sehen möchte.

weiteres Mittel; Mozart kehrt den Rhythmus um: statt des abtaktig einsetzenden  jetzt die Eins und den Melodiesprung vorbereitend  | . Daß die Stelle ein Angelpunkt ist (im Text „sed“), zeigt die Folge. Ab jetzt lösen sich die beiden Stimmen nicht mehr ab — die zweite hat bis auf das besondere „ne despicias“ die erste immer nur wiederholt —, jetzt singen sie zusammen, sich überbietend in der Lobpreisung Mariae.

Mit T. 59 setzt die Reprise ein. Freilich ist die Bezeichnung nicht angebracht, wenn Reprise als bekannter Bestandteil des Sonatensatzes verstanden werden soll. Im besprochenen Offertorium schließt sie nämlich den Mittelteil mit ein, auch dieser wird wiederholt, so daß statt der Form A B A' eher A A' angebracht wäre.¹⁵ Mit der „klassischen“ Reprise gemein hat hier das Wiederaufgreifen des thematischen Materials immerhin die tonale Einebnung. Alle Teile sind nun von der Tonika bestimmt. Die zweiteilige Form, deren Verwechselbarkeit mit der sogenannten Sonatenform verstehbar wird, wenn der zweite Teil unvollständig wiederholt wird und sich so ein selbständiger Mittelteil bildet, hat hier eine überraschende musikalische Selbständigkeit. Mit der Reprise wiederholt sich nämlich keineswegs der Text (wie in der da capo-Arie). Ohne Rücksicht wird neuer Text unterlegt, ein Verfahren, das M. Haydn bei wortreichen Texten in seinem ganzen Gradualzyklus anwendet.

Bei der Wiederaufnahme im *Sub tuum* von Mozart (T. 59ff) erfährt das Thema eine bedeutsame Veränderung. Während die 1. Geige die alte Form beibehält, ist die Singstimme neu geformt. Anstelle des schwächlichen Abfallens erreicht der 3. Takt nun einen Höhepunkt. Mozart bleibt zu Beginn auf dem c^2 stehen, um sich den Hochtönen d^2 für den 3. Takt aufzusparen, dem er mit der Triolenfigur, die als Menuettfloskel wohlbekannt ist, besonderes Gesicht gibt.

Die Quellenlage beim *Sub tuum* war unsicher gewesen, bis R. Münster bei St. Peter in München eine frühe Stimmkopie entdeckte. Im Briefwechsel zwischen dem Chorregenten am Salzburger Stift Nonnberg, A. Jähndl, und dem Altöttinger Organisten M. Keller — beide unterstützten Nissen bei der Materialsuche für seine Mozartbiographie — ist von dieser Abschrift die Rede. Münster kannte nur die Antwort Jähndls¹⁶, aber auch Kellers vorausgehender Brief vom 25. 1. 1826 hat sich erhalten.¹⁷

¹⁵ Pauly (S. 165f) weist auf die Schwierigkeit hin, das Wort ‚Reprise‘ zu benutzen. Ich verwende ‚Reprise‘ ganz allgemein bei einer Wiederaufnahme, der gliedernde Funktion zukommt.

¹⁶ R. Münster, Nissens Biographie W. A. Mozart, in Acta Mozartiana IX 1962 S. 10.

¹⁷ Auf unserm Orgelchor [in Altötting] befindet sich ein Offertorium de Beata in F. welches ich auf dem Chor zu St. Peter in Salzburg nicht getroffen; das

Die Abschrift des *Sub tuum* gelangte von Altötting später nach St. Peter in München, wo sie noch heute verwahrt wird.¹⁸ Diese älteste Quelle für Mozarts *Sub tuum* hat eine abweichende Baßstimme, die Federhofer im Kritischen Bericht NMA I/3 S. 67 mitteilt und als weit plumper beschreibt. Die Feststellung ist einleuchtend, mit Mozart habe die Baßstimme nichts zu tun, sondern sei wohl eher als Ersatz für die in Verlust geratene Originalstimme nachgeschrieben worden. In der Tat zeigt die Baßstimme eine andere Handschrift. Interessant daran ist immerhin, wie ein tüchtiger Musiker der Zeit den Baß in Anlehnung an die Bratsche (s. T. 17) ergänzt. Dabei gehen allerdings auch große Stellen wie der Quartsextakkord T. 5 verloren. Für die spätere Entstehung der Baßstimme gibt es einen direkten Beweis. Mozart war in T. 1 zur Achtelbewegung der 2. Geige gezwungen, weil er mit dem Grundakkord beginnen wollte und deshalb die Dreiklangstert in eine Mittelstimme legen mußte. Da der Baß aber schon nach einem Achtel umspringt, wechselt Mozart den Ton in der 2. Geige wieder aus. Der nachgeschriebene Baß beginnt von Anfang an mit dem Sextakkord. Terz und Tonwechsel in der 2. Geige wären unnötig — man sieht, der Baß gehört nicht zum ursprünglichen Stimmenmaterial.

Mozart schreibt das *Sub tuum* weder im italienisch opernhafte *stile moderno* noch im kontrapunktischen *stile antico*. Der Charakter der Komposition ist pastoral, gesänglich, dabei eher lied- als arienhaft. In den beiden späteren Marienoffertorien KV 273 und 277 ist der Tonfall ganz ähnlich. Das hat Pauly (S. 247) und Federhofer (NMA I/3 S. X) dazu veranlaßt, das *Sub tuum* auch zeitlich in deren Nähe zu rücken, obwohl schon Einstein das Werk früher eingeordnet haben wollte, der Anfang des Jahres 1773 schien ihm passend, da er das Werk mit Mailand in Zusammenhang bringt. Vorsichtiger waren Wyzewa und St. Foix (II S. 427, Appendix), die auf eine Datierung überhaupt verzichten, da sie eine profane Originalgestalt vermuten. Ein äußerer Anlaß kommt bei der Datierung zu Hilfe, der in der Literatur bekannt, aber nicht richtig gedeutet ist.

1932 wies K. A. Rosenthal¹⁹ auf ein deutsches Marienoffertorium M. Haydns mit dem Text *Mutter der Gnaden* hin, das er im Stiftsarchiv St. Peter in Salzburg entdeckt hatte und in dem er eine Nachschaffung von Mozarts *Sub tuum* sah. Pauly (S. 245) hatte die genannte Stimmenabschrift

Offertorium ist schön, und ist H. Mozarts frühern Arbeiten eine. Der ganze Brief bei R. Angermüller, Aus dem Briefwechsel M. Kellers mit A. Jähndl, in Mitteilungen der Int. Stiftung Mozarteum XIX 1971 S. 22; Angermüller identifiziert das *Offertorium de Beata in F* irrtümlich mit dem *Misericordias in d* KV 222.

¹⁸ NMA I/3 Krit. Ber. S. 64f und 67.

¹⁹ K. A. Rosenthal, Eine Imitation von Mozarts Offertorium „*Sub tuum praesidium*“, in ZfMw XIV 1931/32 S. 277f (auch in MQ 18).

nicht mehr finden können und auch Federhofer (MJB 1958 S. 107) hielt sie für verschollen. Einstweilen haben meine Katalogisierungsarbeiten die Kopie wieder zutage gefördert, sie ist heute in St. Peter unter der Signatur Hay 1685.1 verzeichnet. Den Schreiber der Vokalstimmen kenne ich nicht, die Instrumentalstimmen stammen von der Hand des Benediktinerpaters Martin Bischofreiter, der 1786 ins Kloster St. Peter eingetreten war²⁰ und bald zu den Schülern M. Haydns zählte. In meinem Katalog ist die Abschrift ins frühe 19. Jahrhundert datiert, was für das Titelblatt zutrifft, nicht aber für die Stimmen. Sie fallen sicherlich in Bischofreiters erste Salzburger Zeit, die Schriftzüge sind noch ungenau, fast kindlich. Auch das Papier stimmt mit dieser Datierung besser überein, die Stimmen für Viola und Baß sind offenbar aus Papiermangel auf Material aus dem frühen 18. Jahrhundert geschrieben.²¹ Bischofreiter führt 1822, als er Musikdirektor am Stift war, in seinem Bestandskatalog²² unter den deutschen Offertorien auf S. 186 das *Mutter der Gnaden* an, ohne eine Datierung zu nennen.

Vom Text hat M. Haydn eigenhändig mehrere Strophen in die Vokalstimmen eingetragen. Rosenthal, der M. Haydns Hand nicht erkannt hat, auch nichts von den übrigen Schreibern und der Datierung weiß, ist der Meinung, M. Haydn habe Mozarts Offertorium *Sub tuum* überarbeitet, und schließt daraus auf die Beliebtheit des *Sub tuum*, obwohl auch er keine einzige Salzburger Quelle für Mozarts Werk nennen kann. Um seine These, M. Haydn hätte Mozart imitiert, zu beweisen, führt er Übereinstimmungen an, die noch geprüft werden sollen.

Nun ist aber die Komposition M. Haydns die Bearbeitung eines eigenen Duets aus dem Jahr 1767. Einen unklaren Hinweis darauf gibt das Köchelverzeichnis in der 6. Auflage auf S. 825: „B. Paumgartner fand in der Stiftsbibl. St. Peter in Salzburg eine 1. Violinstimme mit folgendem Beginn . . .“ Merkwürdigerweise folgt dann das Incipit von Geige und Baß, obwohl gleich weiter steht, das übrige Stimmenmaterial sei verloren. Mit M. Haydns Offertorium *Mutter der Gnaden* stimmt das kurze Zitat überein, wie weit, bleibt unklar. Auch die weiteren Angaben sind vage: Die Violinstimme gehöre zu einer Arie (II. Akt Nr. 7) der „im übrigen verlorenen Oper ‚Pietas in hostem‘ von Michael Haydn“. Trotz der unge-

²⁰ M. H. Schmid, Katalog St. Peter S. 253.

²¹ Vgl. Bischofreiters Kopie des *Tantum ergo* KV 142; auch hier benutzt er altes Papier, streicht sogar auf der Rückseite eine ältere, nicht identifizierte Komposition durch (St. Peter, Sig. Moz 405.1).

²² M. H. Schmid, Katalog St. Peter, S. 15f. Zu dem großen Verzeichnis Bischofreiters gibt es ein Autorenregister (*Alphabeticus Catalogus . . . 1823*), das erst kürzlich wieder aufgetaucht ist.

nügenden Prüfung der Quellen haben sich die Bearbeiter der 6. Auflage von Mozarts Werkverzeichnis zu einer eindeutigen Stellungnahme entschlossen, obgleich eingeräumt wird, eine Klärung der Zusammenhänge von Mozarts Offertorium mit Michael Haydn stehe noch aus. Das *Sub tuum* wurde unter die zweifelhaften Werke eingeordnet (Anhang C 3.08), nicht als zu wenig beglaubigt, sondern als angeblich unselbständige, von M. Haydn abhängige Komposition.

Es bleibt anzumerken, daß die genannte *Pietas in hostem* keine Oper ist. Sie ist ein fünftaktiges Trauerspiel von P. Florian Reichsiegel (1735—1793), das keinerlei Musik enthält. Bei der Aufführung dieser Tragödien, die im Akademietheater von Studenten gesprochen wurden, war es üblich, zwischen den Akten Einlagen darzubieten, wie es M. Haydns *Hochzeit auf der Alm* eine war. Im Falle der *Pietas in hostem* war eine Pantomime als Nebenhandlung angefügt. Im Textbuch ist M. Haydn als Komponist genannt: *Auctor operis musici in Pantomima Nobilis ac Spectatissimus D. IOANNES MICHAEL HAYDEN* . . .²³

Die Musik ist in zwei Quellen erhalten geblieben. In der Bayerischen Staatsbibliothek liegt die autographe Partitur, in St. Peter, Salzburg, ein kompletter Instrumentalstimmensatz mit Einträgen von M. Haydn.²⁴

Von den 21 Musiknummern sind 17 rein instrumental, die übrigen vier mit Gesang: drei Arien, eine italienische, eine „türkische“ (mit Phantasietext), eine lateinische; dazu ein deutsches Duett. Der Vergleich mit dem deutschen Offertorium *Mutter der Gnaden* zeigt, daß das deutsche Duett *O Amaryllis* in der Pantomime (II. Akt Nr. 7 in der Musik, Nr. 9 im anders zählenden Textbuch) die ursprüngliche Fassung des Offertoriums ist. Die Instrumentalstimmen sind völlig identisch, nur fehlen dem Offertorium die Oboen.

Wenn also ein Werk mit dem *Sub tuum* von Mozart in Verbindung gebracht werden kann, ist es M. Haydns Duett *O Amaryllis*, so daß falls man überhaupt von Einfluß sprechen kann, nicht Mozart auf M. Haydn, sondern M. Haydn auf Mozart gewirkt hat.

Das Duett *O Amaryllis* (s. Notenteil: Nr. 9) von 1767 ist strophisch angelegt und entspricht in seinem Aufbau einer herkömmlichen Duettform. Nachdem jeder Sänger erst allein sich vorzustellen Gelegenheit hatte, beschließen beide in Einigkeit ihr Duett.²⁵ Die musikalische Struktur unter-

²³ Textbuch im Salzburger Museum Carolino Augusteum 8° 6441.

²⁴ Sig. Hay 1935.1; nach diesen Stimmen hat C. Schneider eine Spartierung angefertigt, die mir liebenswürdigerweise Frau Sibylle Dahms-Schneider zugänglich gemacht hat.

²⁵ Gleichartig angelegt ist das Duett aus der *Hochzeit auf der Alm* von M. Haydn (1768).

scheidet sich nicht von der eines Sololiedes, da es kein echtes Duettieren gibt. Die Oberstimmzweiheit hat auf den musikalischen Satz keinen Einfluß. Auch der gemeinsame Schlußteil ist nur eine verstärkte Solomelodie, die Stimmen lösen sich nicht aus der festen Klammer des Terzabstandes.

Zur Wahl des 3/4-Taktes veranlaßt M. Haydn das daktylische Metrum des Textes. Jede Hebung trifft auf die Takt-Eins, alle Senkungen auf die zwei leichten Viertel des Taktes. Der stumpfe Schluß einer Zeile benötigt einen vollen Takt, sei es, daß eine Pause (die sich auch beim Lesen einstellt) den Abstand zur nächsten Hebung und Eins schafft, oder daß die letzte Silbe mit einer Vorhaltsfigur gedehnt wird und damit den ganzen Takt füllt, während die klingenden Schlüsse keine Zäsur nach sich ziehen; hier kann die nächste Hebung direkt anschließen.

Das ganze Duett gliedert sich im Gesangsteil in Viertaktgruppen: $2 \times 4 + 2 \times 4$ (8 Takte Zwischenspiel) $2 \times 4 + 3 \times 4$. M. Haydn folgt getreu dem Vers, wie auch in all seinen mehrstimmigen Liedern 20 und 30 Jahre später.²⁶ Auch Vor-, Zwischen- und Nachspiel halten sich an die regelmäßige Bauweise. Da M. Haydn sich hier aber an keinen Text gebunden weiß, kann er einen Abschnitt erweitern, indem er zwei Takte wiederholt (T. 19f) oder sequenziert (T. 7f).

Das Vorspiel scheidet sich in zwei klanglich konträre Teile. Im ersten ist das Melodische bestimmend, mit der Melodie faßt M. Haydn zehn Takte zu einem Ganzen. Dem Quartraum c^2-f^2 , der durch den Sprung aufwärts und den stufenweisen, vorhaltigen und so auf jede einzelne Tonstufe besonders hinweisenden Rückfall festgesteckt wird, steht das aufwärtsgerichtete f^1-b^2 gegenüber. Die getrennten Tonräume stehen für zwei getrennte Abschnitte des ersten Textgliedes: Anrede „O *Amaryllis*“ und Aussage „*ich lebe vergnügt*“ (T. 21ff).

In T. 5 läßt M. Haydn die Melodie weiter ausgreifen, bis in die Oberquint und Dominant zu f , dem c^2 . Gleichzeitig beschleunigt M. Haydn die Bewegung, sie läuft jetzt in Achteln und durchmißt in einem Takt eine volle Oktav, während vorher ein Takt die Quart zum Ambitus hatte. Die Takte 5/6, die die ersten vier straffen und steigern, werden sequenziert und führen in die schließende Kadenz, die Melodie fällt in die tiefere Oktav.

Der meist stufenweise schreitende Baß schließt sich eng der Oberstimme an, die er Viertel für Viertel ausharmonisieren muß, klarlegen in ihrer Vorhaltsbildung und Schlußform. Der engen Anlehnung an die Melodie wegen nimmt M. Haydn sogar einen Beginn mit Sextakkord in Kauf.²⁷

²⁶ Siehe M. H. Schmid in ÖMZ 1971 S. 76/77.

²⁷ Das f des 2. Horns hat keine Baßfunktion. In einem zeitgenössischen Klavierauszug des Duetts fällt es einfach aus (St. Peter Salzburg; die Handschrift fehlt

Im ersten Teil des Vorspiels schreitet der Klang, er folgt einer primär erfundenen Melodie. Im zweiten (T. 11—20) ist es umgekehrt. Über den fest ruhenden Klang auf *F*, das in vier Oktaven durch Baß, Cello und Hörner gehalten liegt, ist eine Oberstimme gelegt, die schon, mit lieblicher Gebärde auf der weichen Terz, dem freistehenden Hochtone *a*², auftaktig einsetzend, ihren eigenen harmonischen Willen hätte (nämlich I—V—I), der aber dem liegenden Klang untergeordnet ist. Den Ruheteil beschließt eine Kadenz, deren Wiederholung M. Haydn nicht durch den Trugschluß, sondern den Tonika-Sextakkord erzwingt. Volkstümlich, an den Dudelsack gemahnend, wirkt die Oktavführung der Geigen über dem liegenden Baß. Der zweite Teil des Vorspiels ist mit seinem ruhenden Klang, der an das *F* von T. 11 anknüpft, ein verlängerter ausgebreiteter Schluß. Er entspricht der pastoralen Grundstimmung des Textes:

*Wo in dem Blumenbeeth'
Die Heerde sicher steht,
Und Hirt und Hirtinn von Sorge frey leb't!*

Michael Haydn erreicht mit dem pastoralen Klangteil zweierlei. Er kann den Text nachträglich kommentieren, seinen Stimmungsgehalt nachvollziehen, gleichzeitig aber auch die Musik abschließen lassen. Kein Wunder also, daß er auch am Ende der beiden Gesangsteile steht.

M. Haydn geht bei seiner Vertonung vom Vers aus. Dadurch sind grammatikalische und syntaktische Zusammenhänge vorgeordnet, M. Haydn widmet ihnen keine weitere Aufmerksamkeit. Dennoch gibt es eine zweite Ebene, auf der M. Haydn dem Text nahekommt. M. Haydn sucht mit der Musik den Stimmungsgehalt zu treffen, in diesem Fall, indem er die Ruhe und Sicherheit durch einen festen ruhenden Klang darstellt. Diese Grundstimmung ist für M. Haydn neben dem Vers wichtiges Bindeglied zwischen Text und Musik.

Der Marien text *Mutter der Gnaden* hat das gleiche Versmaß und zeigt die gleiche Ruhe und Lieblichkeit. Für M. Haydn gab es keinen Hinderungsgrund, das Duett der Pantomime zum Offertorium zu machen. Diese Umarbeitung, soweit man überhaupt von einer solchen sprechen kann, denn an den Noten ändert sich nichts, stammt wahrscheinlich aus den späten 70er Jahren. Da sie deutsch ist, wird Mozart sie im Dom kaum gehört haben. Auch ist zu dieser Zeit sein eigenes Offertorium längst komponiert. Die Begegnung mit M. Haydns Werk muß früher liegen.

in meinem Katalog. Weil sie keine Autorennamen trägt, lag sie bisher unter den Anonyma). Ähnlich ist der Fall bei M. Haydns Flötenkonzert von 1766, wo der letzte Satz, ein Menuett, mit Sextakkord beginnt und das später nachgeschriebene Horn den Grundton bläst.

Daß Mozarts *Sub tuum* im ersten Takt mit dem Duett *O Amaryllis* von M. Haydn übereinstimmt, steht außer Frage. Mozart hat die Pantomime vermutlich ganz gehört. Ihre Aufführung fällt nämlich genau in die Zeit, während der die Familie Mozart zwischen der großen Reise nach London und der kleineren nach Wien in der Heimatstadt Salzburg weilte.

Am 29. November 1766 war Leopold Mozart mit seiner Familie von der dreieinhalbjährigen Reise durch Europa nach Salzburg zurückgekehrt. Die Zeit in Salzburg sollte der Ruhe und dem Studium gewidmet sein. Trotz dieses Planes wird bereits drei Wochen nach der Ankunft im Hoftheater eine Huldigungskomposition Wolfgangs für den Erzbischof Sigmund aufgeführt, Rezitativ und Arie *Or che il dover* KV 36. Leopold Mozart hatte die erste sich bietende Gelegenheit nutzen wollen, seinen Sohn vorzustellen, zu beweisen, was er in der Zeit der Abwesenheit gelernt hatte.²⁸ Wolfgang sollte zeigen, was er fürs Theater zu komponieren vermochte.

In den Jahren von Mozarts Abwesenheit hatte Salzburg ein reges Theaterleben. Michael Haydn, noch Neuling in der Stadt, konnte sich Anerkennung verschaffen. 1766 war er erstmals mit einem Oratorium aufzutreten, der *Rebecca als Braut* von Reichssiegel, das der Erzbischof am 13. April während der Tafel für die Äbtissin am Nonnbergkloster aufzuführen ließ. Von der Probe tags zuvor berichtet das Tagebuch des Benediktinerpaters Beda Hübner:

Die musique dazu hat componiret Herr Michael Haydn concertmeister alhir, ein virtuos auf der violine, und auf der orgel, beynebens ein trefflicher componist: ich kann sagen, das ich in einer deütschen musique nicht bald etwas so ausnehmend schönes von einer angenehmen musique gehöret; und in der That, die musique ware den Text würdig, und der deütsche Text ward auch einer so ausnehmend schönen musique würdig, haben auch ungemein grossen Beyfall gefunden bei allen Zuhörern . . . es waren wohl etwelche hundert Personen von der Stadt bey dieser Prob zugegen, deren viele ansehtlich, und in grossen charakter waren. In der That von dergleichen musique wird noch wenig so schöne gehöret worden seyn.²⁹

Aufgrund solchen Erfolgs wird M. Haydn im Jahr darauf für die Aufführungen des Akademietheaters herangezogen. Am Schuljahrschluß zur Prämienverteilung oder auch unterm Jahr bei besonderen Anlässen fanden Theateraufführungen der Studierenden statt, die sogenannten Ends- oder Final-

²⁸ Zu näheren biographischen Einzelheiten s. H. Klein, *Unbekannte Mozartiana von 1766/67*, in *MJb* 1957, S. 168—185.

²⁹ H. Klein, *Nachrichten zum Musikleben Salzburgs in den Jahren 1764—66*, in *Festschrift A. Orel*, Wien 1960, S. 99.

komödien. Die Rolle der Musik war meist auf Chöre zu den Aktschlüssen beschränkt. Dagegen wurden Einlagen und Zwischenspiele — vom lateinischen, moralisierend würdigen Schauspiel abgesetzt — besonderes musikalisches Aufgabengebiet.³⁰ Im letzten Jahrzehnt des Salzburger Schuldramas, das 1773 eingeschränkt und mit der Schulreform Erzbischof Colloredos ganz abgeschafft wurde, waren besonders Pantomimen beliebt. Dargestellt wurden auf der einen Seite Stoffe der römischen Mythologie oder Geschichte wie in der titellosen Pantomime zur Tragödie *Clementia Vespasianorum* 1764 oder dem *Traum des Brutus* aus dem gleichen Jahr.³¹ Noch Mozarts *Il sogno di Scipione* von 1772 steht stofflich in dieser Tradition. Ein zweites, noch beliebteres Stoffgebiet der Pantomime waren Szenen der *comedia dell'arte* mit deren Figuren, so *Der dienstfertige Christ* 1764 ebenso wie *Arlequin der lustige Schreiner* zur 1760 aufgeführten Tragödie *Sivantus* oder *Die theiren Weinbärn* von 1765, eine Pantomime, die zur Tragödie *Metellus in patriam pius* gehört.³²

Höhepunkt im Aufwand der Maschinerie in Pantomimen war die Einlage zu Reichssiegels Tragödie *Pietas in hostem*, zu deren Einlagen M. Haydn, wie zu weiteren *Pietas*-Dramen, die Musik schrieb.³³

Die Pantomime stand am Schluß der lateinischen Tragödie. Erzbischof Sigismund, der kein Freund von Pantomimen war, hatte 1765 veranlaßt, daß die Einlagen aus dem eigentlichen Schauspiel herausgenommen wurden.³⁴ Da man aber keinesfalls auf sie verzichten wollte, wurden sie an den Schluß gestellt. Im gedruckten Textbuch zur *Pietas in hostem* heißt es³⁵:

³⁰ Kutscher S. 70—74, Schneider S. 105.

³¹ Handschriftliche Text- bzw. Rollenbücher in der UB Salzburg, M I 171 f. 29—31' und M I 167 f. 33.

³² UB Salzburg, M I 167 f. 31f; M I 197 f. 46'—48 und M I 164 f. 72—93'.

³³ P. Beda Hübner berichtet von einer Aufführung am 25. Februar 1767 (Klein, MJB 1957 S. 181), das gedruckte Textbuch (Museum C. A. Salzburg) schreibt *V Calendas Martii*, also 24. Februar. Die Differenz könnte mit einer Verfügung des Erzbischofs zusammenhängen, wonach bei Finalkomödien im Aulatheater für Männer und Frauen getrennte Vorstellungen angeordnet waren (s. Jancik S. 46, NMA Dokumente S. 16).

³⁴ Kutscher S. 91, Jancik S. 97f.

³⁵ Daneben ist auch ein hs. Rollenbuch erhalten, das zur Tragödie nicht nur die übliche Inhaltsangabe (*Argumentum*), sondern den Text selbst mitteilt (UB Salzburg M I 161).

*Nach dem Trauerspiele folget
der
T r a u m
nach dem Sprichworte:
Es könnte einem nicht närrischer Träu-
men,
E i n e P a n t o m i m e
mit
zween Aufzügen.*

Die Inhaltsangabe zum 1. Akt gaben Jancik und Kutscher (S. 79f bzw. 91) zur Demonstration der technischen Möglichkeiten des Akademietheaters wieder, ich zitiere hier den 2. Akt, denn er enthält als Nummer 9 das besprochene Duett *O Amaryllis*.

Im zweyten Aufzuge.

1. Machet Urlequin aus dem Bassettel eine Leiter.
2. Sperret Hannswurst den Pantalon und Skarmuß in seine Laute ein.
3. Skarmuß fängt sich selbst in dem Bassettel.
4. Das Haus des Pantalon veränderet sich in ein Bauershaus.
5. Beyn Hühnerloche werden die Glieder des zerrissenen Pierot herausgezogen, welche sich noch immerhin rühren.
6. Pierot wird wiederum ganz und lebendig.
7. Im Zimmer des Pantalon zeigt sich Schnee, Sonnenschein, Donner und Blitz.
8. Der Tisch sammt dem Zimmer veränderet sich in eine Schäferhüte und angenehme Gegend.
9. Damon und Amaryllis singen eine deutsche Arie von dem ruh samen Schäferleben.
10. Zween Zauberer, welche durch ihre Zauberkünste den Pantalon quälen, werden
11. durch einen anderen Zauberer in den Urlequin und Hannswurst verwandelt.
12. Der dritte Zauberer aber veränderet sich in den Merkur, den Berg aber, woraus er gekommen ist, und das Theater in einen Garten.
13. Merkur singt eine lateinische Arie, nach welcher
14. die Pantomime mit einem Tanze beschloffen wird.

Mitten in die aufregenden Vorgänge hinein, in denen die Salzburger Aulabühne, damals auf dem Höhepunkt ihrer technischen Möglichkeiten, all ihre Maschinerie spielen ließ, verändert sich die Szene *in eine Schäferhüte und angenehme Gegend, Damon und Amaryllis singen eine Arie von*

dem *ruhnsamen Schäferleben*. Zu dem idyllischen Bild erklingt M. Haydns liebliches Duett — kein Zweifel, daß selbst der weitgereiste Wolfgang entzückt sein konnte. Als er später bei einem Marientext, dem *Sub tuum praesidium*, den ruhig pastoralen Charakter empfand, mag ihm in bewußter oder unbewußter Erinnerung M. Haydns Melodie in die Feder geflossen sein. Das Pastorale dürfte bei beiden die Wahl der Tonart *F-Dur* bestimmt haben, desgleichen das ruhige Tempo — *Andante* bei Mozart, *Andantino* bei M. Haydn.³⁶

Mozarts erster Instrumental- und Gesangstakt (T. 1 und 19) stimmt fast notengetreu mit den gleichen Stellen bei M. Haydn überein. Mozart muß deshalb die Partitur M. Haydns nicht gesehen oder gar studiert haben. Die Melodie gehört einem Typus an, der im Salzburger Schuldrama besonders von Adlgasser gepflegt wurde, der „Aria tempo di Menuetto“.³⁷ Der Nachsatz, den M. Haydn mit T. 3/4 schreibt, ist ein fester Baustein im Menuett an dieser Stelle. Als Beantwortung eines Initiums tritt er auch in einem anonymen Salzburger Menuett um 1770 auf³⁸:



Das Lied *Von der Freundschaft*, ein Duett des Leopold Mozart-Schülers Rainprechter, hat die gleichen Antworttakte (Autograph St. Peter Salzburg):



³⁶ In der Baßstimme des deutschen Offertoriums: *Andante*.

³⁷ Siehe Schneider 1931 S. 54 und 1935 S. 111 (dazu Notenbeispiele 50—60).

³⁸ Es findet sich in einem Klavierauszug mit 14 anonymen Stücken (s. Anm. 27). Davon konnte ich zwei identifizieren. Nr. 2 ist ein Chor aus dem *Hermann* von M. Haydn (1771), Nr. 10 ist das besprochene Duett *O Amaryllis*. Da als Überschrift zu den textlosen Stücken mehrfach *Aria* steht, dürften noch andere Nummern Klavierauszüge von Stücken aus Schuldramen um 1770 sein.

Mozart selbst benutzt die zwei Takte als Nachsatz im *Et incarnatus* seiner Messe KV 66 (Credo T. 65f), wo er einen innigen Ton anstrebt. Die zwei Takte — alle in der gleichen Tonart F-Dur — sind eine Schlußformel im Menuett pastoralen Charakters.

Beim *Sub tuum* schreibt Mozart einen anderen Nachsatz, aber der Zusammenhang mit dem Menuett zeigt sich unverkennbar nicht nur an Schlußwendungen wie T. 15 oder 61, sondern schon am Anfang. Im Menuett hat jedes einzelne Viertel Gewicht, so daß mit der Oberstimme auch der Baßgang in Vierteln mitgegeben ist. Die Übereinstimmung in der Begleitung bei M. Haydn und Mozart ist daher nicht erstaunlich, sie ist zwangsläufig. Immerhin ist ein Unterschied bemerkenswert. M. Haydn beginnt mit dem Sextakkord der Tonika. Damit ist dem ersten Takt sein Gewicht genommen, zumindest bleibt in der Schweben, ob der Akzent auf der Eins des ersten oder zweiten Taktes liegt, dessen Bedeutung M. Haydn durch die erst jetzt eintretenden Oboen, das Verweilen (*tenuto*) und die Bewegungsumkehrung im Baß besonders unterstreicht. Genauso verfährt er in den Takten 5/6. Mozart hingegen verleiht dem ersten Takt mit der Grundstellung des Dreiklangs eindeutiges Gewicht. Mozart verzichtet sogar auf den betonenden Vorhalt im zweiten Takt, der für M. Haydn ein weiteres Mittel zur Heraushebung war.

Mozart hat den ersten Takt M. Haydns mit seiner harmonischen Bewegung im Ohr. Mit der Anregung des 1. Takts, der zur Dominant führt, ist ein Vordersatz entstanden, dessen frühzeitige Wendung zur I. Stufe auf Drei des 2. Takts eine ausgeglichene Rückführung zur Tonika in neuen zwei Takten fordert. Harmonisches und Rhythmisches sind vorgegeben, die Takte 3/4 laufen von selbst ab. Dieses präexistente Schema ist bei Mozart deutlich. Nach dem melodischen Anstoß folgt ein Abfallen; schon in T. 2 ist spürbar, wie die Oberstimme nur wartet, bis sie zur Tonika zurückkehren kann, um dann in T. 5 einen neuen Impuls zu geben. M. Haydns Melodieführung ist weiter gespannt. In T. 3 wechselt die Bewegungsrichtung, wobei die Melodie vom f^2 ausgeht, das zum Drehpunkt wird. Die Takte 3/4 sind durch den Auftakt, der in den Hörnern vorbereitet wird, näher an den Vordersatz herangezogen. In T. 2 war die Bewegung auf dem 2. Viertel stehengeblieben, der folgende Takt teilt durch den Baßschritt und die Melodiepunktierung auch diese Schlagzeit, so daß T. 3 rhythmisch und melodisch weiterführt. Um die ersten vier Takte nicht hart abgeschlossen hinzustellen, läßt M. Haydn sie weich auf der Dreiklangsterz mit einem Vorhalt enden und knüpft durch das Wiederaufgreifen des Auftaktes die Weiterführung eng an den ersten Viertakter.

In der großen Anlage sind die beiden Duette schlecht vergleichbar, zu verschieden sind die Ausgangspunkte. M. Haydns Textvorlage in gebun-

dener Rede schreibt ihm die regelmäßige Taktgruppierung vor. Die lateinische Prosa überläßt Mozart weit mehr Freiheit zu Wortwiederholung oder Überlagerung der Stimmen. Zweimal führt dies zu einer Verzahnung, die an Gerüstbau erinnert — andeutungsweise. Alle anderen Abschnitte sind scharf durch Pausen getrennt. Einen Zusammenhang müssen überleitende Figuren herstellen, die wohl im ganzen Werk Mozarts zu finden sind, aber hier eine gewisse Unsicherheit beim Zusammenfügen der einzelnen Teile verraten. M. Haydn verkittet Taktlücken, die auch bei ihm gerade im Gesangsteil entstehen, wesentlich geschickter. Zu Beginn läßt er das Gewicht der Takte unklar, so daß eine scharfe Zäsur, wenn zwei eindeutig schwere Takte aufeinanderstoßen, gar nicht entstehen kann. Erst in T. 20 schafft er einen solchen Einschnitt, hier wünscht er ihn, um den Einsatz der Gesangsstimme deutlich abzuheben. In T. 28, wenn Amaryllis ihrem Damon antwortet, trennt und verbindet M. Haydn zugleich. Die aufeinanderstoßenden schweren Takte setzen sich voneinander ab, gleichzeitig signalisieren die Bläser, die während der Gesangsteile immer schweigen, ein kurzes Zwischenspiel. Und doch ist die Verbindung der beiden Abschnitte eng. Mit dem Erreichen von Damons Schlußton gibt M. Haydn dem Baß und den Hörnern eine Schwungbewegung in simpler Dreiklangsbrechung mit, die Oboen federn nachschlagend von der Eins ab, während die 2. Geige mit drei Achteln Auftakt zum nächsten Gesangseinsatz führt. Beim folgenden Einschnitt T. 32 wechselt M. Haydn wieder im Gegensatz zu Mozart die Art der Verbindung. In den Auflösungsston der Stimme hinein fällt ein *sforzato* auf das 2. Taktviertel, als wolle es die Eins korrigieren. Mit mutwilliger Gebärde schiebt es Takt und Tonart beiseite. Lediglich in T. 44 bedient sich M. Haydn der überleitenden Achtel Mozarts: sie sollen in aller Kürze zur Tonika zurückführen. Diesen Takt 44 hat Rosenthal vermutlich im Auge, wenn er von einer Entsprechung überleitender Schritte im Baß spricht. Dies ist außer der Anfangsmelodie die einzige Ähnlichkeit zwischen beiden Kompositionen. H. Jancik scheint Rosenthals wenige und irreführende Angaben ungeprüft übernommen zu haben, sonst könnte er nicht von einer „frappanten Ähnlichkeit“ (S. 100) sprechen.

Mozarts Komposition wirkt steifer als die M. Haydns. Anstelle der vielfältigen Verbindungen und glatten Weiterführungen steht bei Mozart das Nebeneinander abgeschlossener, fester Bausteine.

Zur Frage der Besetzung bei Mozart gibt M. Haydns Duett noch einen indirekten Hinweis. Im Textbuch zu M. Haydns *Pantomime* von 1767 heißt es:

Personen in der Pantomime

*Prinzessin und Amaryllis,
Merkur und Damon,*

*Felix Fuchs
Joannes Ernst*

ex Capella

Zwei Kapellknaben haben in der Pantomime das Duett gesungen. Die beiden wirkten auch in Mozarts erstem Bühnenwerk *Apollo und Hyazinth* mit, das wenige Monate später aufgeführt wurde.³⁹ Jetzt wird Mozarts Behandlung der Singstimmen verständlich: wie bei M. Haydn mäßiger Stimmumfang, keine Koloraturen, keine schwierigen Sprünge. Mozart dürfte sein Offertorium ebenfalls für zwei Knabenstimmen komponiert haben.⁴⁰ Damit stimmt auch die Quellenlage überein. Die frühen Abschriften führen im Titel zwei Soprane, erst später findet sich die Besetzung Sopran/Tenor.

³⁹ Vgl. A. Orel, Vorwort zur NMA II/5, 1 S. XXVI.

⁴⁰ Siehe auch Federhofer in NMA I/3 Krit. Ber. S. 67

Zu Adlgasser

Auch Adlgasser (Notenteil: Nr. 7) schrieb sein *Sub tuum* für zwei Knabensopranen.⁴¹ Ein richtiges Duett entsteht allerdings nicht. Die Gliederung ist ungewöhnlich. Die spät einsetzende zweite Solostimme (T. 18) greift zwar — in neuer Tonart — das Anfangsthema auf, doch nicht mit seinem Text. Auf die beiden ersten wichtigen Sätze des Textes muß der 2. Sopran verzichten. Er hat auch keine Gelegenheit, sich selbständig zu entfalten, da der 1. Sopran sofort wieder miteinsetzt. Zwei Zwischenspiele, die wie Vor- und Nachspiel an das Hauptthema anknüpfen, teilen die Komposition ritornellartig in drei Gesangsabschnitte: T. 6—15, 18—26, 29—47.

Die Themenbildung ist immer ähnlich: Ein verspäteter oder verfrühter Einsatz auf unbetonte Zeit (T. 10, 20f, 22f, 35, 38ff) soll einen Anfangsschwung verleihen, dem wieder ein Absinken folgt. Das Anfangsthema kann so nicht einsetzen, da noch kein Verlauf geschaffen ist, von dem es sich synkopisch abheben könnte. Adlgasser läßt dem Anfang, der mit öffnender Gebärde der aufsteigenden Sext und dem sanften Rückgleiten wohlgelungen ist, Sorgfalt angedeihen. Es ist der tragende Impuls. Aber weit trägt er nicht. Die Melodie fällt einem Schluß entgegen.⁴² Die Verbreiterung über das lange *b*¹, dem auch der Vorhalt kein Leben gibt, betont nur das Einsacken. Eine neue Figur in den Geigen T. 2 drängt, indem sie den Baß dissonant macht, von der Tonika weg. Aber dadurch entsteht eine Dominante, die zur nächsten Takt-Eins die Tonika samt einer floskelhaften Schlußbetonungswendung in der 1. Geige wieder herbeiführt. Erst mit dem Trugschluß-*b* in T. 3 kommt ein größeres Gebilde zustande, das die Form einer die Tonart auskreisenden Sequenz annimmt, die ihren Gang von Halbtakten auf Viertel beschleunigt und mit einer Kadenz abschließt. Der Form wie auch der Stellung nach entspricht dieser Schlußteil dem 2. Teil des besprochenen *Tres sunt* von M. Haydn (T. 4—6), wo ein Sequenzgang

⁴¹ Stimmabschrift in Lambach mit Anschaffungsvermerk 1753. Im Werkverzeichnis Rainers (MJB 1962/63 unter Nr. 62) ist als Tonart irrtümlich F-Dur statt d-moll angegeben.

⁴² Vgl. die Beschreibung einer Melodie Adlgassers bei C. Schneider 1931 S. 55: „Die Stimmung, welche der sehnsuchtsvolle Quartaufstieg in den ersten Takten erweckt, zerflattert nur zu bald in dem Rokokoschnörkselwerk der folgenden Takte — ein Mangel, der Adlgassers Melodien fast ausnahmslos anhaftet.“

den auf der Tonika verharrenden Satz in Bewegung gebracht hatte. Ähnlich wie M. Haydn verwendet Adlgasser die Sequenz auch als nachkadenzierendes Ritornell (T. 26ff).

*

Das *Sub tuum* zählt zu den frühen Kompositionen Adlgassers. Auch Mozarts Stück zeigt manche Ungeschicklichkeit, ist aber doch kein Übungsstück mehr. Es gibt sich weit anspruchsvoller. Die Frage nach Anlaß und damit Datierung ist allerdings nicht klar beantwortbar. Das *Sub tuum* Mozarts gehört in eine Gruppe mit den Solo- und Duettnummern der großen Messen KV 139 und 66 von 1768/69, die ebenfalls das Menuett zur Grundlage haben. Auch innerhalb dieser Gruppe macht das *Sub tuum* den Eindruck eines frühen Werks (s. S. 133 ff, bes. S. 140), so daß vom Zeitraum 1768/69 eher der Anfang in Frage kommt. Dabei bietet sich eine interessante Möglichkeit an: die Einweihung der Waisenhauskirche *Mariae Geburt* in Wien am 7. Dezember 1768.⁴³ Es müßte befremden, wenn zu einem Marienfest für eine Marienkirche kein Propriumssatz der Gottesmutter huldigt. Das *Wienerische Diarium* (NMA Dok. S. 78) berichtet von gesungenen *Motetten*.⁴⁴ Von einem festlich besetzten Offertorium schreibt L. Mozart vier Wochen vorher (12. 11. 1768) und fügt es noch als Nachtrag in sein Verzeichnis von Wolfgangs Kompositionen ein. Sollte Mozart in den Wochen zwischen Leopolds Brief und der Aufführung noch ein zweites Offertorium komponiert haben, eben das *Sub tuum*? Der Text — „In deinen Schutz flüchten wir uns, Maria“ — paßt auffallend. Schließlich fände mit der Entstehung in Wien das Fehlen des Offertoriums in der Salzburger Überlieferung seine Erklärung.

⁴³ Die Beiordnung von Mozarts Musik zu diesem Fest ist auch nach Pfannhauers Aufsatz (MJB 1954) unklar, s. W. Plath in Kongreßbericht Salzburg 1964 I S. 54.

⁴⁴ Freilich auch als alte Singular-Form verstehbar

Michael Haydns „*Sub tuum*“

M. Haydn läßt das *Sub tuum* (Notenteil: Nr. 10) sofort mit dem Chor beginnen und schickt im Gegensatz zu den meisten seiner Offertorien⁴⁵ keine instrumentale Einleitung voraus. M. Haydn verzichtet aber nicht auf eine Wiederholung des Anfangs, sondern spaltet für eine zweifache Anrufung den Chor in Ober- und Unterstimmen. Die Punktierung auf (*prae*)*si(dium)* legt zusammen mit den erst jetzt eintretenden Trompeten den Deklamationsschwerpunkt fest. Dieses „*praesidium*“ wiederholen die Oberstimmen — der Sopran mit vergrößerter Punktierung —, die gegenüber Tenor und Baß einen Textvorsprung haben, damit sich alle Stimmen zum einigenden Verbum „*confugimus*“ treffen können.

In den ersten zwei Takten tritt die I. Stufe auf, der die V. nicht als Gegenklang, sondern als dominantisches Element der Kadenz zur Seite steht. Diesem klanglich stabilen Teil schließt sich eine Bewegung an, ein abwärtsgleitender, vom Sopran in Sexten verstärkter Baßgang, der sich am *c* des Tenors, das auch die Trompeten markieren, festhält und dies C schließlich mit einer Kadenz bekräftigt (T. 4—5). Der 1. Abschnitt gliedert sich demnach in 2+3 Takte. Die drei Takte sind als Unregelmäßigkeit nicht spürbar, da sie nicht im Sinne eines Nachsatzes auf die ersten zwei Bezug nehmen. Die beiden ersten Takte öffnen sich nicht, sie fordern keine Entsprechung.

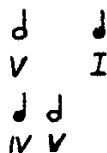
Alle Abschnitte im 1. Teil sind gebaut wie die Takte 1—5. Eine Periodenbildung kommt nicht zustande, weil M. Haydn keine Glieder offen enden läßt. Der Dominante kommt keine gliedernde Funktion zu, schon gar nicht eine metrisch gliedernde. Die V. Stufe bestimmt wohl ab T. 9 (oder 12) den ganzen 2. Teil, aber als neue Tonart, innerhalb derer die Dominante die gleiche Stellung hat wie zuvor.

Ein einziges Mal, bei Beginn der Reprise T. 30ff treten Tonika und Dominante in eine Korrespondenz. Nachdem M. Haydn bis hier den größten Teil des Textes bewältigt hat, bleibt ihm für den noch fehlenden einzigen Satz größere Freiheit in der Sprachgestaltung. Er muß nicht mehr den Text durchgehend vortragen, sondern kann nun einzelne Worte wiederholen, umstellen, verschieden verbinden. Aus dem Satz „*Tuo filio nos reconcilia nos commenda*“ macht er „*Tuo filio nos reconcilia, tuo filio*“

⁴⁵ Pauly S. 167.

nos commenda“.⁴⁶ Die Entsprechung von „*reconcilia*“ und „*commenda*“ tritt so stärker in Erscheinung. Diese Satzgestalt — der gleiche Anfang und das korrespondierende Ende — erlaubt, ja zwingt M. Haydn geradezu zu einem musikalischen Vorder- und Nachsatz, zu einer Periode (T. 30—33). Das dritte Glied „*nos repraesenta*“ knüpft mit seinem „*tuo filio*“ T. 34 an die beiden vorausgehenden an und erreicht den melodischen Höhepunkt der Melodieverlegung von T. 30, 32 und 34, die wiederum nur vom gleichen Text, dem gemeinsamen „*tuo filio*“ her möglich war. Im entscheidenden T. 35 verhindert M. Haydn mit einer Neugestaltung das Auseinanderfallen des ganzen Abschnitts in leiernde Zweitakter. M. Haydn dehnt das „*repraesenta*“, statt der Achtel in T. 31 und 33 macht er Viertel zu Silbenträgern, wiederholt das „*repraesenta*“ und kadenziert erst jetzt. Dabei benutzt er geschickt den Dreitakter ganz zu Anfang (T. 3—5), dessen erster Takt mit seiner klanglichen Bewegung die strenge Gegenüberstellung von Tonika und Dominante in T. 30—33 aufhebt und auch hier einen Gleichlauf verhindert. Die Takte 44—47 wiederholen die Periode mit anderer Stimmverteilung. Männerstimmen singen jetzt das „*tuo filio*“. Auch der Schlußteil wird neu gefaßt. Dem 3. Ansatz des „*tuo filio*“ T. 48 läßt M. Haydn eine Stufe höher einen vierten folgen und verlängert das „*nos repraesenta*“ auf drei Takte. Die Übertragung der ursprünglichen Gestalt des „*tuo filio nos reconcilia*“ aus T. 30 für das „*nos repraesenta*“ spart M. Haydn für den Schluß T. 56 auf. Anstelle des Öffnens zur Dominant steht nun eine Kadenz zur Tonika, die M. Haydn wiederholt (T. 58), noch ein zweites Mal wiederholen muß (T. 59), weil sie sich sonst von den übrigen Einschnittskadenz nicht abhebe. An die letzte Endung T. 59 hängt M. Haydn noch drei Takte Tonika, deren Schlußwirkung die fallende Dreiklangsbrechung im Baß, Violinen und letztlich Trompeten unterstreicht.

Mozart schreibt 1768/69 in der großen Messe KV 139 zum Agnus ursprünglich einen ähnlich breiten Schluß mit Kadenzwiederholungen.⁴⁷ Die erste Fassung (NMA I/1 S. 319) tilgt er jedoch als überflüssig, da der Schluß schon anders verankert ist. Ab T. 116 treibt die Formel



⁴⁶ Das Wiederholen des „*tuo filio*“ vor den drei Verben ist allen Vertonungen des Offertoriums gemeinsam, die mir erreichbar waren (Mozart, M. Haydn, Eberlin, Adlgasser, J. J. Fux, G. Reutter d. J.).

⁴⁷ Die breiten Schlußblöcke des Gerüstbaus, wie sie schon in der neapolitanischen Opernsinfonie vorkommen (s. Hell Diss.), hängen damit nicht zusammen, sie sind nicht von Kadenzrepetitionen bestimmt.

mit der Dominante am Anfang den Satz voran, bis die Formel T. 118 umgestellt wird und die Dominant schlußbildend am Ende der Takte steht. Der Paukenrhythmus gibt das Umschlagen direkt wieder:



Die beiden Taktarten werden nochmals gegeneinander gestellt, jetzt noch durch piano und forte getrennt (T. 120f und 122f). Um diesen fest sitzenden Schluß zu bestätigen, braucht Mozart kein langes Kadenzieren mehr — Mozart streicht das instrumentale Nachspiel auf einen Takt zusammen.

Zum *Sub tuum* sind zunächst noch einige Bemerkungen zu Quellen und Datierung nachzutragen. Die autographe Partitur hat sich in der Bayerischen Staatsbibliothek in München (Mus. Ms. 423) erhalten, nur leider ohne jeden Titel und ohne die bei M. Haydn übliche Datierung. Ursache dürfte sein, daß die fünf Blätter ursprünglich nicht allein standen, sondern einer Sammlung oder einem Heft angehörten, wie eine originale Seitenzählung M. Haydns von S. 11—20 beweist. Im 19. Jahrhundert wurde das *Sub tuum* herausgelöst und mit einem Umschlag sowie Etikett versehen, das über die Besetzung Auskunft gibt: 4 Voci, 2 Viol: 2 Clarini, / Tymp: e l'Organo. Im Musikarchiv von St. Peter in Salzburg liegt vom *Sub tuum* eine Stimmenabschrift des Benediktinerpaters und M. Haydn-Schülers Bischofreiter⁴⁸, die nicht vor 1786 angefertigt worden sein kann, da Bischofreiter erst damals nach Salzburg gekommen war. Die Datierung Klafskys (unter IIb, 33: 1776) ist durch die Quellen nicht zu erhärten. Einen vagen Hinweis gibt Bischofreiter 1822 im Musikalienbestandskatalog, wo er in der Spalte *locus et aetas* zum *Sub tuum* S. 155 ein *detto* einträgt und sich damit auf die vorausgehende Komposition bezieht, zu der es *Salisburgi 1776* heißt. Verläßlich ist das häufige Verlegenheits-*detto* nicht. Der Freund und Hüter des Nachlasses von M. Haydn, Pater Weringand Rettensteiner, nennt im Werkverzeichnis von 1814 das *Sub tuum* unter den Gradualien als Nr. 74 und fügt das Datum 24 horn: [= Februar] 1797 hinzu. Die *Originalspart* war einer anderen Angabe zufolge in Rettensteiners Besitz. Aber daraus kann die Datierung nicht stammen, denn das Autograph, das wie alle Originale, zu denen Rettensteiner in seinem Katalog *Originalspart* notiert, heute in der Bayerischen Staatsbibliothek verwahrt wird⁴⁹, trägt wie gesagt keine Jahreszahl.

⁴⁸ Zu Bischofreiter s. M. H. Schmid, Katalog S. 20.

⁴⁹ Welchen Weg die Autographe dabei genommen haben, ist nicht erhellt, eine wichtige Rolle dürfte Nikolaus Lang gespielt haben (zu ihm R. Münster in ÖMZ 1972 S. 25—29).

Die Angaben — 1776 und 1797 — sind unsicher, aber widersprechen sich nicht notwendigerweise. In der Besetzung weichen die beiden musikalischen Quellen voneinander ab. Das Autograph weist eine Paukenstimme auf, die der Stimmenabschrift fehlt. Pauly (S. 292) nimmt an, daß die Pauke erst später hinzugefügt wurde und das Schriftbild gibt ihm recht: die Pauke ist auf der untersten Linie notiert und steht außerhalb der geschwungenen Klammer, mit der die übrige Partitur zusammengefaßt ist. M. Haydn hat um 1800 eine Reihe früherer Werke mit zusätzlichen Stimmen, gewöhnlich Hörnern oder Trompeten versehen⁵⁰; vielleicht fällt auch die vorliegende Ergänzung in diese Zeit, genauer, ins Jahr 1797.

Das *Sub tuum* von M. Haydn ist in seinem Aufbau zweiteilig. Im 1. Teil, der bis T. 29 reicht, lösen sich verschiedene Motive einander ab. Eines von ihnen entsteht aus der Forderung des Textes: „*sed*.“ Das Neue soll aber den musikalischen Fluß nicht abreißen lassen, es soll ins Übergeordnete des durchziehenden Klangs eingelegt sein. M. Haydn verhindert, daß der Choreinsatz in T. 14 schroff wirkt, indem er seine Substanz vorausnimmt. Dem Chorschluß in T. 12 folgt nachspielartig — so umgeht M. Haydn einen festen Schluß — ein Motiv in den Geigen, das die umspielende Achtelbewegung der vorausgegangenen Takte aufgreift und mit Unterstützung des Basses die Kadenz wiederholt, die die Geige beim Schluß des Chores vermieden hatte. Zweimal wird die Tonika auf dem nicht standfesten Sextakkord berührt, bis sie T. 14 in ihrer Grundform auftritt. Für diese endgültige Kadenz erscheint auch der Dominantgrundton im Baß, die 2. Geige löst sich von der ersten. Die Schlußwirkung aber wird durch den Neueinsatz des Chores aufgehoben. Dem Neueinsatz andererseits ist mit der Achtelpause auf Taktbeginn die Spitze genommen, auch das Beibehalten des Basses aus T. 13 ebenso wie die Weiterführung der Geigenfiguration, die bis ans Ende des Teils, bis T. 29 läuft, verhindert ruckartige Neuigkeit. Ein Bruch ist geschickt umgangen.

Ich erinnere, wie Mozart das „*sed*“ verwirklicht hat. Es war zum Angelpunkt geworden. Der melodische Zug ab T. 39 wurde jäh zurückgeworfen. Mozart nimmt in einer Umgestaltung Bezug auf das Vorausgegangene, nicht indem er das Folgende ableitet, sondern indem er das Neue als Eigenes betont und so das Alte bewußt werden läßt. M. Haydn hingegen bemüht sich um möglichst enge Verbindung einzelner Motive. In T. 5 wird der Hauptgedanke, der den ersten Satz des Textes getragen hatte, von stehbleibenden halben Noten abgelöst, die entgegen dem Bisherigen abtaktig sind. Ein Gegensatz wird aber nicht bewußt, da M. Haydn den zweiten

⁵⁰ Siehe Jancik S. 96 und 150. Eine Liste der nachkomponierten Stimmen in St. Peter bei M. H. Schmid, Katalog S. 18.

Gedanken eng an den ersten schließt. Die gemeinsamen Tonika-Akkorde in T. 5 und 6, verklammert mit dem bindenden Sextakkord der V. Stufe, halten beide Teile zusammen.

Beim nächsten Abschnitt in T. 9 leiten die Instrumente noch auf dem weitergehaltenen G-Schlußklang das Forte ein. Ebenso wird der auffällige Harmoniewechsel nach *H* sorgfältig vorbereitet. Der entscheidende Ton *dis* setzt nicht frei ein, er wird vom *d* abgeleitet, ist im wahrsten Sinne des Wortes ein alteriertes *d*.

Selbst der Beginn des 2. Teils, die Reprise des Hauptgedankens, steht nicht selbstbewußt. Drei Achtel überleitende Modulation müssen erst die Berechtigung für den Einsatz schaffen. Daß der Reprise der Auftakt fehlt, fällt nicht auf. Das Thema ist nicht so und genau so gefaßt, sondern hat verschiedene Erscheinungsformen.

Allen Zäsuren widmet M. Haydn besondere Aufmerksamkeit. Das läßt sich am ganzen Vokalwerk M. Haydns verfolgen. Ich nenne nur einige Stellen aus gedruckten und leicht greifbaren Werken:

<i>Universi</i>	DTÖ Bd. 62 S. 28—32	T. 2, 3, 14, 24, 56, 57
<i>Ex Sion</i>	33—36	T. 9, 11, 19, 25
<i>Qui sedes</i>	37—43	T. 3, 5, 9
<i>Tres sunt</i>	72—92	T. 25
<i>Domine Deus</i>	9—21	T. 73

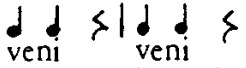
Die Technik ist immer ähnlich. Instrumentalstimmen, vorzugsweise Bläser, haben eine Lücke auszufüllen, die im Chorsatz nach Abschluß eines Textgliedes entsteht. Gewöhnlich ist die Verzahnung mit dem nächsten Choreinsatz derart, daß Bläser auf den letzten Ton des Chores einsetzen und mit dem ersten des Neubeginns wieder aufhören:



Bläser	
Chor	
	te Do-mi-ne, Do - - mine

Das letztgenannte Beispiel, T. 73 aus dem *Domine Deus* mag dies veranschaulichen. Die zweite vollständige „Fugen“-Durchführung ist eben beendet und es folgt die Koda, in der nur noch der Sopran das Thema bringt. Die Viertelpause, die den ganzen Chor und ausnahmsweise auch den Generalbaß betrifft, wird auf die beschriebene Art und Weise von den Hörnern und hier erstmals im Stück einsetzenden Trompeten und Pauken überbrückt. Dies erste Auftreten der Bläser hat nichts Statisches, Setzendes, eher etwas Ersetzendes (den pausierenden Chor nämlich), etwas Überlei-

tendes. Die 1. Flöte ergänzt mit der Terz den Dreiklang. Damit erhält das Thema in der Flöte einen Auftakt. Hörbar wird er nicht und ist als solcher auch nicht gemeint, aber es zeigt sich daran, daß die Flöte keinen eigenständigen Part hat, sondern zwei Funktionen erfüllen muß: zunächst die Ergänzung des Dreiklangs, dann die Verdopplung des Soprans.

Der Wille zur Aufrechterhaltung eines musikalisch kontinuierlichen Ablaufs, der sich an den verschiedenen Bläserstellen äußert, zeigt sich bei M. Haydn auf Schritt und Tritt. Bei Mozart finden wir schon in frühen Werken — im *Veni sancte spiritus* KV 47 (NMA I/3 S. 12ff) — ein anderes Verhalten. Der erste Choreinsatz T. 9 stellt zweimal das

 auf. Die zwei Viertelschläge stehen für sich allein. Die dritte Taktzählzeit bleibt leer. Unverbunden stehen die beiden festen Gebilde wie Säulen nebeneinander. Die zwei Viertel setzen sich weiter durch und rücken näher aufeinander, so daß im folgenden Takt statt zweier 3/4-Takte drei Zweier entstehen. Die beiden Viertel auf „*veni*“ bekommen ihren Sinn nicht erst mit dem Text, sie haben ihn schon vorher im Vorspiel.

Eine verbindende Bläserstelle nach Art M. Haydns scheint T. 28 vorzuliegen. Wie bei M. Haydn setzen die Bläser mit dem letzten Chorton ein und hören mit dem ersten neuen wieder auf. Aber es liegt nicht nur Verbindung zweier Chorteile vor. An das *D*-Dur in T. 26 stößt direkt der Sextakkord von *d*-moll, auf den der volle Chor wieder einsetzt, zurückgreifend auf das „*veni*“, das gedehnt  wird. Diesem ersten Takt (T. 27) folgt kein zweiter, sondern wieder ein erster (s. das *fp* der 1. Geige): der Bläserinsatz, unterstützt von der zielstrebigen 2. Geige, übertrumpft den Choreinsatz. Er wiederholt und steigert das „*veni*“  des Chores.⁵¹ Mozart verbindet den Sextakkord von *d*-moll und das folgende *E*-Dur nicht als fallende, beruhigende phrygische Kadenz, sondern macht das *E*-Dur mit dem leuchtenden *gis*² als höchstem Ton in der 1. Oboe zum überraschenden Ereignis.

Das Hinstellen von kleinen Teilen für sich in den Raum, getrennt voneinander — es geht nicht um die Pause, sie ist nur äußeres Indiz im Bild, sondern um die Körperlichkeit eines kleinen Abschnitts, der seine festen Grenzen hat —, dieses Hinstellen zeigt bereits der früheste Mozart. Das *Veni sancte spiritus* ist, wie Federhofer (NMA I/3 S. VIII) bemerkt, ein reifes Werk. Ich habe nur Bedenken, ob diese Reife mit einer besonderen Schulung „am Vorbild der Salzburger Kirchenmusik L. Mozarts, Eberlins

⁵¹ Die Bezugnahme auf das „*veni*“ verbietet, meine ich, die Ergänzung von Bindebögen in den Bläsern (so NMA); das Autograph ist verschollen.

und Michael Haydns“ zusammenhängt. Die merkwürdige Reife besteht eher darin, daß Mozart nicht versucht, ebenso gut oder besser, sondern anders zu komponieren.

In der Form entspricht M. Haydns *Sub tuum* der Vertonung Mozarts. Wieder ist die Zweiteiligkeit deutlich zu sehen. Wie bei Mozart fällt auch bei M. Haydn die Reprise nicht mit einer Textwiederholung zusammen, sondern neuer Text ist der schon bekannten Musik unterlegt. Die Reprise setzt bei beiden mit dem „*tuus filio*“ ein, das heißt, textlich an später Stelle. Der Großteil des Textes ist im 1. Teil vorgetragen worden, so daß für die vorgegebene Musik des 2. Teil textlich verschiedene Möglichkeiten bleiben. Mozart kombiniert die Teile des Textschlusses verschiedenartig und wiederholt einzelne Glieder. M. Haydn zieht die Anrufungen des 1. Teils mehrfach heran.

Die Zweiteiligkeit kann verschiedene Formen annehmen. Die musikalische Reprise ist keineswegs zwangsweise mit neuem Text gekoppelt, eine ganze Reihe von Werken wiederholt den Text des Anfangs:

Mozart	<i>Scande coeli</i> KV 34 Arie	1766/67
	<i>Quaere superna</i> KV 143	1770
M. Haydn	<i>Ave Maria</i>	1765
	<i>Tres sunt</i>	1772
	<i>Universi</i>	1787
Adlgasser	<i>Ave Maria</i>	

Diesen Werken ist ein kurzer Text gemeinsam. Bedeutend umfangreicher sind gewöhnlich die Texte bei Werken mit rein musikalischen Reprisen, wo dem wiederholten Hauptmotiv neuer Text unterlegt wird:

Mozart	<i>Regina coeli</i> KV 108, II. Teil	1771
	<i>Exultate</i> KV 165, II. Teil	1773
	<i>Sub tuum</i> KV 198	
M. Haydn	<i>Lauda Sion</i> , I. Teil	1775
	<i>Sub tuum</i>	1776?
	<i>Exurges</i>	1788
Adlgasser	<i>Salve Regina</i>	1767

Bei umfänglichen Texten ist dies die gängige Form. Unabhängig davon, ob die musikalische Reprise auch eine textliche ist, fällt die Wiederholung sehr verschiedenartig aus. In manchen Fällen stimmt der 2. Teil — abge-

sehen von tonartlicher Änderung — mit dem ersten fast völlig überein, wie im *Sub tuum* von Mozart oder dem *Salve Regina* und dem *Ave Maria* von Adlgasser. Wenn ein Mittelstück des 1. Teils nicht wiederholt oder abgeändert wird, was öfter aus Gründen anderer Silbenzahl und Betonungsverhältnisse vorkommt (im *Sub tuum* von M. Haydn oder im Chor *Tu, ne virtus moriatur, age* von Adlgasser 1767), so bleibt die Zweiteiligkeit doch deutlich sichtbar. Wird aber der Schluß des 1. Teils nicht aufgegriffen, hat er also keine Entsprechung im 2. Teil, liegt es nahe, eben nicht von einem Schlußabschnitt zu sprechen, sondern in ihm einen selbständigen Mittelteil zu sehen, so daß die ganze Form nicht zwei-, sondern dreiteilig wäre.⁵² Zwei Sonderfälle aber im Werk Mozarts zeigen die Abhängigkeit und den Ursprung von der Zweiteiligkeit.

Die Arie des *Scande coeli limina* KV 34 sieht zunächst dreiteilig aus:

1. Teil	T. 1—41
2.	42—53
3.	54—79

Der 2. Teil kann dem Text und seiner neuen musikalischen Faktur nach als selbständiger Mittelteil gelten. Ganz zum Schluß aber kehrt überraschend dieser Teil, wenn auch rudimentär, wieder. Ein anderes Beispiel: im „*ora pro nobis*“ des *Regina coeli* KV 108 steht ein größerer Abschnitt (T. 22—28) gleichsam als Mittelteil. Aber wiederum bezieht sich der Schluß, diesmal im instrumentalen Nachspiel T. 45—49 auf diesen scheinbaren Mittelteil.

Ich lege so viel Wert auf diese Feststellung, weil damit klar wird, daß den besprochenen Formen mit ihren verschiedenen Abweichungen die Zweiteiligkeit zugrunde liegt. Nichts führt von hier zum Sonatensatz.⁵³ Angenommen, der Komponist würde bei den besprochenen Werken einen Doppelstrich ziehen wie im Sonatensatz, wo könnte er stehen? Nur vor der Reprise, glaube ich. Denn vor Beginn des „Mittelteils“ wird nie ein Schluß erreicht, öfter dagegen vor Eintritt der Reprise.

Im *Scande coeli* wird auf T. 41 zwar hinkadenziert, aber nach *G*, was unmöglich in *a*-moll der Schluß eines 1. Teils sein könnte, der angestrebte Klang darf aber keinen Schluß bilden, genau hier setzt die Akkordbrechung ein, die den ganzen Abschnitt lang beibehalten wird. Vor der Reprise da-

⁵² Pauly S. 164ff sieht das Problem, das der Mittelteil bietet, spricht aber nicht von einer modifizierten Zweiteiligkeit, sondern sieht eine Ähnlichkeit mit dem Sonatensatz, nur gäbe es keine echte Durchführung.

⁵³ Schneider 1935 S. 133 schreibt, die Form der Gradualien und Offertorien M. Haydns näherte sich der Sonatenform. Dieser Meinung ist auch Pauly (s. Anm. oben).

gegen liegt ein spürbarer Einschnitt. In phrygischer Kadenz wird *E*-Dur als Dominante erreicht, darauf folgt eine Pause mit Fermate — jetzt erst setzt die Reprise ein. Im Sonatensatz liegt der Einschnitt genau umgekehrt. Der 1. Teil schließt ab, der Mittelteil beginnt neu und führt häufig ohne Abschluß in die Reprise hinein. Die Zweiteiligkeit als eine der wichtigsten Formen dieser Zeit ist auch die Grundlage für die Solonummern aus Mozarts frühen Messen KV 139 und 66. Der 1. Teil moduliert gewöhnlich sehr bald — bei Duetten bedeutet der Einsatz der 2. Stimme immer eine Wendung zur V. Stufe⁵⁴ —, während die Reprise tonal einebnet, aber die Tonika sehr spät bringen kann. So beginnt im „*Quoniam*“ der Messe KV 139 (NMA I/1 S. 71ff) der 2. Teil mit T. 209 auf der V. Stufe und erreicht die Tonika erst T. 228 beim dritten und letzten Teilabschnitt. Eine unvollständige Reprise mit dem Seitensatz? So sagt man oft bei Sinfonien, weil man von einem späteren Sonatensatz ausgeht, der nach dem Doppelstrich mit einem Mittelteil beginnt. Aber die ältere Zweiteiligkeit hat nach dem Doppelstrich ihre Reprise, was häufig genug am Thematischen zu sehen ist. Dieser 2. Teil setzt gewöhnlich mit der V. Stufe ein. Die Tonika wird im Laufe der Wiederholung von Abschnitten aus dem 1. Teil erreicht, oder aber es wird der Beginn des 2. Teils in der Tonart gleichsam korrigiert, wenn das Hauptthema direkt anschließend auf die I. Stufe versetzt wird. Diese „Doppelreprise“ ist eine typische Erscheinung zweiteiliger Sätze.⁵⁵

Die Binnengliederung der zweiteiligen Form hängt in der Vokalmusik vom Textbau ab.

Bei der Vertonung von deutschem Vers war M. Haydn dem Metrum genau gefolgt. Was rückt nun bei der Vertonung lateinischer Prosa an dessen Stelle? Die Einschnitte, die M. Haydn im *Sub tuum* so sorgfältig überbaut, sind ihm vom Text her entstanden. Das pronouncierte Aussprechen des Textes mit Rücksicht auf Sinnglieder im Satz schafft klare Abschnitte, die M. Haydn berücksichtigt, an die er sich unbedingt hält. In lateinischer Prosa orientiert sich M. Haydn primär an den Satzcola. Im Gegensatz zu Verszeilen sind diese Cola unterschiedlich gebaut in Länge und Betonung. M. Haydn kann deshalb keine Taktkorrespondenzen wie bei der Vertonung von deutschem Vers schaffen. Eine metrisch gegliederte Periode findet sich in seinen lateinischen Kirchenwerken kaum. Die Sequenz ist fast ausschließlich an Wort- oder Wortgruppenwiederholung gebunden. Die Unterscheidung bei Vertonung von deutscher und lateinischer Sprache trifft

⁵⁴ Das *Sub tuum* macht hierin eine Ausnahme, weil die beiden Stimmen (2 Soprane) gleich liegen.

⁵⁵ Siehe dazu unten S. 197f (M. Haydn, *Ave Maria* 1765).

nicht die Wesensverschiedenheit beider Sprachen⁵⁶, sie bezieht sich vielmehr auf eine Äußerlichkeit: auf die Fassung in Vers oder Prosa. M. Haydn geht auf die Sprachformen ein. In beiden Fällen, Vers und Prosa, bemüht er sich, unter Berücksichtigung der Betonungen den Wortablauf nach Satzbau und Sinngliedern darzustellen. Im Falle des Verses zeigt sich die Regelmäßigkeit der Sprache in Symmetriebildungen und Taktpaarigkeit der Musik, im Falle der Prosa äußern sich deren Unregelmäßigkeiten in der musikalischen Abschnittsbildung, was für M. Haydn Verzicht auf Taktkorrespondenzen bedeutet.

Einerseits gliedert M. Haydn deutlich, wie ein sinnvoller Vortrag des Textes es ihm vorschreibt, andererseits versucht er, diese Gliederungseinschnitte nicht scharf werden zu lassen. Dies ist kein Widerspruch. Die Musik M. Haydns steht nicht für sich, sie stützt sich am Text. Deshalb ist der Abtakt in T. 4 des *Sub tuum* kein musikalisches Ereignis, sondern textbedingte Zufälligkeit, die Trompeten können einen Auftakt blasen. Diese Art von musikalischen Gliedern führt zu keinen scharfen Zäsuren. Die einzelnen musikalischen Teile sind eingelegt in ein nicht abreißendes klangliches Kontinuum. Über der Grundlage einer ausgewogenen Klangfolge sind Textabschnitte aufgestellt, die wohl gliedern, aber musikalisch so gestaltet sind, daß sie die Einheit des Klanges nicht verletzen. Die Ebene, auf der M. Haydn sich mit dem Text auseinandersetzt, ist die der Deklamation, nicht die der grammatikalischen Struktur und nicht die des Bedeutungsinhalts. Der Akkordwechsel schafft die Deklamationsschwerpunkte und bestimmt die Sprechgeschwindigkeit. So dehnt M. Haydn im *Sub tuum* das „*nostras*“ T. 5/6, während er das folgende „*deprecationes*“ flüssig, mit rasch wechselnden Klängen vorträgt, so vorträgt, wie ein guter Redner die Stelle sprechen würde. Wenn M. Haydn den Akkord nicht wechselt, um mehrere leichte Silben auf ihn zu beziehen (wie bei „*in necessitatibus*“ T. 9), dann wechselt er auch den Ton nicht, das einzelne Achtel ist nur Repräsentant des Klanges.

Eine führende Oberstimme gibt es nicht. Sie ist häufig Ergebnis einer Klangverbindung. Sie grenzt, was der Baß in der Tiefe vorgibt, nach oben ab. Auch die thematische Erfindung ist in den harmonischen Verlauf eingelegt. Die Oberstimme genießt außer ihrer natürlichen akustischen als höchste und Außenstimme keine Bevorzugung vor den übrigen. Erst die Gesamtheit der Stimmen ergibt ein Bild, weil nur dann der Klang Wirklichkeit wird.⁵⁷

⁵⁶ Dazu Georgiades, *Musik und Sprache* S. 12 und 53ff.

⁵⁷ Klafsky (*StMw* 3) und Pauly (S. 177f) haben die Bereiche Melodie, Harmonie und Textbehandlung ohne Rücksicht auf gegenseitige Abhängigkeit betrachtet und kommen deshalb zu Ergebnissen, die nicht unrichtig, aber auch nicht sinnvoll sind.

Die Klangfolge muß, um den Text tragen zu können, neutral sein. Plötzliche Ausbrüche durch chromatische Änderungen, die fortführungsgebunden sind und nicht genügend Freiheit lassen, das Deklamatorische am Text nachzuzeichnen, sind selten.⁵⁸ Wenn sich M. Haydn in T. 10 des *Sub tuum* zu einer chromatischen Rückung entschließt, dann nur nach der beschriebenen sorgfältigen Vorbereitung und nur in einem bestimmten harmonischen Zusammenhang. Das *H*-Dur in T. 10 steht nicht für sich allein. Es wird abgeleitet vom *G*-Klang und kehrt in ihn T. 12 zurück. Noch vorsichtiger geht M. Haydn mit harmonischen Gefügen um, die eine Tendenz bergen, selbständig zu werden und Entsprechung zu fordern. Im ganzen 1. Teil des *Sub tuum* findet sich keine Periode.⁵⁹

⁵⁸ Chromatische Durchgänge, die den Gang der Einzelstimme intensivieren, sind dagegen häufiger anzutreffen, als Klafsky (StMw 3 S. 18) meint.

⁵⁹ Die Periode findet sich eher bei Versvertonung, weil Vorder- und Nachsatz jeweils mit einer Verszeile zusammenfallen können und die harmonische Beziehung V—I den Reim unterstreicht.

MOZARTS FRÜHE MESSEN 1768/69

Die Hauptaufgabe für den Kirchenmusiker war die Meßvertonung. Michael Haydn und Mozart beschäftigen sich fast gleichzeitig mit der Messe, um die sich M. Haydn seit seinen beiden Jugendversuchen nicht mehr gekümmert hatte. Ein Wunsch des Erzbischofs Sigismund, ablesbar an einem Gesuch Leopold Mozarts, mag vorausgegangen sein. Denn Leopold Mozart betont Anfang 1769 ausdrücklich, er selbst wie sein Sohn hätte schon Verschiedenes für die Kirche, *sonderheitlich zum Gebrauche der Hofk: Domkirche* gefertigt.¹

Eine kleine Messe in C (KV 49) während des Wiener Aufenthalts 1768 hatte den Anfang gemacht, am 14. Januar 1769 ist die *Missa brevis* in d (KV 65) fertiggestellt, am 5. Februar ist Anlaß für eine solenne Messe: zur Eröffnung des 40stündigen Gebets in der Universitätskirche wird eine Messe Mozarts aufgeführt.² Pater Dominicus Hagenauer hat das Ereignis in seinem Schreibkalender festgehalten und vermerkt für 1769 noch zwei weitere Aufführungen von Messen Mozarts. Wie sich die erhaltenen Werke den Angaben zuordnen lassen, bleibt unklar, aber die Werkgruppe zwischen Spätherbst 1768 und Oktober 1769 ist als Ganzes abgrenzbar:

2 Missae breves	KV 49 und 65
2 Missae solennes	KV 66 und 139

M. Haydn schrieb 1768 drei Messen, die *Missa S. Nicolai Tolentini*, *S. Gabrielis* und *S. Raphaelis*.³ Die Kirchenmusik Salzburgs erhält 1768/69 einen neuen Anstoß. Denn die ältere Generation ist verstummt. Eberlins Nachfolger als Hofkapellmeister — der von Leopold Mozart geschmähte Lolli — war als Komponist ebenso unbedeutend wie unfruchtbar. Als nach Eberlins Tod 1762 dieser ältliche und belächelte Lolli mit Mühe seinem

¹ NMA Dokumente S. 87; Briefe (Bauer/Deutsch) Nr. 146.

² Dazu Senn in NMA I/1 S. XII.

³ Klafsky I/4, 5 und 6. Die erste Messe war am 17. September 1768 beendet (Autograph heute in Budapest, s. Pauly in JAMS 1957 S. 101), die beiden anderen datieren nach frühen Werkverzeichnissen vom 11. November 1768.

Im Verlauf des Kapitels ziehe ich von M. Haydn noch drei weitere Messen heran (Klafsky I/2, 7 und 9): die große Messe von 1758 (Autograph ehemals Berlin, heute UB Tübingen, s. Pauly in JAMS 1957 S. 101), die große Messe S. Josephi 1771 (Spartierung gegen 1800 mit Korrekturen von N. Lang in Salzburg, St. Peter Sig. Hay 370.2) und die pastorale Nepomukmesse von 1772 (Autograph ehemals Berlin, heute UB Tübingen, s. Pauly in JAMS 1957 S. 101).

Amt, aber — wie der jahrelang abwesende Vicekapellmeister Leopold Mozart — nicht der Ehrenpflicht nachkam, Kompositionen zu liefern, galt der bewährte Organist Adlgasser als vielversprechender Komponist bei Hofe.⁴ 1764/65 schickte Erzbischof Sigismund den 35jährigen deshalb zur weiteren Ausbildung nach Italien. Aber Adlgasser kann die Erwartungen nicht erfüllen. Es wird bald still um ihn, er versieht wieder klaglos seinen Organistendienst.⁵ Nach 1770 waren die beiden schaffenden Komponisten in Salzburg Michael Haydn und Mozart. Auftritte anderer wie die von Fischietti oder Rust blieben Gastspiele. M. Haydn und Mozart wenden sich fast zögernd der Kirchenmusik zu. Mozart schreibt seine erste kleine Messe in Wien (KV 49), M. Haydn seine erste für die Augustiner im Stadtteil Mülln. Dieser Umstand muß auffallen, denn der Bedarf des Domes an Kirchenmusik für gewöhnliche Sonntage und die große Zahl der Festtage⁶ war immens. Die bemerkenswerte Tatsache, daß es von etwa 1760 bis 1768 kaum neue Meßkompositionen gibt — soweit ich sehe, ist dies bisher nicht aufgefallen —, läßt nur einen Schluß zu: daß am Dom ältere Musik aufgeführt wurde, nämlich die Eberlins. Dafür gibt es auch andere vereinzelte Hinweise. Eine Messe Eberlins war 1769 *in usum Antonii Egger E[cclesiae] M[etropolitanae] S[alisburgensis] Choralis[ta]*.⁷ Nannerl Mozart erwähnt in ihrem Tagebuch von 1776 zwei Aufführungen Eberlinscher Litaneien. Als 1788 das Repertoire der Hofkapelle verzeichnet wird, machen die 211 angeführten Werke Eberlins die Hälfte des Gesamtbestandes aus.⁸ Ähnliches Gewicht kam der älteren Musik auch an St. Peter zu. Einige Abschriften von Werken Eberlins sind noch nach 1770 angefertigt worden.⁹

Unter Eberlins Namen sind 58 Messen überliefert, die Herbort in seiner Dissertation mit ausführlichen Quellennachweisen verzeichnet hat. Da jedoch Autographe nicht erhalten sind — von den sieben Kontrapunkt-messen sehe ich jetzt ab, zu ihnen im Kapitel über Mozarts Studien —, bedarf die Überlieferung einer kritischen Prüfung. Als gesichert kann Eber-

⁴ Adlgasser hatte seit 1750 die Hoforgel auf der Kapellmeisterempore zu spielen und weltliche Musik bei Hofe am Flügel zu accompagnieren. Rainer schätzt die Bedeutung wohl etwas zu hoch ein, wenn er in Adlgasser die „beherrschende Persönlichkeit in den Jahren von 1762—1772“ sieht (1965 S. 205).

⁵ Mozart übernimmt nach der mißglückten Reise von 1777/78 Adlgassers Amt, jedoch widerstrebend und nur nach der ausdrücklichen Zusicherung, von den täglichen kleinen Pflichten entbunden zu sein.

⁶ Siehe dazu Pauly S. 88.

⁷ Siehe Herbort S. 41.

⁸ W. Senn, Der Catalogus Musicalis des Salzburger Doms (1788), in MJB 1971/72 S. 185.

⁹ Einzelheiten zur Musikpflege an St. Peter im Exkurs 2. Zur langen Eberlin-Tradition in Kremsmünster s. Kellner S. 504.

lins Autorschaft zunächst nur bei den Werken im Salzburger Dom angesehen werden. Als weitere, zuverlässige Stätte der Überlieferung gilt Kremsmünster, wo zwei Schüler Eberlins, nämlich die Patres Georg Pasterwitz und Placidus Fixlmillner als Chorregenten wirkten.¹⁰ Aber schon in Kremsmünster zeigen die Quellen Abweichungen. Die Messe Nr. 28 ist anders in Tonart wie Besetzung und unterscheidet sich auch sonst mehrfach im Notentext von der Salzburger Quelle¹¹; die Messe Nr. 11 hat in Kremsmünster ein anderes erstes Kyrie und zusätzliche Paukenstimme.¹² Daß die nicht in Salzburg überlieferten Messen vorsichtig zu beurteilen sind, zeigt sich an zwei Fällen, deren Klärung ich Herrn Dr. Plath verdanke: die Messe Nr. 50 stammt von Leopold Mozart¹³, ebenso von ihm Gloria, Credo und Sanctus der Messe Nr. 38. Wenn ich im folgenden auf Eberlin verweise, beziehe ich mich nur auf die gesicherten Messen Nr. 1—37.¹⁴

*

Für die Vertonung der Messe gab es verschiedene Wege. Der vorgesehene Umfang je nach Grad der Feierlichkeit bestimmt die Form. Mit „brevis“ und „solemnis“ werden zwei Hauptgruppen auseinandergelassen, die jedoch nicht streng geschieden sind. Eine *Missa brevis* kann sehr wohl solennem Anlaß dienen¹⁵, die Bezeichnung *Missa solemnis brevis*, wie sie zweimal bei Eberlin vorkommt (Nr. 11 und 12, s. Herbort S. 178), hat nichts Widersprüchliches.¹⁶ Der Gegenbegriff zu *brevis* ist *longa*.¹⁷ Dabei ist *Missa longa* immer gleichbedeutend mit *Missa solemnis*, *Missa brevis* jedoch nicht unbedingt mit *non solemnis*. Wie wenig festgelegt die einzelne Messe auf einen bestimmten Anlaß war, zeigen die Titelblätter der erhaltenen Eberlin-Handschriften im Salzburger Dom. Von den 37 Messen tragen 32

¹⁰ Herbort S. 18.

¹¹ Herbort S. 86—89.

¹² Herbort ist der Zusammenhang entgangen, er verzeichnet die Fassung von Kremsmünster als eigene Messe (Nr. 44).

¹³ Eigenhändig korrigierter Stimmensatz in Augsburg, Heilig Kreuz.

¹⁴ Davon standen mir in Spartierungen Herborts zur Verfügung: Nr. 5, 7—9, 11—14, 17—25, 27, 28 und 32.

¹⁵ Anders Senn: „Die *Missa brevis* ist für Sonntage bzw. Ämter ohne Festcharakter bestimmt“ (Vorwort NMA I/1 S. VII). Im Vorwort zum 2. Messenband der NMA S. VII (1975) ist Senn von dieser Darstellung wieder abgegangen.

¹⁶ Zur Messe Nr. 12 sind in Salzburg zwei Titelblätter erhalten. Auf dem einen heißt es *Missa brevis*, auf dem anderen *in festis prepositis vel 2 Classis Pallii* (s. Herbort S. 53).

¹⁷ Senn (MGG IX Art. Messe, II. Teil, von 1600 bis zur Gegenwart) nennt diese vorkommende Zusatzbezeichnung nicht.

die schlichte Bezeichnung *Missa*¹⁸, nur fünfmal steht ein Zusatz; *brevis* bei Nr. 12, *solemnis* bei Nr. 30—33. Einen Anhaltspunkt zur Unterscheidung der *Missae* gibt die Besetzungsangabe. Während die schlichteren Messen *a 4 voci*, 2 Violini con Organo besetzt sind¹⁹, wobei die Geigen sich von der Verdopplung der vokalen Oberstimmen kaum lösen, legen andere trotz ihrer Kürze das festliche Gewand der großen Messe an: 2 Clarini, Timpani, manchmal zudem 2 Trombe und sogar 2 tromboni obligati (z. B. Messe Nr. 20).

Die Voraussetzungen für die Anlage sind je nach Aufgabenstellung — *brevis* oder *longa* — verschieden. Die *Brevismesse* faßt die Ordinariumsätze als Einheit, die großen Messen hingegen bilden geschlossene Einzelabschnitte vor allem in den textreichen Sätzen Gloria und Credo.²⁰ Instrumentale Vor- und Zwischenspiele setzen die Teile voneinander ab; vokale Soli können in reicher Textwiederholung bis zur regelrechten Arie hin gedehnt werden. Diese formalen Gesichtspunkte scheiden eine Reihe von Messen klar in *breves* oder *longae*. Der größere Teil entzieht sich jedoch der eindeutigen Zuordnung. Hier finden sich bei aller Kürze Elemente der *Missa longa* wieder, aber nur ansatzweise. Herbort ging deshalb bei seiner Gruppierung von Eberlins Messen neben „*Missa brevis*“ und „*solemnis*“ von einem Mischtypus aus (s. die Begründung S. 174—179).

Die Messen Eberlins sind ein fester Bestandteil der Kirchenmusik Salzburgs bis fast zum Ende des Jahrhunderts. Dennoch sind sie bereits für die Generation nach Eberlin kein Vorbild mehr. M. Haydn geht von vornherein andere Wege. Mit seiner *Missa S. Nicolai Tolentini a 1 voce* nimmt er die *Missa concertata* wieder auf, versucht sich aber an dieser im 18. Jahrhundert selten gewordenen Vertonungsart nicht weiter und arbeitet 1771 die Messe in eine vierstimmige Komposition um. Seine beiden anderen Messen von 1768 gehören zwar dem gängigen halbfestlichen *Brevistyp* an (*con 2 Clarini e Timpani*), beziehen sich aber nicht auf Eberlin. Hauptelement in Eberlins Messen ist der stete Wechsel von kurzen Tutti und Soli, innerhalb der solistischen Abschnitte wird der Solopart unablässig an eine neue Stimme weitergegeben. M. Haydn verzichtet in der *Raphaelsmesse* vollständig auf Soli, selbst zum „*Christe*“ und „*Benedictus*“. Den

¹⁸ Im Archivkatalog 1788 wurden den Incipits Ergänzungen hinzugefügt: *brevis*, *solemnis brevis* und *solemnis*, wobei die Bezeichnung *solemnis* auch Werken zukommt, die ihrer Anlage nach *breves* sind (s. dazu Herbort S. 178).

¹⁹ Aufführungsmäßig kann das Verschiedenes bedeuten, s. Exkurs 1.

²⁰ Hier noch eine Anmerkung zum Credo: Eberlin kennt die sogenannte „*Credomesse*“ mit dem wiederholten „Credo“-Ruf vor jedem Textglied nicht (zur Wiener Tradition des Typus s. Reichert in MJB 1955 S. 117ff). M. Haydn schreibt eine *Credomesse* erst 1771 (*Josephsmesse*, Klafsky I, 7) und überträgt die Technik dabei sogar aufs Gloria, wo „*pax*“ zum wiederholten Signalwort wird.

Chor nimmt M. Haydn als kompakte Einheit. Nur ausnahmsweise wird er beim „*Qui tollis*“ in Stimmpaare aufgeteilt. Die M. Haydn eigene Bevorzugung des Chors zeigt sich schon an der *Raphaelsmesse*.²¹

Die Messen von Eberlin und M. Haydn stehen nicht in der gleichen Tradition und bilden auch keinen einheitlichen „Salzburger Stil“. Den geschlossenen Lokalstil, von dem viel die Rede ist, gibt es nicht.²²

Mozarts kleine Messen erinnern eher an Eberlin, an seinen von Imitationen durchbrochenen Chorsatz, an die Aufteilung in Stimmgruppen, das Alternieren von Solo und Tutti. Aber einiges will nicht zu Eberlins Brevismessen passen: die mit Doppelstrich abgeteilten Credofugen, das arienhaft separierte Baßsolo beim „*Et in spiritum*“ der Messe KV 49, die in drei Einzelteile (*Sanctus — Pleni — Osanna*) geschiedenen *Sanctus*-Sätze. Die Einleitung zum Kyrie mit Wendung zur V. Stufe hin kennt auch Eberlin, aber nicht mit Tempounterschieden wie bei Mozart (KV 65: *Adagio-Allegro*) und nicht mit Wiederaufnahme des „*Kyrie*“. Solche Einleitungen bilden in Eberlins Brevismessen das fertige erste „*Kyrie*“, dem das „*Christe*“ folgt. Gänzlich von Eberlin entfernen sich aber die beiden großen Messen Mozarts. Sie sind vom Typ der neapolitanischen Kantatenmesse beeinflusst, die in Deutschland Hasse oder Gaßmann gepflegt haben. Ihre Werke gehörten allerdings nicht zum Salzburger Repertoire.²³ Eberlin schreibt in seinen großen Messen wohl thematisch isolierte Soli, die Aufgliederung aber in Einzelnummern für Chor auf der einen und Solo auf der anderen Seite kennt er nicht. Wohl aber kennt sie Leopold Mozart, der mit der C-Dur-Messe (Seiffert 4/1 — s. S. 61 ff) sein Prunkstück einer Kantatenmesse geschaffen hat. Wie schon an den Fugen erweist sich, daß Mozart das Herkömmliche — zumindest für die Kirchenmusik dürfte

²¹ Mit einem ungewöhnlichen Verfahren macht M. Haydn Raphaels- und Gabrielsmesse verschiedenen Zwecken dienstbar. Gloria und Credo sind jeweils zweimal komponiert, einmal durch radikale Polytextur, wie Eberlin sie nicht kennt, in äußerster Knappheit (das Gloria der Raphaelsmesse in 19 Takten), dann ausgedehnter ohne Textzusammenschiebungen. Die Kurzfassung war vermutlich die erste; in St. Peter wurde zu beiden Messen (Hay 360.1 und 365.1 und 5) ein zweiter Stimmensatz nachgetragen, der nur das lange Gloria und Credo enthält (Hay 365.4 und 360.3). Dieser Zusatz ist noch ein zweites Mal vorhanden, vermutlich gehörten diese Exemplare (Hay 360.2 und 365.2) ehemals dem Dom, worauf Posaunenstimmen wie auch ein Continuo part mit der Angabe *Batutta* weisen. Ein weiterer Stimmensatz zur Raphaelsmesse schließlich (Hay 365.3) enthält beide Fassungen zusammen. Vor Gloria und Credo steht: 1. *breve* und 2. *long*:

²² Senn schreibt (MGG IX Sp. 200), M. Haydn hätte sich „wie Mozart anpassungsfähig, in Salzburg dem insbesondere durch Biechteler und Eberlin geprägten Lokalstil angeschlossen“.

²³ Siehe Senn in MJB 1971/72 S. 187.

das gelten²⁴ — an Werken des Vaters erlernt und studiert hat. Der Aufbau der Messe KV 66 und 139 hält sich fast genau an das Vorbild Leopold Mozarts. Einzelheiten kommen hinzu. Zunächst analoge Tempobezeichnungen: Adagio-Allegro (Vivace) im Kyrie, ebenso beim „*Gratias*“, un poco Adagio (bzw. nur Adagio in KV 139) zum „*Qui tollis*“, Allegro zum „*Quoniam*“, Adagio zum „*Crucifixus*“ und zu „*mortuorum*“, schließlich Adagio zum *Sanctus*. In der Messe KV 139 schreibt Mozart wie der Vater beim „*Crucifixus*“ eine Fanfare mit Clarini *con sordini* und *verdeckter Pauke*.²⁵

²⁴ Siehe den wichtigen Beitrag Senns: Das wiederaufgefundene Autograph der Sakramentslitanei in D von Leopold Mozart, in MJB 1971/72 S. 197—216.

²⁵ Trompeten mit Dämpfer dienten im frühen 16. Jahrhundert der Begräbnismusik (s. W. Osthoff, Trombe sordine, in AfMw 13, 1956, S. 85 — s. auch Hell S. 18 Anm. 16) und gingen in die frühe Oper als Instrumente mit „Trauer-Gepräge“ (Osthoff S. 82) ein, das durch solche Crucifixus-Stellen bestätigt wird. Im 18. Jahrhundert scheinen sordinierte Trompeten kaum mehr üblich gewesen zu sein, denn W. A. Mozart muß am 29. 11. 1780 den Vater bitten, solche *Sordinen . . . die man hier [München] nicht hat*, zu schicken. Der Vater antwortet, sie seien *was fremdes und neues* (Brief vom 7. 12. 1780). Osthoff (S. 87) schreibt, alle Beispiele in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts würden nach Wien weisen (vgl. H. van der Meer, J. J. Fux als Opernkomponist, Bilthoven 1961, Bd. II S. 183f), aber Mozarts Verwendung von gedämpften Trompeten in der Zauberflöte wird man nicht nur mit Gaßmanns Requiem 1773/74 in Verbindung bringen müssen, sondern ebensogut mit dem Salzburger Gebrauch vor 1770, der wiederum mit Wien zusammenhängt, da Mozart (am 5. 12. 1780) schreibt: *Trompetten Sordine — deren wir in Wienn haben machen lassen*.

*Textendungen und musikalische Gliederung bei
Mozart und seinen Salzburger Vorgängern*

L. Mozart vertont in sechs Adagio-Takten das „Gratias“ aus dem Gloria.

gratias, gratias agimus ti - bi gratias, gratias agimus ti - bi propter ...

Das erste Wort trennt er ab und kommt erst im zweiten Anlauf mit dem neuen, bestimmten Septimton im Baß T. 2 zu einer durchziehenden Deklamation. Sie strebt über eine breite Dominante dem neuen Ziel der II. Stufe zu. Von hier wiederholt L. Mozart die bisherigen drei Takte notengetreu eine Stufe nach oben versetzt und gelangt so zur III. Stufe. Mit dem „propter“ kehrt das Allegro wieder, ebenso die alte Tonart C, zu der eine Quintschrittfolge zurückleitet: e || A—d | G—C. W. A. Mozart benutzt im Gloria von KV 139 T. 71ff (NMA I/1 S. 64) die gleiche rhythmische Formel wie Leopolds Unterstimmen, im Wert nur auf die Hälfte verkürzt²⁶:

gra-ti-as, gra-ti-as a-gi-mus ti - bi

²⁶ Auf die häufige Übernahme von Deklamationsrhythmen hat Senn (s. Anm. 23) beim Vergleich der Litanei KV 125 mit einer Litanei Leopold Mozarts hingewiesen.

Aber die musikalische Bedeutung der Figur ist nicht die gleiche. Das erste „*Gratias*“ steht fest und doch beziehungslos, hingestellt wie eine These. Erst nach einer Pause und dem Zwischentreten der Geigen folgt der zweite Ansatz. Nach dem gleichen halben Takt C bricht der Satz mit dem Tritonussprung im Baß zum Spannungsklang E^7 um, der ungelöst bleibt; der Geigeneinwurf hält den Klang weiter. In aller Schärfe beginnt der Chor ein drittes Mal: mit vermindertem Septakkord auf g statt mit befreiendem a -Klang. Der gedehnte Rhythmus $\downarrow, \uparrow\uparrow$ treibt einer Lösung zu, die aber nicht richtig sitzt, da der Spannungsklang noch die Eins des 4. Taktes beherrscht. Das Abstoßen von ihm braucht ein Gegengewicht. Der Sextklang über b fängt mit einem *fp*-Akzent die vorwärtstfallende Bewegung auf und führt — sich über das gis im Alt zum Spannungsklang auswachsend — an einen Zielpunkt, an das gleiche a , das vom gis des Basses in T. 2 herausgefordert worden war.

Auch im Satz Mozarts ist der Kern das Steigernde. Aber es ist anders verwirklicht. Während Leopold Mozart ein kadenzierendes Gebilde hochrückt, um den Text herauszustreichen, quasi mit erhobener Stimme, genügt für W. A. Mozarts Satz die nur rhetorische Erklärung des „höher“ nicht. Zwar findet sich in der Sopranlinie $c^2—cis^2—d^2$ auch davon etwas, aber nur als begleitender Umstand. Das Hauptereignis ist die Verschiedenartigkeit dreier Teile: der erste wie ein unbehauener Block, der zweite (T. 2) mit bestimmter Ausrichtung, schließlich der dritte, der übergreifend ein Ende erreicht. Die Eingangsformel kann nicht wie bei Leopold Mozart wiederholt werden; sie bildet nur den ersten und zweiten Schritt des größeren Ganzen.

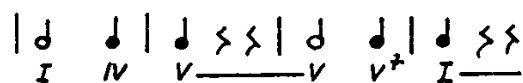
Das Abwandeln und Auswägen verschiedener Endungen im Chorsatz läßt sich schon an Mozarts erster, wenig bedeutender *Missa brevis* KV 49 beobachten. Ihr „*Et incarnatus*“ (NMA I/1 S. 18f) bietet das Bild eines breiten Klangbandes, durchwirkt von gleichförmigen Achtelrepetitionen der Instrumente. Nur die Endungen unterbrechen den Ablauf. Die erste stoppt ihn abrupt. Gegen die halbtaktige und sich im 3. Takt (= T. 63) noch verbreiternde Klangfolge setzt Mozart T. 64 trocken zwei Viertelschläge, die durch den grellen Sekundakkord auf Eins herausstechen. Zwei Viertel atemlose Pause. Ein neuer Ansatz T. 65, der den F -Klang, jedoch in seiner sicheren Grundform aufgreift, endet ruhiger. Im Baß liegt der Schlußton schon auf der Eins (T. 68), der Gegenstoß auf Zwei bleibt aus, nur ein Vorhalt längt den Schluß, der bis zur Takt-Drei geführt wird, so daß dieser Teil vom nächsten nurmehr durch eine Viertelpause getrennt ist. T. 69 beginnt Mozart mit der Wiederholung des ganzen bisherigen Textes. Die Gliederung in 4+4 Takte bleibt erhalten, aber der Satz wird weiter geglättet. In Takt 72 erscheinen die zwei Viertel des „*Sancto*“ wieder,

aber ohne jede Härte; der milde Quartsextakkord über liegendem Baß verbietet die Keile von T. 64, die Achtel der Instrumente können T. 72 sogar weiterlaufen. So wenig scharf ist jetzt der Einschnitt, daß Mozart die beiden Schlußakte wiederholen kann (T. 71/72 = 73/74). In T. 74 ist die Lösung auf die Drei hinausgeschoben. Dadurch ist der Schlußteil T. 73—76 in zwei Hälften getrennt. Ein kleiner neuer Impuls wird nötig, den Mozart mit dem *fis* des Basses T. 74 gibt. Von *fis* aus setzt eine Kadenzlinie an, die erstmals — nach dem kantigen Ruck T. 64 und den immer weicheren Halbschlüssen T. 68, 72 und 74 — als festes Ziel die Takt-Eins erreicht (T. 76).

Mozart nimmt die vom Text her naheliegenden rhythmischen Schlußformeln nicht als natürlich und gegeben hin. Er stellt auf engstem Raum kleine musikalische Formen als betont verschieden einander gegenüber. Deutlicher noch als an den zwei besprochenen Beispielen wird das am Kyrie der *Missa brevis* in *d* KV 65, dem bündigsten Chorsatz dieser frühen Zeit. Zum Vergleich bietet sich M. Haydns frühe Messe aus dem Jahr 1758 an (s. S. 122).

Das „*eleison*“ setzt M. Haydn in der langsamen Einleitung durch Piano und Hinabtauchen in die Subdominante vom „*Kyrie*“ ab. Über ein breites Melisma strebt der Satz der V. Stufe zu. Im Allegro ist das „*Kyrie eleison*“ weit knapper und durch die harte Endung schärfer.

Mozart läßt in KV 65 während der langsamen Einleitung (NMA I/1 S. 159) das „*eleison*“ mit dem Rhythmus ♩ | ♩ ♩ zweimal ausschwingen und verbreitert den Schwerpunkt ♩ sogar noch; beim dritten „*eleison*“ wird er in einem weiten Melisma (T. 3/4) auf zwei volle Takte gedehnt. Der ruhige Gang des Klanges in der fallenden Eröffnung I—VI—IV (*d—B—g*) unterstützt das freie Einschwingen. Der Satz wird nicht vorangetrieben, er geht ruhig, verweilt bei *g* und findet schließlich sein Ziel in der V. Stufe T. 6; I. und V. Stufe bilden den Rahmen der Einleitung, anders als bei M. Haydn wirken sie aber nur aus der Ferne aufeinander. Erst das Allegro T. 7ff stellt sie zusammen. Der Wechsel von Tempo und Takt bedeutet, daß der Text neu gefaßt wird. Wohl bleibt der Kyrie-Rhythmus ♩. ♩♩, wenn auch gegenüber T. 1 durch die Beschleunigung energischer, das beschauliche „*eleison*“ aber verschwindet. Denn der Chor wird vom Eintritt der Dominant gebremst, so hart abgestoppt, daß die Geigenfigur von T. 8 gleichsam herausgeworfen wird. Der äußerst knappe Vordersatz I—V findet unmittelbar seine Beantwortung mit V—I in T. 9/10. Nach der Eröffnung mit diesen beiden kurzen Teilstücken kommt der Satz in Fluß. Der vom Klang verwirklichte Rhythmus hatte T. 7—10 gelautet:



Michael Haydn, Missa (longa) 1758 (Kyrie T. 1—14)

Adagio

Clar.

Timp
8va

V.1/2

p *a.2.* *f* *p*

Kyrie

Kyrie e lei son

5

Allegro

f *f* *p*

e lei son

Kyrie elei-son

9

Timp.
tacet

Kyrie elei-son

Kyrie elei-son

Kyrie elei-son

6 5 6 5

Der bisher immer stockende 2. Takt (T. 8 und 10) wird jetzt T. 12 weitergezogen, und zwar durch den neuen Impuls auf der Takt-Zwei, die bislang klanglich nicht in Erscheinung getreten war. Bei M. Haydn findet sich das nicht. Er sequenziert seine zwei Takte weiter (T. 11—14). Das kann er, weil sein zweiter Takt (ebenfalls T. 8 und 10) nicht die stockende Leere hat, da dem vorausgehenden ersten der vorwärtsstrebende Rhythmus $\text{♩} \text{♩}$ fehlt und gleichmäßige Tonrepetition im Baß den gleichmäßigen Klangwechsel unterstreicht.

Mozart hingegen bleibt nicht bei dem einmal Errungenen. Die musikalischen Gestalten wechseln innerhalb weniger Takte. Das Entgegenreten der Zwei wird später — zweimal mit *fp* herausgehoben (T. 35 und 37) — der Ausgangspunkt für den Schluß (die Reprise beginnt T. 28, T. 32 = T. 11). Am Anfang T. 11 führt der neue Ansatz nur zu einem Halbschluß, auf den beschleunigte Bewegung hindrängt, um T. 14 ein vorläufiges Ziel zu erreichen, das außerhalb des taktweisen Pendelns von Tonika und Dominante steht. Das A T. 14 scheint als Ruhepunkt den ganzen Takt beherrschen zu wollen, wie in den „leeren“ Takten 8 und 10 fallen die Geigen wieder ein. Doch im letzten Augenblick erwacht der frühere Antriebspunkt, die Takt-Drei, wieder zum Leben und gibt dem Satz ruckartige Wendung in eine neue Tonart; das heißt: in eine ganz neue Sphäre. Die Anfangsperiode I—V/V—I kehrt wieder, aber piano, in Dur, solistisch mit Sopran und Alt, ohne das Drängen der Takt-Drei und gleichzeitig mit neuer Endung. Aus dem bestimmten „*eleisón*“ von T. 7/8 ist mit dehnendem Vorhalt ein weiches „*leisón*“ geworden.

Mozart wird der üblichen Unterscheidung von feierlichem „*Kyrie*“ und innigem „*Christe*“ auf seine Weise gerecht. Beim Vater Leopold ist nichts Derartiges zu finden, ebensowenig bei Eberlin. Auch Michael Haydn hat nicht diese Empfindlichkeit den Endungen gegenüber. Während Mozart ihre Verschiedenheit herausarbeitet, verdeckt sie M. Haydn.

Im Kyrie der Messe von 1758 schreibt M. Haydn einen periodischen Wechsel von Tonika und Dominante. In den beiden Messen von 1768 findet sich nichts Vergleichbares. Erst bei der späteren *Nepomukmesse* aus dem Jahre 1772 mehren sich die Beispiele, und zwar in einem ganz bestimmten, nämlich pastoralen Charakter. Das Agnus beginnt mit einer kurzen Periode, die auch im abschließenden „*Dona*“ wiederkehrt (s. Notenbeispiel S. 124).

Innerhalb eines Viertakters korrespondieren Vorder- und Nachsatz. Die Melodie des Soprans wird dabei sequenzierend angehoben. In einem neuen Zweitakter (T. 5/6) geht der Satz auf die Tonika zu, was jedoch ein Trugschluß im Baß hindert. Der Neuansatz des „*miserere*“ wendet sich darauf zum neutraleren Halbschluß. Danach wiederholt sich die Periode auf der

Clarini
Trompete
Ob. 1/2
V. 1/2
Org.

Agnus Dei agnus Dei qui tollis peccata mundi me — se — vere nobis

V. Stufe. Die Regelmäßigkeit des Baus und der periodische Bezug der Einzelteile hat jedoch nicht das scharf Messende wie immer wieder bei Mozart. Bei M. Haydn ist es ein behagliches Sich-Wiegen. Der Takt ist immer ein gemächlicher Dreiertakt, der Tonfall fast leutselig.

*

Solche Stellen sind Sonderfälle, eben wegen ihres pastoralen Charakters. Die gewöhnliche Melodie- und Satzbildung beruht auf einem immer ähnlichen Duktus. Als Beispiel diene das Gloria der Raphaelsmesse von 1768.

Die Art der Textendung ist dabei von untergeordneter Wichtigkeit. Zum nächsten Schwerpunkt setzt immer ein neues Textglied ein, je nach Betonung der Silben mit oder ohne Auftakt. Bis zum nächsten Textglied trägt der übergehaltene Schlußklang weiter (T. 2), sonst gibt er sogar noch den Anknüpfungspunkt für den Einsatz (T. 4 und 6). Am Überhalten dieses Verbindungsklanges kann sich der Chor beteiligen, wenn bei Schlußbetonungen auf der drittletzten Silbe die Endung verlängert ist (T. 2 *hominibus*). Größeren Anteil als überhängende Textsilben haben am Verbinden aber die Instrumente. Mit feiner Ausarbeitung im Einzelnen zieht M. Haydn die Teile zusammen: im zitierten Gloria in T. 2 mit kleinem Auftakt des Continuo und weitertönender Pauke, in T. 4 mit dem vorher schon aufgetretenen Bläserhythmus, in T. 6 mit füllenden Achteln von Trompeten und Pauken, die den Zusammenhalt stützen. Die Endungen sind für den musikalischen Bau nichts Primäres. Textglieder fordern unvermeidliche Einschnitte, aber nur vom Träger der Deklamation, vom Chor.

Michael Haydn, Raphaelsmesse 1768 (Gloria T. 1—10)

Allegro

Clarini

Timpo.

V. 1/2

Org.

Et in terra pax hominibus bo—nae volunta—tis laudamus

ta benedicimus te ad—o—ramus, te glorificamus te


Der Satzfluß ist nicht gehindert. Überbrückende Hilfestellung der Instrumente, wie sie schon am *Sub tuum* genügend begegnet war, läßt den Faden nicht abreißen.

Eberlins Sätze sind bunter; einmal solistisch kleingliedrig mit laufenden Bässen, dann wieder breiter und flächiger im Chortutti. Einen komplexen

Zusammenhang mit Hilfe einer beibehaltenen Instrumentalformel wie M. Haydn sucht Eberlin nicht, aber wenn ein Teil wiederholt wird, kann es zur Verfestigung und zu unermüdlichem Weiterdrehen eines Rhythmus kommen. Die typische Stelle innerhalb der Messe für solch gleichförmiges, halb tänzerisches Vorwärtsschreiten ist das „*dona nobis pacem*“ am Schluß (s. Messe Nr. 23).

Bei der gewöhnlichen Satzbildung Eberlins steuert die Singstimme sehr bald auf einen kurzen Einschnitt hin (Messe Nr. 17):



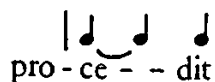
Die Floskel  mit dem melodischen Durchgang vom Terz- zum Grundton wird dabei zur stereotypen Schlußwendung. Sie paßt sich der normalen Endung mit Betonung auf der vorletzten Silbe an, kann aber auch Proparoxytonon-Endungen aufnehmen, wenn die Durchgangsnote eine eigene Silbe trägt („*Cherubim*“ im *Te Deum*, ed. Pauly). Die Endung fällt durch die kurze, rasche Bewegung auf und deutet so auf einen Einschnitt, nicht aber auf einen festen Schluß; denn die Betonung liegt auf der Terz, nicht dem nachschlagenden Grundton.

Diese und ähnliche Endungen, die immer ihre Betonung auf der Eins, ihre melodische Schlußnote hingegen auf der schwachen Zeit haben, fordern eine Wiederholung (Messe Nr. 25):



Dreimal erscheint hier insgesamt die Schlußformel, zu Anfang jedes Taktes. Im 2. und 3. Takt ist der Anlauf zur Endung hin gleich, nur instrumental variiert. Das unentwegte „Nachsagen“ einer kleinen Endungsfloskel füllt das „*Et incarnatus*“ der gleichen Messe Nr. 25.

Die allerletzte Kadenz jedoch zieht über diese leichte Zeit hinaus weiter zum nächsten Schwerpunkt, so daß sich bei weiblicher Endung die gängige feste Kadenzwendung mit kleinem Melisma ergibt:



Abgesehen von einer gewissen Vergrößerung einzelner Elemente wie der Sequenz trennt M. Haydn und Eberlin etwas Wichtiges. Für M. Haydn hat die Dominante eine wesentliche Rolle. Der erste kleine Ansatz hat sie zum Zielpunkt (T. 2), was eine Entsprechung herausfordert, die zur Tonika zurückführt (T. 3). Die ersten beiden Phrasen stehen sich auch durch ihre verschiedenen Bewegungsrichtungen — das Aufwärts der ersten und Abwärts der zweiten— nach Art eines Vorder- und Nachsatzes gegenüber. Eine richtige Periode entsteht daraus jedoch nicht, denn die Baßlinie überdeckt die Einschnitte. Das *dis* in T. 2 wird zum *e* weitergeführt, umgekehrt das *e* in T. 3 zu *dis*. Beim dritten Teilstück führt der Baß zu einem klaren Halbschluß auf der Dominante (T. 4), aber jetzt weicht der Alt mit Verzögerung aus, springt ab und leitet so den Sequenzgang ein, der aus der Spannung zwischen Tonika und Dominante herausführt, indem er eine neue Stufe, nämlich *G* in T. 6 ansteuert, die von den folgenden zwei kleinen Gängen ausgebreitet und zuletzt von der Kadenz bestätigt wird.

Was in der Messe von 1758 keimhaft liegt, zeigen spätere Werke deutlicher. Im „*Et resurrexit*“ aus dem *Credo* der *Gabrielsmesse* von 1768 stehen Tonika und Dominante in halbtaktigem Wechsel nebeneinander.

Erst ist die Tonika *a*, dann *C*. Der Tonartwechsel entspricht vom Harmonischen her der Modulation im genannten *d*-moll-Kyrie Mozarts aus der Messe KV 65 (T. 14/15), bedeutet aber nicht wie bei Mozart eine vollkommene Änderung der Faktur. Baßbewegung und Geigenfigur (die übrigens das ganze *Credo* mit Ausnahme der fünf Takte des „*Et incarnatus*“ durchziehen) laufen bei M. Haydn konstant weiter.²⁸

²⁸ Solch ostinate Figuren, die allgemein im 18. Jahrhundert den Zusammenhalt der langen Messensätze Gloria und Credo stärken sollen (vgl. Senn in NMA I/1 Messen Band 2 S. X), treten bei Mozart nicht mehr auf.

Nahezu regelmäßig endet ein erster Teil auf dem Halbschluß der V. Stufe. Dieser Schluß, der im zitierten Credo der *Gabrielsmesse* T. 3 nur anklingt, wird gewöhnlich gedehnt. M. Haydn läßt den Satz erst einmal abwartend verweilen. Der Baß bleibt liegen, ein Quart-Sext-Wechselklang kann den Schluß längen, s. T. 3:

Dabei kann der Satz ohne sichtbare Unterbrechung weiterlaufen wie in dieser Einleitung zum *Sanctus* der *Josephsmesse* 1771, ebensogut kann der Halbschluß eine kurze Zäsur vor der Dehnung bewirken wie am Anfang der *Raphaelsmesse* von 1768, T. 4:

Das Vorspiel des früher in einem eigenen Kapitel besprochenen *Tres sunt* von M. Haydn (1772 — DTÖ Bd. 62 S. 72ff) entspricht genau dieser Anlage, die nur, wie das ganze anspruchsvolle Werk, in den Dimensionen vergrößert ist. 15 Takte nimmt das Vorspiel in Anspruch, allein 4 Takte längen den Halbschluß von T. 6, wobei über dem liegenden Baß eine neue Melodie eingeführt wird (s. oben S. 17). Eingangs wurde das *Tres sunt* mit dem *Regina coeli* KV 127 verglichen, jetzt sei im Hinblick auf den Halbschluß ein anderer Vergleich versucht.

Im Mittelteil „Christe“ des *Kyrie* aus der Messe KV 139 (NMA I/1 S. 54) liegt nach den ersten fünf Takten eine Sequenzmelodie in den Oberstimmen, wie bei M. Haydn in Terzen bzw. Sexten über dem gleichbleibenden Baß der Dominant (T. 110—114). Wie bei M. Haydn ist der Sopran melodisch über dem Wechsel von I und V sequenziert, wie im *Tres sunt* beginnt die Stelle mit der Dominante. Es stehen also all die

Merkmale, die im *Regina coeli* gefehlt und dadurch von vornherein Unterschiedliches bedingt hatten. Aber trotz der noch größeren Ähnlichkeit läßt sich auch jetzt von Übereinstimmung nicht sprechen.

Zunächst setzt der Melodieteil, der wiederholt wird, mit der Tonika ein (T. 111), die bei M. Haydn nicht Ausgangspunkt, sondern Ziel ist. Bei Mozart bildet sich wieder das Paar I—V. Die vorausgehende Dominant von T. 110 spielt nämlich eine andere Rolle als bei Haydn, wo sie ein mit dem vorausgehenden Halbschluß zusammenhängender Beginn ist. Mozart gliedert den Anfang des „*Christe*“ (T. 105ff) regelmäßig in zwei Takte, die aus dem kleinen Solo hervorgehen und die harmonische Bestimmung I—V haben. Der Solo-Alt wiederholt genau die Takte des Soprans, so daß sich 2+2 als Bau ergibt. Einer weiteren Wiederholung im Tenor jedoch gibt Mozart einen neuen zweiten Takt — mit der Wechselform (T. 110), nicht der Dominant. Statt das daraufhin aber erwartete C folgen zu lassen, läßt Mozart die neue Dominant liegen. In der großen Gliederung bleibt die Zweitaktordnung aufrechterhalten (T. 105—114: 5×2), aber die letzten beiden Zweitakter lassen sich den vorangehenden nicht einfach beordnen. Durch ihr Schweben über dem liegenden Baß bilden sie zusammen eine größere, viertaktige metrische Einheit, die sich von den Zweitaktern dadurch weiter unterscheidet, daß ein erster Tonikatakt nicht angesprochen, sondern in der Schwebelage gelassen ist. Die vier Takte sind ein Einschub, der zu einem zweiten Takt, nämlich T. 110 gehört. Mit ihrem Schluß (T. 114) greifen sie den Anfang wieder auf — T. 114 entspricht T. 110. Wie immer in einem zweiten Takt (T. 106, 108, 110) setzen neue Stimmen mit drei Achteln Auftakt ein. Nach diesem zweiten Takt endlich folgt das schon T. 111 erwartete C.

Mozarts Sequenz ruht anders als die M. Haydns im metrischen Zusammenhang. Zwei gleichen Taktpaaren steht eine Bildung gegenüber, die in der gleichen Zweitaktigkeit ihren Ursprung hat, deren zweiter Takt aber durch die aufgehaltene Tonika in T. 111 eine neue Dimension erschließt.

Die Dehnung Mozarts ist, weil sie *vor* dem Schluß liegt, ein Eingriff in das bis dahin regelmäßige Satzgefüge. Nicht so bei M. Haydn. Hier setzt die Längung ein, wenn der Satz vorläufig fertig ist, eben *nach* einem Schluß — ich erinnere an Adlgassers ähnliches *Salve regina* (s. oben S. 83). Die abwartende Halbschlußlängung findet sich ebenso bei Eberlin oder Leopold Mozart.

M. Haydns Sätze erreichen als erstes Ziel meist die Dominante. Da häufig ein zweiter Teil zur Tonika führt, liegt es nahe, das Ganze als eine Periode zu sehen. Aber es gibt keine scharfe Gliederung I—V | V—I, der zweite Teil stößt sich nicht ab, sein Dominantbeginn ist eine Längung des vorigen Halbschlusses. Vor allem aber: Es gibt keine Notwendigkeit

für einen tonartlich schließenden Nachsatz. Im Beispiel S. 129 stünde der Vordersatz in *a*, der Nachsatz in *C*. Im *Agnus* der *Gabrielmesse* von 1768 schließt M. Haydn in T. 4 zunächst auf der Tonika, wiederholt dann aber das „*qui tollis peccata mundi*“ und führt es zu einem Schluß auf der V. Stufe.

Andante

Clar.
Timp.
Perc.
V. 1/2
Org.
Agnus Dei qui tollis peccata mundi qui tollis peccata mundi
mi-se-re-re mi-se-re-re no-bis

Obwohl so Tonika und Dominante eng beisammen stehen, ergibt sich für M. Haydn kein zwingender Rückbezug. Der Halbschluß wird gelängt, der Baßton breitet sich aus — nicht gerade unvermerkt, aber doch ohne Ruck wendet sich der Satz nach *G*. Die Wendung zur V. Stufe kann ohne harten Umschwung wieder rückgängig gemacht werden wie in der Einleitung zum *Agnus* der *Josephsmesse* von 1771:

Adagio non molto

V. 1/2
Org.
Tutti
Tutti

Mozarts Solosätze und das Menuett

Mozarts Kompositionen lassen sich nicht analog beschreiben. In Melodiebildung und Bau wirken andere Kräfte als bei Eberlin oder M. Haydn. Von den neun Solonummern, zu denen auch die Duette zu zählen sind, stehen sieben in ungeradem Takt, sechs im 3/4-Takt, eine im 6/8-Takt. Die zwei verschiedenen Tempobezeichnungen im Autograph, nämlich *Allegro* und *Andante*, sind nicht gegensätzlich, wie eine vermittelnde Angabe zeigt: *Andante ma un poco Allegro*. Die einzelnen Angaben sind Varianten eines gemeinsamen Tempos, des Tempos eines Menuetts. Deshalb kann in zwei Fällen eine Angabe überhaupt fehlen. Das Tempo versteht sich aus dem Menuett von selbst.

Aufs Menuett weisen neben dem 3/4-Takt manche Einzelheiten. Zunächst typische Schlußwendungen wie



aus KV 139
(Gloria T. 30)



aus KV 66
(Credo T. 186)

Über den Anklang ans Menuett geht eine direkte Übernahme hinaus. Acht Takte aus dem „*Et in spiritum*“ der Messe KV 139 (T. 178—185) stammen nahezu notengetreu in Oberstimme und Baß aus dem Klaviermenuett KV 2 in *F* von 1762 (T. 17—24), wobei sie auch an der gleichen Stelle stehen: in der Messe am Schluß des Vorspiels, in KV 2 überhaupt am Schluß.

Sechs der Messensolosätze haben das Menuett zur Grundlage²⁹, das „*Et incarnatus*“ der Messe KV 139 erinnert ans *Siciliano*³⁰ und auch einer der beiden geradtaktigen Sätze („*Laudamus te*“ KV 66) zeigt mit dem Zusatz *grazioso* zum *Andante* die Vorstellung von Tänzerischem.

²⁹ Die Literatur hat den offenkundigen Zusammenhang bisher nicht vermerkt. Abert notiert zu KV 139 nur: „Besonders das ‚*Quoniam*‘ ist auffallend tanzmäßig, halb Menuett, halb Polonäse“ (I S. 258).

³⁰ Abert I S. 258.

³¹ Einstein teilt S. 425 zwei kritische Äußerungen aus dem Jahr 1719 und 1746/47 mit.

Das Eindringen von Tanzelementen in die Kirchenmusik ist eine wohlbekannte, weil früh kritisierte Erscheinung.³¹ Der bayerische Hofkapellmeister Johann Porta soll 1738 einer Messe von Caldara († 1736) dem Kaiser gegenüber das zweifelhafte Lob gespendet haben: es seien so hübsche Menuette darin.³² Wenn auch der gleiche Caldara Beziehungen zu Salzburg gepflegt hat³³, kann man der Salzburger Kirchenmusik — im Gegensatz zum Schuldrama, wo die Menuettarie ein fester Typus war (s. oben S. 95) — eine Vorliebe für Tanzmäßiges nicht nachsagen. Menuettarien fehlen in Messen M. Haydns überhaupt, bei Eberlin und Leopold Mozart sind sie seltene Einzelfälle.

Bei Soli, deren bevorzugter Platz das *Benedictus* ist, finden sich am ehesten Einflüsse des Menuetts, als Beispiel die Einleitung zum *Benedictus* der Messe Nr. 20 von Eberlin.

An 2+2 Takte schließt sich ein größerer Gang, geführt von der absteigenden Solotrompete. Mit Wiedereinsetzen des Basses T. 11 kadenziert das Vorspiel. Dabei tritt etwas Charakteristisches am Menuett hervor, die Wiederholung von Takten oder Taktgruppen. Die I. Stufe wird vom Baß T. 11 mit einem einzigen Takt fixiert, der gleich wiederholt wird. Dennoch hat der Schluß nicht genügend Festigkeit. Eberlin dehnt die wichtigen Kadenzschritte *f—g—G* des Basses. Aus dem einen Takt werden so zwei (T. 13/14), und auch sie werden wiederholt.

Gleichmäßige Reihung von Taktgruppen durchzieht auch das „*Gratias*“ der Messe Nr. 25, eines der wenigen ausgeprägten Menuette in den Messen Eberlins.

³² Die Anekdote ist allerdings erst 1813 belegt, s. C. M. Brand S. 518 und 516.

³³ Außer der Widmung mehrerer Opern und Oratorien an den Erzbischof Franz Anton von Harrach († 1727) sind nähere Umstände nicht bekannt (Schneider 1935 S. 96f).

Das kräftige Abstoßen von der Eins ist häufig beim abtaktigen Menuett zu beobachten (in Mozarts frühen Menuetten bei KV 2, 4, 15f, 15m). Eberlin stellt ein Eröffnungsmotiv auf, das bei der Tonikaquint stehen bleibt. Ein gleich langer, zweitaktiger Nachsatz schließt fester auf der Tonika als T. 2, da die Kadenzschritte des Basses vorausgehen und die Melodie über die Terz zum Grundton fällt.

In einem zweiten Anlauf führt Eberlin das gleiche Thema zu einem Halbschluß auf der V. Stufe (T. 5—8). Auf diesem vorläufigen Ziel ruht der Satz vier Takte, bis die Durchgangsnote *b* des Basses in T. 12 zu *F* zurückführt und das Vorspiel mit einer sechstaktigen Kadenzgruppe abschließt. Die letzten sechs Takte sind die dreimalige Ausführung eines zweitaktigen Schlusses, der zweimal durch den Schritt zur VI. Stufe im Baß verhindert wird.

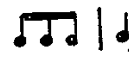
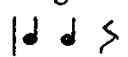
Das Vorspiel stellt ein vollständiges Menuett in kleinster Form dar: zwei Teile von 8 und 10 Takten mit Halbschluß am Ende des 1. Teils. Über das Menuett kommen zum gewöhnlichen Melodiebau zwei neue Elemente hinzu: die Dominante hat als Ziel eine stärkere Gliederungsrolle als sonst. Und: das Gleichmaß der Einschnitte bewirkt eine zweitaktige Ordnung von glatter Regelmäßigkeit.

Die einzelnen Zweitaktgruppen haben eine feste Gestalt. Immer ist der zweite Takt der Zieltakt $\left| \quad \right| \rightarrow \left| \quad \right|$. Diese Gliederung geht von der Oberstimme aus. Der harmonische Unterbau ist nicht festgelegt. Zwar unterstützt der Baß die Zielstrebigkeit der Oberstimme zum zweiten Takt hin mit einem momentanen Ruheklang, der erste Takt aber ist frei von

jeder harmonischen Bestimmung. Auch ohne Bewegung im Klanglichen richtet sich der Satz durch den rhythmischen Zug immer auf den zweiten Takt aus, wie bei T. 1/2 oder den vier Ruhetakten 9—12.

Die gleiche Taktgruppierung begegnet bei Leopold Mozart im *Benedictus* der Messe in C (Seiffert 4/1):

Typisch sind die vielen Einschnitte. Die Folge von Einzelteilen wird dabei — wie oft — von durchziehendem Terzgang mit Kadenzziel abgerundet.

Ähnlich gebaut sind die ersten acht Takte des „*Laudamus te*“ der Messe KV 139 (NMA I/1 S. 62). Nur wiederholt Mozart nicht bloß die Endung, sondern den ganzen ersten Zweitakter, harmonisch gleichbleibend, aber melodisch eine Terz erhöht. Das Gegenstück bilden vier geschlossene Takte, in denen der Baß ähnlich wie bei Leopold Mozart herabzieht. Dabei folgt er dem Sopran, dessen wandernde Töne $e^2-d^2-c^2-h^1-a^1-g^1$ (T. 28—31) wie bei Leopold (a^2-d^2) zur Kadenz hin rascher zu laufen beginnen. Da Mozart die Endung der vorangehenden Teile  weiterführt, bekommt jeder Einzeltakt Gewicht (s. das *fp* in T. 28) und die Menuettfloskel von T. 30 wird zum gesteigerten Endpunkt der Eins-Betonung. Die Betonung stützt Mozart im Baß, der T. 5 mit der Wendung  sein Nachschlagen von T. 3 aufgibt. Beim Vater Leopold folgt der Baß nach Art eines komplementären Generalbasses unverändert der Oberstimme.

Ähnlich abhängig von Leopold Mozart und doch eigenständig ist das „*Quoniam*“ der Messe KV 139 (NMA I/1 S. 71ff). Mozart beginnt mit acht Takten, die fern an das *Benedictus* des Vaters erinnern: erst kleine Teile, dann ein größerer (vier Takte), der in einem Dezimengang zum Halbschluß führt. Die beiden zweitaktigen Anfangsglieder laufen allerdings nicht parallel. Sie haben nicht das gleiche Ziel; der jeweils 2. Takt ist erst auf die Dominante, dann auf die Tonika gerichtet, wodurch der Rückbezug der Periode entsteht³⁴, die auch im „*Quoniam*“ der Messe KV 66

³⁴ Mozart benutzt für die ersten zwei Takte mit steigendem Baß und 7—6-Vorhalt der Oberstimme eine gängige Initialformel, die auch im *Domine Deus*

den Ausgangspunkt bildet. Mozart wiederholt mit dem Einsatz der Singstimme die Periode, vor den gangartigen zweiten Teil mit dem Halbschluß (T. 181—184) aber schiebt er drei Takte ein. Kleingliedrig bilden die beiden Takte 178/179 wieder eine Zweitaktgruppe, die aber nicht vorwärtskommt, weil sie im zweiten Takt auf der Tonika verharret. Der Baß wiederholt sich nur. Aber der Bewegungsraum wird noch weiter eingengt. Der nächste Takt 180 wiederholt nur noch die Endung des vorigen Taktes.

Der Schluß des folgenden, weiter durchziehenden Ganges auf der Dominante T. 184 verheißt Neues, nämlich die Befreiung aus der Enge des Anfangs. Die Singstimme beginnt T. 185 mit dem schon eingefahrenen Rhythmus des 1. Taktes und scheint mit der Hinwendung zur Dominante wieder einen zweitaktigen Vordersatz zu eröffnen. Vom Harmonischen her könnte man auch Periodenteile weiterzählen (T. 185ff: I—V V—I I—V), aber die für solche Gliederung charakteristische Zäsur im jeweils 2. Takt fehlt. Die Taktzwei — sonst immer die wichtige Endungsstelle für die Melodiestimme — ist mit der Sechzehntelbewegung T. 186 überspielt. Schon das plötzliche *fp* auf der Eins zeigt an, daß kein gewöhnlicher zweiter Takt zu erwarten ist. Der Takt 186 wird verlängert, denn der bleibende, nur alle zwei Takte wechselnde Klang dehnt. Das neuartige gemeinsame Achtelpochen aller Instrumente hält die Takte zusammen, bis T. 190 wieder die Dominante von 186 erreicht und der Bogen geschlossen ist.

Die Stelle ist in ihrem Bau dem oben besprochenen „*Christe*“ aus der gleichen Messe verwandt und teilt mit ihm auch noch eine Besonderheit. Die Dehnung trifft auf ein Melisma. Stillstehen im Textvortrag fällt mit Hinausschieben eines Zieltaktes im musikalischen Bau zusammen.

Der Zweitakter stand T. 185—192 noch im Hintergrund, auch wenn der erste lange aufgehalten war; T. 191 bringt die alte Form zurück, doch nicht die anfänglich periodische. Der Rückbezug fehlt, die Taktpaare „185/190“ und 191/192 haben die offene Gestalt I—V.

Wie die beiden ersten Teile (T. 166—173, 174—184) schließt auch der dritte T. 192 mit einem Halbschluß auf C. Und wieder kündigt der Halbschluß eine Erneuerung im Bau an. Der vierte und letzte Abschnitt T. 193ff setzt sich ebenfalls aus Zweitaktern zusammen, aber aus neuen Zweitaktern. Was vorher Einschub war, steht jetzt selbständig. In zweitaktigem Aus-schwingen wechseln die Klänge von Tonika und Dominant. Die Weitung erscheint um so freier, als jeder periodische Rückbezug verschwunden ist. Die erste Wendung der Singstimme T. 193/194 hat noch das anfängliche

KV 139 (NMA I/1 S. 66) wiederkehrt und ebenfalls periodisch gefaßt ist, anfangs in der Fassung von 3+3 (T. 83ff), später von 2+2 Takten (T. 101ff).

Einsacken im 2. Takt, im nächsten Glied jedoch ist die Endung über den normalen Haltepunkt der Zwei hinausgeführt (T. 196), das gewöhnliche Fallen der Richtung in ein Steigen umgewandelt. Dieses Arbeiten Mozarts an den Endungen ist kein bloßes Variieren einer Formel, es greift an den Bau. Der Wechsel von Tonika und Dominante im Zusammenhang mit der rhythmischen Aktivierung im zweiten Teil³⁵ läßt einen 4taktigen Abschnitt von einer Struktur entstehen, die der Periode entgegengesetzt ist: I | V → | Die Ruhestelle rückt von einem zweiten auf einen ersten Takt.

Grundlegend für Mozarts Satz ist die Wandelbarkeit von Einzelteilen. Mozart geht meist von etwas Kleingliedrigem aus, festigt die Geschlossenheit einer solchen Zelle (s. T. 185—192) und bricht sie mit einem Male auf, um eine neue Dimension zu gewinnen.

Im Duett „*Laudamus te*“ der gleichen Messe KV 139 (NMA I/1 S. 62f) ist die Vereinigung der beiden Singstimmen T. 56 der Punkt der Weitung. Bis dahin gliedert sich der Satz in Zweitaktgruppen mit 2. Takt als Ziel. T. 48 erscheint sogar die Sequenz (ohne Melisma) innerhalb dieser Ordnung:

$$\begin{array}{ccccccc} E^7 - a & | & D^7 - G & | & \rightarrow & D & \\ 2 & + & 2 & + & 2 & & \end{array}$$

Beim Neueinsatz nach dem Halbschluß T. 55 bleibt der Baß jedoch liegen.³⁶ Der zweite Takt (T. 57) ist kein Zäsurtakt mehr, durch den Quartsextklang und die weitergehende Bewegung bleibt er offen. Mit T. 59 bekommt dieser ursprüngliche zweite Takt auf seine Zwei, die sonst Schlußstelle ist, einen klanglichen Gegenstoß (*fp*) mit der Wechseldominante, so daß der nächste Takt der Lösungstakt wird, ohne es bleiben zu können, obwohl er sich nach der Rückleitung über das *c*² nochmals vordrängt und den Schluß bildet. Doch die Beziehung des *D* zu *G* bleibt gewahrt. So ist die ganze Stelle ab T. 56 ein großer Dominantbogen, der erstmals über die Einkerbungen im 2. Takt hinweggeht.

In zwei Menuettsoli der *Dominikusmesse* KV 66 stehen schon im Vorspiel verschiedene Ebenen nebeneinander. Das „*Et in spiritum*“ (NMA I/1 S. 248ff) beginnt mit 2+2 Takten, die sich durch das fast vorschnelle

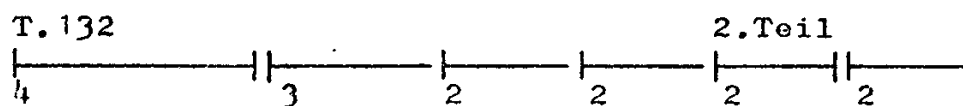
³⁵ Hell S. 334: „Das Gerüstbauglied ist im Prinzip zunächst rhythmisch inaktiv und dynamisiert erst im zweiten Teil“ (hier auch ein Vergleich mit den anderen Verhältnissen des periodischen Baus).

³⁶ Den liegenden Baß in ähnlicher Funktion schreibt Mozart auch in Klaviermenuetten, so in KV 15y (1764) oder dem weit reiferen Menuett KV 94, das in die Zeit der frühen Messen gehört (datiert wird es gewöhnlich auf 1770, ist aber dem äußeren Befund — Schrift und Papier — nach unbedingt vor der 1. Italienreise entstanden, wie mir Herr Dr. Plath, Augsburg, versichert).

Herbeiziehen der Tonika auf Drei des 4. Taktes (T. 177) in sich zurückziehen. Zum nächsten Teil (T. 178ff) gibt es keine stimmige Verbindung, wie man am Abspringen beider Geigen sieht. Frei setzt dieser Teil von neuem an, setzt an mit der gleichen Folge I—V, die aber jetzt keinen periodisch schließenden Nachsatz erhält, sondern offen weitergeführt wird. Sichtbares Zeichen für das zäsurlose Ausschwingen ist das liegende d^3 der 2. Geigen.

Die vier Anfangstakte des „*Domine Deus*“ (NMA I/1 S. 204) kapseln sich ähnlich durch das Feststecken auf der Drei im jeweils 2. Takt ab (T. 105 und 107). Danach öffnet sich der Satz weit: vier Takte ununterbrochene Dominante. Diese extreme Gegenüberstellung fordert eine regelmäßige Beziehung zwischen Tonika und Dominante geradezu heraus. Ab T. 112 wechseln sie taktweise. Sofort verwandelt sich das ganze Bild. Die 1. Geige zieht in einer großen Bewegung über drei Takte hinweg durch, die 2. Geige gibt eine gleichmäßige Sechzehntelgrundierung.

Die Singstimme übernimmt das Vorspiel genau, baut aber den Zwölfakter weiter. An die Folge I—V schließt Mozart unmittelbar T. 128 die Umkehrung V—I, wobei sich auch die Bewegungsrichtung in der 1. Geige umkehrt. Zudem tritt eine Änderung in der Tonart ein. Der Satz richtet sich nach *D*. Dieses neue V—I hat aber nichts Periodisches, denn der 2. Takt ist kein Zieltakt. Der Bewegungszug geht weiter, die Tonika tritt nicht ein, sondern bleibt Wechselklang über dem liegenden Baß der Dominante. Ein nächster Viertakter (T. 132ff) schließt endlich in seinem 4. Takt (T. 135) periodisch ab, wird zur Bestätigung T. 136—138 wiederholt — doch der 4. Takt ist nicht mehr wie vorher. Die Instrumente gehen mit einem Schlag zum Forte über. Der Schlußtakt ist wie abgeschnitten, T. 139 ist kein zweiter Takt mehr, sondern ein erster, mit dem etwas Neues einsetzt, nämlich Zweitakter in der offenen Bauweise. Das periodische Schließen kehrt erst mit dem zweiten großen Soloteil T. 143ff wieder. Wenn —|—|—|—| für einen geschlossenen und —|—|—|—|—| für einen offenen Baustein stehen sollen, läßt sich der Satz ab T. 132 folgendermaßen darstellen:



Der Schluß des ersten Teils beim genannten „*Et in spiritum*“ KV 66 (NMA I/1 S. 248) geht gleichfalls in die offene Bauweise über (T. 211ff). Das Solo bleibt zunächst anders als das Vorspiel bei der zweitaktigen Gliederung mit Ziel zum 2. Takt hin (T. 192—199). Von T. 200 an vergrößert sich der geschlossene Abschnitt auf vier Takte, da es T. 201 durch den

neuen Dominantklang kein Stehenbleiben gibt. Der Viertakter wird in anderer Form wiederholt (T. 204—207), scheint ein drittes Mal wiederzukehren (T. 208ff), doch wie im „*Domine Deus*“ wird der Schlußtakt vom instrumentalen Nachspiel aufgefangen. Das Umschlagen ermöglicht ein Abspringen und Neueinsetzen der Instrumente (1./2. Geige, Viola und Flöte).

Weil sich diese frühen Menuette mit den Werken der Wiener Jahre nicht direkt vergleichen lassen, zögere ich, bei den offenen Gliedern von Gerüstbau zu sprechen, wie ihn Georgiades beschrieben hat (Schubertbuch S. 69—77). In den Menuetten sind es nur kurze Stücke, bei denen sich eine wichtige Frage, die nach der Schlußbildung, überhaupt nicht stellt. Mozart kann an ein solch offenes Glied im *Et in spiritum* T. 211—216 schlicht die Menuettfloskelkadenz hängen. Aber es ist etwas keimhaft angelegt, was später ungleich größere Bedeutung gewinnt. Der Satz hat die Tendenz, von periodisch geschlossenem zu offenem Bau überzugehen.

Von hier aus möchte ich nochmals aufs *Sub tuum* zurückkommen (NMA I/3 S. 177ff), dessen Anfangsteile so auffallend geschlossen waren. Bei der Reprise T. 59ff verliert sich das; gleich zu Beginn bildet sich ein offener Dreitakter (T. 59—61), da 1. Geige und Baß im 4. Takt mit dem Anfang neu einsetzen (T. 62). Bei dieser Wiederholung T. 62ff kehrt Mozart zum Viertakter zurück, aber in neuer Form. Der Nachsatz T. 64f schließt nicht mehr, sondern endet offen mit der Folge IV—V. Der Schlußton in der 1. Geige ist die Dominantseptim; auch der Einsatz des 2. Soprans steigert die Schlußspannung, die das nächste Glied heranzieht.

Daß Taktpaarigkeit bei Mozart eine so andere Gestalt annimmt als bei Eberlin oder Leopold Mozart, hängt mit der Erfüllung des Taktes durch Tonika und Dominante zusammen. Für regelmäßige Taktgruppierung gab das Menuett eine Grundlage.³⁷ Es ist bekannt, welche wichtige Rolle es in den allerersten Kompositionen spielte. Noch später, als Mozart selbst Unterricht gab, sah er im Menuett den Anfang für Komposition (Brief vom 14. 5. 1778). Aber die Bildung wechselnder Taktpaare und Gruppierungen, die möglicherweise vom Menuett herkommt, ist längst in geradtaktige Sätze eingedrungen. Das *Laudamus te* der Messe KV 66 — einer der schönsten Solosätze in Mozarts frühen Werken — geht in seiner Gliederung über die Menuette weit hinaus.

Mozart (NMA I/1 S. 197) beginnt mit zwei auf der Tonika ruhenden Takten. Noch fehlt eine Bewegung, es fehlt die Dominante. Eine abtaktig

³⁷ Die vielzitierte Äußerung Riepels (Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst 1752) von der „natürlichen“ regelmäßigen Taktpaarigkeit bezieht sich zunächst aufs Menuett (s. G. Henneberg S. 14).

spitze Geigenskala, die frei in den liegenden Horn-ton hinein einsetzt, will zur Dominante hinführen, der Baß unterlegt jedoch im Zieltakt das *B* der Subdominante (T. 19) und unterbindet mit der Hochalterierung zu *H* ein Einsacken. Weiterdrängend führt das Vorspiel erst beim dritten Ansatz zum periodisch schließenden Zweitakter (T. 20f: V—I); aus den üblichen vier Takten sind sechs geworden.

Im Gesangsteil bleibt auch im 6. Takt der periodische Schluß aus. Der frühere Schlußtakt wird in T. 33 zu einem neuen Anfang. Geigen und Baß, auf die Schwerpunkte in Oktaven gekoppelt, steigen unterhalb des liegenden *f* des 2. Horns und der 2. Flöte terzweise ab, wobei der neue Ansatz wie schon T. 3, 5 und 30 mit der gestochenen Sechzehntelbewegung markiert wird.

Nach dem Halbschluß in T. 38 beginnt Mozart neu, auf *G* als Dominante einer neuen Tonart. Das viertaktige offene Glied über dem liegenden Dominantbaß mündet in eine Zweitaktigkeit mit der regelmäßigen Folge I—V.³⁸ 12 Takte lang (T. 39—50) bewegt sich der Satz nur zwischen Tonika und Dominante. Wenn das instrumentale Nachspiel sich T. 51/52 mit der Wendung zur Subdominante daraus löst, erhält die Komposition einen ungeahnten Zug ins Weite, mit dem sich das Forte und die Sechzehntelrepetitionen verbinden. Mozart beendet diesen Zug allerdings rasch mit einer Kadenz und führt ihn erst im letzten Schluß T. 87ff weiter aus. Das zweite Glied mit der Dominante am Anfang (T. 89) fällt nun nicht gleich in einen Schluß zurück. Mozart hält die Tonika auf, indem er den Anfangstakt zweimal wiederholt. Durch Piano und Forte sind die Takte voneinander abgesetzt, aber das liegende Horn hält den dreitaktigen Dominantbogen zusammen.³⁹

³⁸ Interessant ist, daß ohne die Bindung ans Menuett offene Glieder mehr Raum haben und der periodisch schließende Zweitakter weitgehend verschwindet. Das gilt schon für den Anfang.

³⁹ Die *p*-Ergänzung T. 90 in den Hörnern (NMA) scheint mir etwas künstlich und widerspricht auch dem Bindebogen.

III.
MICHAEL HAYDN

Biographisches

Michael Haydn gilt weithin als Vorgänger und Wegbereiter für Mozart. Diese Anschauung hat sich so verfestigt, daß im Einzelfall das „vor“ gar nicht mehr geprüft wird. Als Vorbild für Mozart zitiert M. Taling-Hajnali (Bern 1959) aus einer Messe M. Haydns von 1803; als „forerunner“ für Mozarts Litaneien gilt Rosenthal (MQ 1941 S. 433—455) auch eine Litanei M. Haydns von 1776.¹

An den Messen hat sich gezeigt, daß M. Haydn und Mozart sich gleichzeitig — und verschiedenartig — mit Gegebenheiten der Tradition befassen. M. Haydn, der als junger Mann von 26 Jahren nach Salzburg kam, ist zwar 19 Jahre älter als Mozart, aber mit seinen Kompositionen beginnt er ähnlich um 1760. Dem Schaffen nach sind M. Haydn und Mozart direkte Zeitgenossen. Es gibt geradezu „Werkpaare“ wie das *Tres sunt* von M. Haydn und das *Regina coeli* KV 127 von Mozart im Frühjahr 1772 oder die beiden großen Sakramentslitaneien vom gleichen März 1776 (s. Anm. 1). M. Haydn und Mozart sind Rivalen. Von daher versteht sich auch manch skeptische Äußerung des Vaters Leopold. Die beiden Musiker, die 1767 Entwicklung und Zukunft versprachen, waren M. Haydn und Mozart. Beide haben sich auch entfaltet, doch ganz unterschiedlich. Daß die späteren Werke beider unvergleichbar sind, ist nie ernsthaft in Zweifel gezogen worden. Für die frühe Zeit hingegen war man geneigt anzunehmen, daß beide mit ihren Kompositionen auf gleichem Boden stehen, der Unterschied nur in der geschickteren Ausarbeitung des Begabteren zu sehen sei.

Ich glaube, gezeigt zu haben, daß in Mozarts Satzbau schon früh etwas angelegt ist, was M. Haydn fremd ist. Wie Mozart mit seinem Werk weiterwächst, so auch M. Haydn, aber eben anders. M. Haydn erreicht einen ersten und für ihn vielleicht bedeutendsten Höhepunkt in den 70er Jahren — zunächst mit dem besprochenen *Tres sunt* 1772, dann mit dem *Lauda Sion* 1775.

¹ Klafsky IV, 13: 1792. Richtige Datierung (Jancik S. 326 und Pauly in JAMS 1957 S. 102): 26. 3. 1776. Im gleichen März 1776 schreibt Mozart seine letzte Litanei KV 243.

Das „Lauda Sion“ 1775

Das *Lauda Sion* (Notenteil: Nr. 11) war dank seiner liedhaften Lieblichkeit M. Haydns bekanntestes Werk. Bei allen Porträts von M. Haydn erscheint es auf dem Notenblatt. P. Werigand Rettensteiner, M. Haydns vertrauter Freund, nennt es in dem 1814 angelegten Werkverzeichnis ein *Meisterstück*. M. Haydn hat das kleine Werk so geliebt, daß er es sich auf dem Totenbett vorsingen ließ.² Auch Mozart hat es gut gekannt. 1783 bittet er den Vater, möglichst eine Partitur zu schicken, weil er *das Laudu Sion möchte gar zu gerne hören lassen*³ — bei Baron von Swietens Hauskonzerten — und erinnert sogar in einem nächsten Brief vom 27. 3. 1783 noch an seine Bitte.

Ein Autograph M. Haydns hat sich erhalten⁴, dazu ist das Werk, wie seine Beliebtheit erwarten läßt, in zahlreichen Abschriften verbreitet. Mit dem Autograph stimmt eine Partiturnkopie des M. Haydn-Kopisten Nikolaus Lang überein, die der Sammelhandschrift Hay 1715 (S. 305—336) im Archiv St. Peter angehört.⁵ Trotz der guten Quellenlage ist es schwierig, die erste Gestalt des *Lauda Sion* herauszulösen. Es zeigen sich hier ganz charakteristische Probleme der M. Haydn-Überlieferung.

In späteren Jahren, zwischen 1790 und 1800 hat M. Haydn eine ganze Reihe früherer Werke wieder vorgenommen und mit Bläsern bereichert, gewöhnlich Hörnern oder Trompeten.⁶ Unter Umständen schrieb er dazu auch Partituren neu.⁷ Schon Perger ist 1907 aufgefallen, daß M. Haydn offenbar die Gewohnheit hatte, seine Partituren abzuschreiben: „Viele dieser Reinschriften haben sich noch erhalten, während die erste Niederschrift bisher von keinem seiner Werke sich finden ließ.“⁸

² Biographische Skizze von Otter/Schinn 1808 S. 19.

³ Brief vom 12. 3. 1783. Aus der Textstelle geht entgegen anderen Annahmen (K⁶ Anhang A 15) nicht hervor, daß Mozart das *Lauda Sion* selbst kopiert hat (s. Croll in ÖMZ 1972 S. 405).

⁴ Von Bibliothekar Heinrich Gies im Frühjahr 1968 in der Konservatoriumsbibliothek Innsbruck aufgefunden.

⁵ Eine zweite gleichlautende Kopie Langs enthält auch sein Sammelband M. Haydnscher Kirchenmusik in der Bayerischen Staatsbibliothek München (Mus. Ms. 4154/1).

⁶ Siehe Jancik S. 96 und 150. Eine Liste der nachkomponierten und eigenhändig für St. Peter geschriebenen Stimmen in M. H. Schmid, Katalog S. 18.

⁷ Von der Litanei Klafsky V, 9 (1765) gibt es deshalb zwei Autographe (beide Bayer. Staatsbibl. Mus. Ms. 449 und 450).

⁸ DTÖ XIV/2 1907 S. XIV. Pauly weist auf diese Merkwürdigkeit nebenbei hin (Nachwort zur Edition des *Te Deum* von 1770 S. 95).

Das erhaltene Autograph des *Lauda Sion* stellt nicht die Kompositionsniederschrift von 1775, sondern eine spätere, erweiterte Abschrift dar. Rückschlüsse auf die Originalgestalt läßt erst die Heranziehung von Stimmkopien zu. Davon standen mir sieben zur Verfügung, die großteils in Salzburg entstanden sind:

1. Datiert 1775, Stimmabschrift Chorinspektor Kaserers und seiner Mitarbeiter in St. Peter (Hay 675.2)
2. [spätestens 1780], Stimmabschrift des Hofkopisten M. Raab (Kopist A bzw. Schr 8, identifiziert von E. Hintermaier, Diss.) in St. Peter (Hay 675.1)
3. [vermutlich 1775], Stimmabschrift des Hofkopisten Hofstätter (s. S. 292), Salzburg Dom.
4. [Gegen 1780], Stimmabschrift von Mathias Kracher, Stiftskirche Seekirchen.
5. [Gegen 1800], Orgelauszug von der Hand des Kopisten Nik. Lang mit deutschem Text, Bayer. Staatsbibl. Mus. Ms. 7086.
6. [Gegen 1800], Stimmabschrift von unbekannter Hand, Bayerische Staatsbibl. Mus. Ms. 8405.
7. [Gegen 1800], Stimmabschrift von unbekannter Hand, Tittmoning, Kollegiatsstift St. Laurentius.⁹

In den sieben Quellen spiegeln sich die verschiedenen Stadien der Bearbeitung wieder. Die Abschriften 1—3 haben später von anderer Hand hinzugefügte Bläserstimmen¹⁰:

- | | |
|--------------------------------|---------------------------------------|
| 1. (a) S A T B, 2 VV, B, Org | — (b) 2 Ob 2 Hr 2 Tr Pk |
| 2. (a) | — (b) 2 Hr |
| 3. (a) | — (b) 2 Ob 2 Hr 2 Tr Pk ¹¹ |
| 4. S A T B, 2 VV, Org | |
| 5. S A, Org, 2 Hr | |
| 6./7. S A T B, Org, 2 VV, 2 Hr | |

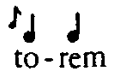
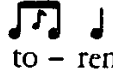


⁹ Eine Einsicht in das Material dieser Sammlung danke ich dem freundlichen Entgegenkommen von Frau Bockholdt, München.

¹⁰ In meinem Katalog S. 148f sind die zusätzlichen Stimmen den beiden alten Stimmensätzen falsch zugeordnet. Die beiden Hornstimmen von Schreiber 14 gehören zu Hay 675.1. Das Material war zunächst im Besitz von Schreiber 36, der Taktzahlen und Korrekturen in allen Stimmen angebracht hat. Dieses Material kam nicht vor 1822 nach St. Peter (s. Katalog S. 30f, zu Schr 31 und 36); dort lag nur der dilettantisch kopierte Stimmensatz Kaserers (Hay 675.2 — s. Exkurs 2), dem M. Haydn später eigenhändig Bläser hinzugefügt hat. Danach erst scheint Kaserer den Titel geschrieben (und die Oboen vergessen) zu haben.

¹¹ Auf 3b: *zugeeignet der Dom-Kirche von Johann Weindl 1819.*

Der Fall wird dadurch weiter kompliziert, daß die zusätzlich überlieferten Hornstimmen voneinander abweichen. Bei Abschrift Nr. 1b ist ihre Authentizität gesichert: die Bläserstimmen sind gleichlautend mit dem erhaltenen Autograph von der Hand M. Haydns geschrieben.¹² Die andere Hornfassung ist zu verbreitet — Nr. 2b, 3b, 5 und noch im Stimmendruck Diabellis, Wien [1829] —, als daß man sie für eine gelegentliche Anfügung irgendeines Chorregenten ansehen könnte. Wahrscheinlich stammen auch diese Hornparte im Zuge einer früheren Bearbeitung von M. Haydn.

Den verschiedenen Besetzungsformen entsprechen auch kleine Varianten im übrigen Notentext.

	FASSUNG A	FASSUNG B
T. 5 und Entsprechungen	2. Viertel im S: <i>tr</i>	kein <i>tr</i> .
T. 2	S:  to-rem	 to - rem
T. 97—99	verschiedene Figuration der Geigen	
T. 99	S:  h c	S (bzw. Ob):  dc
T. 153	Allegretto	Allegro

Ich will eine Erklärung für die Abweichungen in den Abschriften versuchen:

In direktem Zusammenhang mit der Entstehung des *Lauda Sion* stehen die ursprünglichen Teile der Abschriften 1—4. Die Nummern 1a, 2a und 3a sind von Salzburger Kopisten geschrieben, alle drei vermutlich noch 1775. Die Abschrift des Domes (Nr. 3a) dürfte die früheste anlässlich der ersten Aufführung sein. Nach diesem Material wurde von mehreren, insgesamt fünf Musikern an St. Peter, Nr. 1a für die Aufführung an der Stiftskirche kopiert.¹³ Wofür die Stimmen Nr. 2a gedacht waren, ließe sich erst nach einer Identifizierung des noch unbekanntes früheren Besitzers (Schreiber 36) sagen.¹⁴

¹² Gleichlautend abgesehen von der Notierung der Oboen bei den Stimmen in B, eine in Salzburg öfter anzutreffende Eigenheit.

¹³ Daß nicht nach der Partitur, sondern nach Stimmen (und denen des Domes) gearbeitet wurde, beweisen die vielen Hände, die sonst gar nicht alle gleichzeitig schreiben könnten, besonders aber das Mitkopieren der Posaunen, die in der Partitur nicht stehen und bei Bestellungen für St. Peter von Berufskopisten nie geschrieben wurden (s. Exkurs 1).

¹⁴ Hinter der umfangreichen Sammlung von Schreiber 36 (s. Katalog S. 30) verbirgt sich möglicherweise der Bestand eines Kirchenarchivs, das aufgelöst und nach St. Peter gekommen sein könnte (St. Leonhard?).

Die ersten drei Salzburger Abschriften (Nr. 1—3) haben ihr ursprüngliches Aussehen nicht behalten, da aber die Zusätze am Wechsel der Schrift erkennbar sind, läßt es sich wieder herstellen¹⁵:

4 voci, 2 Violini e Basso (Fassung A)

Dieses schlichte Gewand — *senza Clarini* lautet die liturgische Kennzeichnung im Domkatalog 1788 zum *Lauda Sion* — blieb nur im abgelegenen Seekirchen bewahrt (Nr. 4). Dort war Organist an der Stiftskirche Mathias Kracher, der mehrmals Sparten seines Freundes Michael Haydn zum Einstudieren überlassen bekam.¹⁶

Die anspruchslose Besetzung wurde erst nach Jahren wachsender Beliebtheit prunkvoller ausgestattet, erst nachdem das Werk zu dem alljährlichen *Lauda Sion* des Fronleichnamfestes geworden war. Zunächst macht M. Haydn es mit einer deutschen Umarbeitung den erzbischöflichen Reformbestrebungen dienstbar (Nr. 5). Dabei tritt das obligatorische Hornpaar der deutschen Kirchenmusik Salzburgs hinzu. Der Vermerk *Haydn mpria* in Langs Niederschrift soll kein Autograph vortäuschen, sondern nach einer irreführenden Gewohnheit Langs anzeigen, daß nach dem Autograph kopiert wurde. Deshalb ist das Datum am Schluß M. Haydns eigene Angabe zur deutschen Bearbeitung: S: [*alisburgi*] 24 Aug: [1]790.¹⁷

Danach fanden die gleichen Hornstimmen auch in der lateinischen Fassung Verwendung. Diesen Stand der Bearbeitung geben die Abschriften Nr. 5, 6 und 2 a+b wieder (Fassung A). Um die Jahrhundertwende unterzog M. Haydn das *Lauda Sion* einer zweiten Revision. Der große Bläseratz von Oboen, Hörnern, Trompeten und Pauken machte eine Umgestaltung der alten Hornstimmen nötig. Übereinstimmende Dokumente dieser Gestalt sind autographe Partitur im Konservatorium Innsbruck und der Stimmensatz Nr. 1 a+b in St. Peter.

Auch nach der Überarbeitung wurde das *Lauda Sion* noch in seiner alten Form musiziert und weiterüberliefert. Drei Partituren aus dem frühen und mittleren 19. Jahrhundert geben noch die erste Fassung wieder.¹⁸

Wichtig ist, daß die ursprüngliche Besetzung sehr einfach war.¹⁹ M. Haydn konnte sie sogar weiter reduzieren, wie sich in der deutschen Umarbeitung

¹⁵ Gemäß den Aufführungsgepflogenheiten am Dom finden sich in dessen Material colla-parte-Posaunen und fünffach kopierte Baßstimmen.

¹⁶ M. H. Schmid, Katalog S. 288.

¹⁷ Klafsky kennt eine deutsche Fassung (s. unter VI/27), berichtet auch von den 2 *Corni*, nennt aber kein Datum und keine Quelle.

¹⁸ Alle drei Bayerische Staatsbibliothek München, Mus. Ms. 491 (fr. 19. Jh.), Mus. Ms. 1465/3 (datiert 1839, aus dem Besitz des M. Haydn-Sammlers Schafhäutl) und Mus. Ms. 838 (Mitte 19. Jh., mit zusätzlicher Viola).

¹⁹ Abgesehen davon, daß die ursprüngliche Besetzung der beiden berühmten Werke M. Haydns genau umgekehrt ist als Croll in ÖMZ 1972 S. 404 meint (in

andeutet, die zwar Hörner hinzufügt, aber den Chor auf Sopran und Alt beschränkt. Rettensteiner besaß einen autographen, lateinisch textierten Auszug für Sopran, Alt und Orgel, den Pater Bischofreiter für St. Peter kopierte.²⁰ In dieser verkleinerten Form tritt das ohrenfälligste Satzelement noch stärker hervor, das Liedhafte, dessen Gerüst allein Sopran und Continuo bilden.

Die Fronleichnam-Seqüenz des Thomas von Acquin gehört zu den wenigen metrischen und gereimten Texten, welche die Liturgie des 18. Jahrhunderts noch kennt. Mozart hat gar keine Seqüenz-Texte vertont, M. Haydn dagegen nach dem Erfolg seines *Lauda Sion* noch weitere acht:

1777	<i>Laeta quies</i>	Klafsky	I Ib, 17a
1778	<i>De profundis tenebrarum</i> ²¹		I Ib, 16
1784	<i>Victimae paschali</i>		II a, 29
	<i>Veni sancte Spiritus</i>		II a, 39a
	<i>Emicat merities</i>		I Ib, 4 (= 15)
1785	<i>Laeta quies</i>		I Ib, 17b
1786	<i>Miraculorum patrator</i>		I Ib, 18
1794	<i>Laudibus hic mons resonat</i>		I Ib, 19

Musterbeispiel für die Versvertonung und Vorbild für alle anderen Seqüenzen war das *Lauda Sion* von 1775. Von seinen 24 Strophen sind immer zwei als Strophe und Gegenstrophe durch gemeinsamen Reim der letzten Zeile verbunden: a a b, c c b. Gegen Schluß erweitert Thomas das ursprüngliche Reimpaar a a auf drei (aaa), zuletzt sogar auf vier Verse (aaaa) und bildet so drei große Abschnitte:

- 9 Doppelstrophen a a b, c c b
- 2 Doppelstrophen a a a b, c c c b
- 1 Doppelstrophe a a a a b, c c c c b

Michael Haydn folgt dieser Dreigliederung mit einer Einteilung in verschiedene musikalische Sätze, die sich in Takt, Tonart und Tempo unterscheiden, *Allegro moderato* ist der 1. Teil (T. 1—92) überschrieben, *Andantino* der zweite (T. 93—137). Der 3. Teil ist in sich wiederum dreifach geglie-

Wirklichkeit ist das „homophone“ — oder liedhafte — *Lauda Sion* unauffällig, das kontrapunktische *Tres sunt* festlich besetzt), scheint mir die Zuordnung einer bestimmten Besetzung an einen Satztyp anders als bei Eberlin für M. Haydn nicht mehr möglich.

²⁰ Siehe Rettensteinerkatalog unter Graduale Nr. 66; St. Peter Hay 675.4.

²¹ Die bei Klafsky fehlende Datierung läßt sich durch den Katalog Rettensteiners ergänzen: 26. 8. 1778 (unter Gradualien Nr. 93).

dert. Als Gegenstück zum schließenden „*Amen Alleluja*“ (T. 172—182) bildet M. Haydn aus den beiden Anfangszeilen der vorletzten Strophe eine Adagio-Einleitung (T. 138—152), die zwischen den Tonarten des 2. und 3. Satzes (C-Dur und G-Dur) vermittelt. Von der fünfzeiligen Strophe bleiben deshalb nurmehr drei Verse, deren Form a a b dem allerersten Anfang entspricht, was M. Haydn für eine musikalische Reprise nutzt (T. 153ff).

Der Text der Sequenz ist abgesehen von einer kleinen Ausnahme (Strophe 6: 10 Silben) gleichmäßig mit vierhebigen Trochäen metrisiert. Die freistehende letzte Zeile unterscheidet sich von dem vorausgehenden, klingend endenden Verspaar durch ihren stumpfen Reim und damit auch in der Silbenzahl: statt acht hat sie nur sieben Silben.

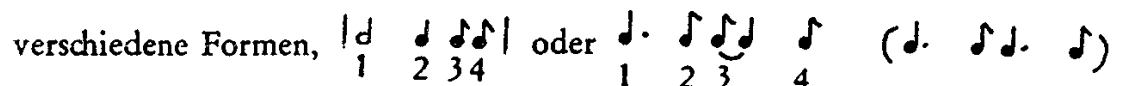
Anders als bei den kurzen Texten sonst in den kleineren Kirchenwerken sieht M. Haydn sich einer ungewohnten Textfülle gegenüber, die ihn zu zügigem Vortrag nötigt. Eine breite imitatorische Bearbeitung wie beim *Tres sunt* scheidet daher aus. Auch die übliche Einteilung in einzelne Textkola und ihre verschiedenartige musikalische Ausführung wie im *Sub tuum* unter Heraushebung einzelner Worte durch Dehnung oder Wiederholung kommt nicht in Frage. M. Haydn will die Zeile und ihre Ordnung in Strophen nicht auflösen. Der äußere Bau der Sequenz wird wie ein Rohgerüst unverändert in die Komposition übernommen.

Alle achtsilbigen Zeilen des 1. Teils (T. 1—92) sind gleich lang, und noch mehr, auch gleich gebaut. Jeder einzelnen liegt die Formel

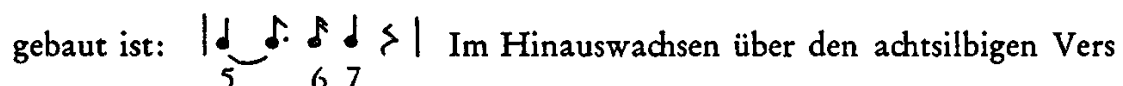


zugrunde, die an verschiedenen Stellen, vorzugsweise dem vorletzten Viertel, mit kleinen Vorschlägen oder Vorhalten ausgeziert werden kann. Anfang und Ende der Zeile sind gedehnt, um in der ununterbrochenen Abfolge herauszustechen.

Mit größerer Ausdehnung trägt M. Haydn dem Schlußcharakter der sieben-silbigen Zeile Rechnung: sie füllt zwei Takte. Auch ihr Anfang und Ende sind lang. Der erste Takt hat in Anlehnung an den Achtsilbler verschiedene Formen,



während der zweite Takt rhythmisch (und auch melodisch) immer gleich



gebaut ist: Im Hinauswachsen über den achtsilbigen Vers betont dieser letzte Takt die Stelle der Zeile am Strophenschluß. Die Anfangsverse haben ihr letztes Gewicht auf der Takt-Eins (oder Drei), der

abschwächend die Zwei nachfolgt. Der Schlußvers zieht über die Zwei hinaus — sie bekommt keinen Text — und zielt unterstützt vom voranschlagenden Sechzehntel auf die nächste schwere Zeit.²² Der Siebensilbler schließt mit einer Viertelpause ab, da die nächste Strophe erst auf Taktbeginn wieder einsetzen kann. So ist jede Strophe in ihrer Länge und ihrer Zeilengliederung festgelegt: $1\frac{1}{2} + 1\frac{1}{2} + 2 = 5$ Takte; eine Doppelstrophe umfaßt immer 10 Takte. Daraus errechnet sich leicht die Taktzahl des ersten Teils, die M. Haydn in der Partitur auch notiert: 9 Strophenpaare = 90, dazu 2 Takte Schlußbegründung = 92 Takte.

Die Tradition der mehrstimmigen Sequenzvertonung kennt in Anlehnung an den einstimmigen Vortrag den Wechsel zweier Chöre. Die einfachste und geläufigste Form beruht auf zwei geschlossenen Abschnitten, einen für alle geradzahligen, den anderen für alle ungeradzahligen Strophen. Seit dem 17. Jahrhundert tragen gewöhnlich zwei vierstimmige Chöre die Strophen vor und finden sich für die Schlußstrophe oder nur ein „Amen“ in achtstimmigem Satz zusammen. Solche Sequenzen hat in seiner frühen Zeit noch Eberlin geschrieben.²³ Zum Fronleichnamfest wurde an St. Peter im ganzen 18. Jahrhundert, zum Teil auch noch im 19. das *Lauda Sion* des Veronesers Steffano Bernardi († 1638) gesungen, der die letzten zwölf Jahre seines Lebens (1627—1638) als Hofkapellmeister in Salzburg gewirkt hatte. Sein *Lauda Sion* ist in St. Peter (sicher unrichtig) unter *Auth[ore] Sig. P. Valerio . . . 1690* überliefert.²⁴

Das *Lauda Sion* bietet bei der Vertonung eine besondere Schwierigkeit, weil die Strophe in der Zeilenzahl nicht gleichbleibt. Bernardi schreibt für jede Strophenform ein eigenes Modell. Satz I und II für die Strophen 1—17, III und IV für 18—21 und V für 22/23.²⁵

M. Haydn geht vom Versfuß aus. Alle Hebungen innerhalb der Zeile sind gleichwertig, Anfang und Schluß sind in der Länge verdoppelt. Ein

²² Einen ganz ähnlichen Anfang habe ich beim *Te Deum* (1760) T. 1—5 beschrieben, s. S. 33f.

²³ In St. Peter die Abschriften eines *Veni sancte* (1731) und *Laeta quies* (1730, in festo S. Benedicti).

²⁴ Kopie von Chorregent A. Kurz um 1730 in St. Peter, darin Einträge von Chorinspektor Kaserer um 1780, Duplierstimmen dazu (Alt II und Violone) aus dem frühen und mittleren 19. Jh. (s. Exkurs 2).

S. Keller hat die Komposition 1871 unter Bernardi's Namen veröffentlicht (aber den achtstimmigen Satz falsch übertragen, der 2. Chor muß schon T. 5 einsetzen). Leider erlauben die Verhältnisse keine Prüfung der Folianten in der Wachsammer des Domes (zur Bernardi-Überlieferung s. Schneider 1935 S. 240 Anm. 4).

²⁵ In der St. Peter-Quelle fällt die Strophe 6 wegen der irregulären Zehnsilbigkeit einfach aus, es schließt sofort die 7. (als „6.“) an. Damit wechselt die Rolle des Vorsingens auf den 2. Chor, der dann auch den neuen Teil (Strophe 19 bzw. „18“) beginnt.

Grundmaß bleibt durch die ganze Komposition hindurch erhalten. Bernardi steht anders zum Text. Das Gleichartige des Metrums berührt ihn nicht. Der einzelne Trochäus nimmt die verschiedensten Formen innerhalb einer Strophe an: $\text{♩} \text{♩}$, $\text{♩} \text{♩}$, $\text{♩} \text{♩}$.²⁶ Die wechselnde Deklamationsgeschwindigkeit und unterschiedliche Zeilenlänge verdecken den eigentlichen Vers. Sichtbaren Einfluß nimmt bei Bernardi der Text in seiner Wiederholung von Doppelstrophen. Bei M. Haydn dringt das Wiederholende weiter ein, nämlich auch auf der Ebene der Zeile und des Versmaßes.

Den Vers sucht M. Haydn nicht nur durch Umsetzen in Notenwerte sondern auch durch Bildungen im Melodischen und Harmonischen nachzuvollziehen. Melodisch sequenzierend baut die metrisch, grammatikalisch und inhaltlich gleichartige zweite Zeile an der ersten weiter (Sopran T. 1—3). Der Rückbezug des Reims im Text zieht musikalisch einen Rückbezug im Harmonischen nach sich. Den Schritt I—V der 1. Zeile beantwortet die zweite mit der einfachen Umkehrung V—I. Das erste Zeilenpaar ist in eine kleine Periode gefaßt. Vorder- und Nachsatz waren für M. Haydn die Mittel, ein Reimpaar darzustellen. Die zunächst freistehende 3. Zeile setzt mit dem neuen Klang der IV. Stufe und dem melodischen Spitzenton e^2 an. Der Schluß führt aber nicht mit einer Kadenz zur I., sondern zur V. Stufe. M. Haydn öffnet damit die ersten 5 Takte zu einem großen Vordersatz, dem die nächsten 5 Takte der Gegenstrophe mit dem korrespondierenden Reim ihrer Schlußzeile antworten sollen. Die Rückkehr zur I. Stufe bei diesem Reim (T. 10) ist mit der Übereinstimmung der Strophenanfänge (T. 1 bzw. 6) vorbereitet. Michael Haydn baut den Satz aus Gliedern, die periodisch aufeinander bezogen sind. Ausrichtung auf Zeilenschluß, gleiche Länge der Teile, die harmonische Wechselbeziehung zwischen I. und V. Stufe, gleiche melodische Anfangsgestalt des Nachsatzes — lauter charakteristische Eigenschaften des Periodenbaus. Und doch entstehen keine wirklichen Perioden. M. Haydn verfolgt das kleine Metrum des Textes auf der Ebene der Viertel und Achtel, aber an einem Metrum für die musikalischen Glieder, ein Metrum, das die Takte ordnet, liegt ihm nicht. Daran ändert auch eine Aufteilung in Halbtakte nichts. Klangträger ist nämlich nicht der Ganz- oder Halbtakt, sondern sind Viertel und Achtel. Noch im 1. Takt wechselt zur 2. Hälfte auf jedes Achtel der Klang. Einen Unterschied zwischen dem weiteren Schwingen eines Vordersatzes und dem Dichterwerden gegen Schluß des Nachsatzes gibt es nicht. Wichtige Gliederungspunkte im Satz wirken nicht stabil, sondern werden dem Willen zur flüssigen Weiterdeklamation untergeordnet. Sopran und Alt versteht man in T. 5, dem Schlußtakt des großen Vordersatzes, in dem I. und V. Stufe

²⁶ In Strophe 18 und 20 stehen T. 2—4 vier Dreierbildungen.

gegeneinandergestellt sind, als $9/4$ -Vorhalt zur Tonika. Wenn sich der Vorhalt löst, hat der Klang im Baß schon wieder eine neue Stufe erreicht. Bleibt ein Klang liegen, fordert das Achtel wenigstens in einer Figuration sein Recht. M. Haydn entspricht dem Achtel als Bewegungs- und Klang-Grundlage mit einem gemäßigten Tempo, *Allegro moderato* schreibt er. Es ist das gleiche Tempo wie im *Sub tuum* oder *Tres sunt*. *Allegro moderato* oder *non troppo*, *Andante*, *Andantino* und *Allegretto*, *Allegretto* sind in der Kirchenmusik M. Haydns die gewöhnlichen Bezeichnungen. Ein Satz mit dem bewegten Achtel als Baß hat seine Grundgeschwindigkeit in diesem mittleren Bereich, in dem die vielen verschiedenen Bezeichnungen weniger Tempo- als Charakter- und Stimmungsunterschiede ansprechen.

Das kleingliedrige Wandern über zahlreiche Stufen T. 1—3 gibt sogar dem Vorhalt im 3. Takt auf (*pa*)*sto*(*rem*) einen eigenen Klang, so daß der Schritt V—I mit der auf ein Achtel gekürzten Dominant verbunden mit schwacher Taktstelle — I und V fallen nicht auf die letzte Betonung sondern die letzte Silbe — keinen eigenen Abschnitt bildet und vollendet, sondern nur im Vorübergehen das Zeilenende andeutet und an den Reim erinnert.

Zwischen Harmonie und Takt waltet keine feste Beziehung. Die Unregelmäßigkeit am 1. Abschnitt (T. 1—3) mit eineinhalb Takten Vorder- und Nachsatz (bei Takthalbierung lassen sich zwei Dreitakter zählen) kann es nicht geben, da der Takt nicht als gliederndes Element auftritt.

Die gleichbleibende symmetrische Anlage, die zwar nicht in der Periode, aber in der konstanten Zeile wurzelt, bewirkt etwas Liedhaftes, das dem Sopran als Oberstimme eine stärkere melodische Führung einräumt als in Prosavertonungen. Der ganze 1. Teil bis T. 92 ist ein großer melodischer Entwicklungszug. Ab T. 11 setzt sich die melodische Linie erweiternd fort. M. Haydn beginnt eine Stufe höher als beim bisherigen achtsilbigen Vers (g^1 und a^1 T. $1/2$ bzw. $6/7$) mit der vorwärtsdrängenden Dreiklangsterz h^1 und läßt den Sopran erst nach der Takt-Drei zur durch alle Zeilen gleichbleibenden Vorhaltsschlußbildung hinabsteigen. Dieser Anfangsimpuls mit kurzem Anstieg meist bis zur Terz oder Quart und das anschließende Zurückfallen in eine Art Halbschluß ist allen Strophenanfängen gemeinsam. Die folgende Zeile sequenziert diese kurze Melodiefloskel (T. 1—3, 6—8, 16—18, 26—28) oder kehrt ihre Bewegungsrichtung um (T. 12/13, 22/23, 32/33), immer aber ist die Form vom Ende her gesteuert, das sich auf den vorigen Zeilenschluß bezieht, indem fast jedesmal dessen Vorhaltswendung einen Ton höher oder tiefer nachgeahmt wird.

M. Haydn läßt die Melodie wachsen und weitergehen, indem er sie in immer neue Klangräume führt. Zunächst hat noch jede Doppelstrophe ihre Tonart, *G-Dur* die erste, *D-Dur* die zweite, aber schon mit einer Aus-

weichung (T. 19) nach *b*-moll.²⁷ Danach wechselt M. Haydn rascher. Die 3. Doppelstrophe wendet sich nach *a*-moll (T. 21ff), das auch in ihrem 2. Abschnitt noch als Tonika erscheint (T. 27), aber nicht mehr bis zum Ende bleibt. Die Doppelstrophe schließt in *e*-moll. Mit dem nächsten Takt (T. 31) wird auch *e*-moll wieder verlassen und die Ablösung der Tonarten vollzieht sich noch rascher. Die einzelne Strophe kennt jetzt schon zwei Zentren (C-Dur und G-Dur). In der Gegenstrophe wird das T. 33/34 ankadenzierte G-Dur durch *g*-moll ersetzt (T. 37) — die Beschleunigung in der Tonartenwandlung hat ihren Höhepunkt erreicht. Eine weitere Entwicklung in dieser Art ist nicht möglich. Eine andere Ausführung wiederum verbietet die selbst auferlegte Bindung an die Zeile. M. Haydn greift deshalb zur Wiederholung, nachdem die letzte Strophe über den übermäßigen Quintsextakkord die Dominant von *g*-moll und gleichzeitig G-Dur erreicht.

Der gesamte Teil bis hierher wird mit neuem Text unterlegt, an den Noten ändert sich nichts; die Takte 1—40 sind bis auf wenige Kleinigkeiten mit den Takten 41—80 identisch. Da mit T. 80 der erste große Textteil mit der dreizeiligen Strophe noch nicht zu Ende vertont ist und noch eine Doppelstrophe aussteht, wiederholt M. Haydn ein zweites Mal. Diesmal genügen genau die ersten zehn Takte, die in G-Dur stehen. Damit ist der Tonartenkreis geschlossen. Für M. Haydn bleibt nur noch, das Ende glaubhaft zu gestalten.

Ähnliches Wachsen einer Melodie kennt M. Haydn auch sonst in größeren Sätzen, so in der Messe, wenn bei der rhythmischen Prosa des *Gloria* Textkorrespondenzen zu musikalischer Formelbildung einladen. Im *Gloria* der *Nepomukmesse* von 1772 — ähnlich auch der *Gabrielsmesse* von 1768 — faßt M. Haydn die Textglieder

Qui tollis peccata mundi,	miserere nobis
Qui tollis peccata mundi,	suscipe deprecationem nostram
Qui sedes ad dexteram Patris,	miserere nobis

mit einer übergreifenden Melodie in Sopran und Geigen zusammen. Auf der VI. Stufe *a* als neuer Tonika beginnt T. 62 das „*Qui tollis*“ mit einer feinen Sopranmelodie in Gestalt einer viertaktigen Periode. Der öffnenden Geste des Vordersatzes entspricht das Sinken und Zurückgehen des Nachsatzes. Der Unterbau I—V des Vordersatzes fordert jedoch keine Entsprechung, wie sich schon mit dem neuen Ton *cis* in der Melodie ankündigt. Der Nachsatz schreitet mit einem neuen Spannungsklang weiter.

²⁷ Es ist das gleiche Ankadenzieren der Stufen I—V—III wie im *Te Deum* 1760 (s. o. S. 44).

Michael Haydn, Nepomukmesse 1772 (Gloria T. 62—97)

62 *Allegro moderato*

V. 1/2 *P* *f* *p* *f* *p*

Qui tollis pecca-ta peccata mundi misere-re

63 *f* *p* *f* *p* *f*

no-bis qui tollis pecca-ta

74 *p* *f* *p* *fp* *fp* *fp*

peccata mundi suscipe suscipe depre-ca-ti-

5 7 6 5 5 4 #5 6

7 3 # 6 # 5

7 6 #5 6 5 # 6 7 #

80

o-rem nostram

86

qui se-des ad dex-teram ad dex-teram pa-tris mi-se-re-re

92

mi-se-re-re mi-se-re-re no-bis

Solches Umformen des Nachsatzes begegnet auch bei Mozart häufig, ich erinnere an das besprochene „*Quoniam*“ der Messe KV 139 T. 211ff. Bei ihm aber bedeutet es eine Wendung im Bau — es setzt die Periode mit dem echten Nachsatz voraus. Bei M. Haydn tritt die wirkliche Periode in den 61 vorangehenden Takten nicht auf (ebensowenig wie in den nachfolgenden 80 Takten). M. Haydns Nachsatz bedeutet keine Abkehr, sondern entspricht dem fortgesetzten Weiterschreiten im Tonraum.

Die „*miserere*“-Bitte fängt den neuen Impuls des Taktes 65 zunächst auf und sucht in der Halbschlußkadenz T. 69 wieder die Beziehung zu *a*. Dennoch deutet sich eine Entfernung an. Denn *e* bleibt während der instrumentalen Nachkadenz im Baß liegen und erhält im Durchgehen (Oboen T. 70 — sie blasen nur in den Nachspielen) seine eigene Dominante. T. 72 setzt M. Haydn ein zweites Mal mit der Melodie an, nochmals auf *a*. Jetzt wird der Nachsatz weiter verwandelt (T. 75), die III. Stufe *e* ist in unmittelbare Nähe gerückt und wird als neuer Zielklang auch von der „*suscipe*“-Bitte und dem instrumentalen Nachspiel herausgestellt (Kadenz T. 82, 86). Von diesem *e* geht die Melodie bei ihrem 3. Ansatz T. 86 aus, um aber mit dem abermals weitergewendeten Nachsatz nur zu zeigen, daß auch hier kein Verweilen ist. Der Satz kehrt nach *a* zurück (Kadenz T. 97 + instrumentales Nachspiel).

Bei Mozart findet sich nichts direkt Vergleichbares. Im Blick auf Entwicklung einer Melodie ist aber eine Gegenüberstellung denkbar — mit dem frühen *Benedictus* der Messe KV 139 (NMA I/1 S. 144ff). Das ganze Textglied erklingt insgesamt sechsmal. Dabei variiert jeder einzelne Teil die Melodie, T. 4 durch Verlegung, T. 8 durch Richtungsumkehrung, T. 9f durch harmonische Weiterführung.²⁸ Anfangs bleibt die rhythmische Gestalt gleich, wird aber ab T. 8ff von zwei auf zweieinhalb und T. 17ff auf drei Takte geweitet. Diese Änderung hat ihren Ursprung im musikalischen Bau.

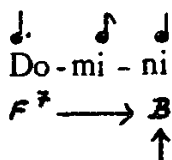
Der 1. Abschnitt T. 1/2 ist als Periode in sich geschlossen. Schon im zweiten T. 4—6 aber regt sich der Wille zu einer Entfaltung. Mozart vertauscht in der 1. Hälfte Tonika und Dominante. Aus dem anfänglichen Ruhen wird ein Vorwärtsweisen. Die Dominante gibt jeweils einen Unruhe-Impuls, den die folgende Lösung nicht völlig aufhebt, da ihr C noch als Halbschlußklang der Grundtonart von T. 4 her im Ohr bleibt. Durch das Fehlen der Tonika am Anfang ist der Rückbezug der schließenden Tonika

²⁸ Die Choreinwürfe „*Hosanna*“ dazwischen, die im *Benedictus* nicht üblich sind und sich später bei Mozart auch nicht wiederholen, erinnern entfernt an das Händelsche Oratorium (sogar an das Halleluja des Messias), mit dem Mozart bei seinem Londoner Aufenthalt 1764/65 bekannt wurde.

und damit die Periodizität aufgehoben. Der Abschnitt teilt sich in zwei Eintakter, die Mozart melodisch gleichartig gestaltet. Im 3. Abschnitt T. 8 bis 10 wird die ursprüngliche Einheit weiter aufgelöst. Der Anfangstakt wird gespalten. Mozart wiederholt verengernd (T. 9) die Schlußwendung und gibt ihr durch klangliche Änderung Gewicht. Der Vorhalt wird durch einen eigenen Spannungsklang gestärkt. In T. 10 wiederholt Mozart ein zweites Mal den Schlußvorhalt. Aber das d^2 im Sopran — vorher verfrüht — kommt jetzt verspätet, der Klangwechsel auf Zwei bleibt aus. Das unerwartete Stehenbleiben auf dem verminderten Septakkord rückt den Lösungsklang an die schwere Taktstelle.

Durch das Arbeiten an den Endungen hat Mozart sich Bedingungen für den letzten Schluß geschaffen. M. Haydn hat es leichter. Ihm genügt zum Schluß die harmonisch glaubwürdige Tonikabestätigung in einer großen Kadenz, im *Sub tuum* (s. S. 102) wie jetzt im *Lauda Sion*. An Stelle der Tonika im letzten Takt (vgl. T. 10) tritt das trugschlüssige e im Baß T. 90, das während der ganzen Takthälfte liegenbleibt, so daß die Geigen auf ihre übliche kleine Kadenzwiederholung verzichten müssen. Sie wird durch eine größere Wiederholung ersetzt, die den ganzen Schlußvers erfaßt. Mit neuer Klangintensität der Wechseldominante eingeleitet führt er zur vorher vermiedenen Tonika — eine Klangweitung für die Repetition der Schlußzeile, ein nochmaliges Ansetzen an einem höheren Punkt der Quintkette ($e-A^7-D^7-G$), wie sie M. Haydn noch 1803 für sein *Domine Deus* verwendet (DTÖ Bd. 62 T. 85ff).

Mozart kehrt im *Benedictus* mit T. 13 zur Grundtonart und zum variierten Anfangsthema zurück, das in seiner Anlage dem 2. Abschnitt T. 4—6 entspricht. In veränderter Tonlage, aber gleichbleibendem Klangablauf ($F: V^7-I$) werden die neuen 2 Takte T. 17/18 wiederholt. Aber Mozart ändert eine Kleinigkeit. Der Vorhalt T. 19 ist gedehnt und der erwartete Schlußklang entfaltet sich erst auf der Zwei, auf der früher der Sopran immer pausiert hatte. Direkt an diesen metrisch schwachen Schluß, in dem die bisherige Vorhaltsendung verlängert ist und zudem von einer Stimme auf den ganzen Akkord übergegriffen hat (V. II, Va in T. 19), fügt Mozart einen neuen, andersartigen: Vorhaltslos wird der Satz zur Subdominante umgeleitet.



Der Schlußabschnitt T. 20—23 stellt dem weichen Vorhalt die harte Einbetonung gegenüber. Zunächst schließt sich sogar der Baß der Vorhaltswendung an (T. 21/22), so daß eine Takt-Bestimmung mit *fp* nötig wird.

Das f^2 des Soprans wird in halbtaktigem Abstand dreimal auf das leichte zweite Viertel erreicht, bis in T. 22 das Weitergehen des Basses mit b beim 4. Achtel den Sopran abspringen und in einer Richtungsumkehr das f^1 auf die feste Takt-Eins erreichen läßt.

Anders als bei Mozart, in dessen Komposition die Fragmentierung und wandelbare Gestalt eines Einzelteils wichtig ist, bestimmt für M. Haydn der Ablauf und (wenn sein Ende erreicht ist) die Wiederholung den Satz. Die gliedernde Wiederholung hat in einem solchen Satz keine Beziehung zur Reprise der Sonatenform. Die Art der Komposition widerspricht dem einfachsten Element der Reprise, der tonartlichen Vereinheitlichung. Die große melodische Linie T. 1—40 lebt von ihrer fortgesetzten klanglichen Ausweitung, die schon T. 11 einsetzt. Eine generelle Rückführung auf die Tonika ist nicht möglich, weil sie die Komposition um ihr wichtigstes Gestaltungselement brächte. Sinnvoll ist nur eine unveränderte Wiederholung des ganzen Teils. Mit ihr entsteht eine Reihungsform $A A A'$, die dem Entwicklungsbau im kleinen entspricht.

In der Darstellung des Entwicklungsgedankens bei der Komposition fehlt noch ein wesentliches Merkmal. Träger des harmonischen Verlaufs waren zunächst die tonartlich geschlossenen zehn Takte der Doppelstrophe. An ihrem Ende war im Abwarten auf den neuen Einsatz eine Viertelpause entstanden, während der die Instrumente die Chorkadenz wiederholen. Abwechslungsreich verändert M. Haydn diese Nachkadenz in der Stufenfolge (z. B. T. 10: zuerst $V^{6/4} I^6 V I$, dann $VI II^6 V I$). Immer gleich aber bleibt, daß der erste Takt der neuen Strophe mit dem Schlußklang der vorigen beginnt — verbunden durch die Kadenz. In der 1. Geige dokumentiert sich das Schließen ebenso wie das Weiterführen. Der Zielton erscheint noch als Achtel, dann springt die Geige ab, um sich wieder dem weitergehenden Sopran anzuschließen (T. 11, 21, 31).

Die neue Strophe bringt zwar eine neue Tonart, aber sie entwickelt sie erst, ansetzend von der Ausgangstonart der vorigen Strophe.²⁹ Zwischen den Strophen eines Paares war diese Verbindung nicht nötig, da ja beide Strophen unter der Herrschaft der gleichen Tonart stehen (Strophe 1/2 in G , 3/4 T. 11—20 in D). Hier war die Zusammengehörigkeit durch eine Beziehung von V. und I. Stufe hergestellt (T. 5 zu 10, 15 zu 20). Wird aber die Einzelstrophe Maß für den klanglichen Ablauf, muß M. Haydn das Verbindungsmittel der Nachkadenz alle fünf Takte benutzen. Ab T. 20/21 sind die Klänge aller aufeinanderstoßenden Schluß- und Anfangtakte gleich. Die 5. Strophe (T. 21) strebt a -moll als neuem Zentrum zu. Dabei ist weni-

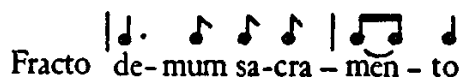
²⁹ Vgl. Te Deum 1760 T. 33: das neue Zentrum e tastet sich über das vorausgehende G herein.

ger das Auftreten von *a*-moll als Tonikaklang von Bedeutung als das Hineinwandern in seinen Bereich. Zunächst muß die Terz *fis* des Schluß- und Ausgangsklanges *D* von T. 20/21 in *f* verändert werden, dann der Grundton *d*, indem er sich in die Septim des Dominantklangs *E*⁷ verändert. Danach kann erstmals *a*-moll auftreten, mit dieser Vorbereitung aber nur als durchgängiger Sextakkord. Auch in der Kadenz T. 24/25 steht *a*-moll noch nicht im Mittelpunkt, da die V. Stufe das Ziel ist. Als fester Klang nach einer langen Dominant erscheint *a*-moll erst in T. 27, wo jedoch die Stelle am Ende eines ersten Verses halbschlußartigen Charakter bewirkt, den M. Haydn sogleich benutzt, um *a*-moll seine Tonikastellung zu nehmen und als Ansatzpunkt für weiteres Wandern zu verwenden, an dessen Ende (T. 31) sich das *a*-moll aus T. 27 als IV. Stufe von *e*-moll erweist.

Das weiche Einsetzen jeder Strophe und erst allmähliche Hervortreten ihrer Eigenheit ergibt an manchen Stellen ein seltsames Bild. Die ersten beiden Zeilen der 7. Strophe sind in einer kleinen periodischen Form gefaßt, die metrisch mit der Eins von T. 31 beginnt. Zu diesem Zeitpunkt liegt noch der *e*-moll-Klang des vorigen Taktes. Das C-Dur der Kleinperiode folgt erst einen halben Takt später. Dabei will M. Haydn aber nicht einen verkürzten Vordersatz einem normalen Nachsatz gegenüberstellen, die Trompeten in C setzen rechtzeitig auf Eins ein — ihre Töne *e*¹ und *g*¹ passen auch in den *e*-Klang. Nur die Pauke muß warten, bis die harmonische Entwicklung soweit ist, daß ihr *c* möglich wird.

Nach der zweiten abgekürzten Wiederholung (T. 81—90) schließt M. Haydn. Das bisherige Strophenmodell ist wegen der Erweiterung im Text auf Vierzeiligkeit nicht mehr durchführbar. M. Haydn schreibt einen neuen Satz, der in seinen Wurzeln dem ersten verwandt ist, auch wenn er in gekonnter Bearbeitungsweise anders ausfällt.

Anstelle der Reihung tritt eine scheinbar dreiteilige Form mit Mittelteil (T. 111—124), anstelle des kleingliedrigen Baßwanderns eine großflächigere Klangausbreitung. Grundlage ist aber wiederum die Zeile. M. Haydn benutzt die gleiche Formel wie im 1. Satz, nur verschiebt sich die Punktierung und damit der erste Schwerpunkt durch das Einlegen in den 3/4-Takt auf die 2. Hebung im Text:



Die ersten beiden Silben bilden einen Auftakt. Je nach Stellung kennt M. Haydn zwei verschiedene Formen. Der achtsilbige Vers schließt auf der Zwei; folgt ihm wieder ein Achtsilbler, bleiben nur zwei Achtel für den

Auftakt. Das gilt jeweils für die zweite und dritte Zeile einer Strophe (T. 95, 97, 104, 106). Die erste hingegen löst sich von der unmittelbaren Zeilenfolge. Als nächster Einsatzpunkt bietet sich ihr erst der folgende Takt, der mit einem breiteren Auftakt von zwei Vierteln gefüllt wird (T. 102). Die beiden Auftaktformen unterscheiden sich dennoch nicht wesentlich, da der eingeschobene Takt auf die unveränderte Zeilensymmetrie keinen Einfluß hat. Bezeichnenderweise läßt sich nicht sagen, wohin er gerechnet werden soll: dehnt er den letzten Vers (T. 101) oder den neuen ersten (T. 103)? Dem gleichen Klang nach verlängert der Einschub den vorausgehenden T. 101, andererseits tritt diese Bildung schon am Beginn des Satzes auf. Dieser „tote“ Takt steht außerhalb der metrischen Verhältnisse. Deshalb der doppelte Beginn des Satzes: Sein Schwerpunkt fällt erst auf den zweiten Takt, zu dem die Pauke nochmals einsetzt.

So neuartig sich der Satz zunächst ausnimmt, in seinen Grundlagen ähnelt er dem vorigen. Der Unterschied zum 1. Teil besteht nur darin, daß M. Haydn mit der Wiederholung nicht nach der ersten Texthälfte einsetzt, die bei den wenigen Versen schon nach der 2. Strophe T. 110 erreicht ist, sondern die Wiederholung nach hinten schiebt, so daß sie nur noch den Teil berührt, der unmittelbar bei der Tonika bleibt. Die übrige Textstrophe vor der Wiederholung behandelt M. Haydn in Fortsetzung der Zeilenentwicklung. Eine Durchführungsrolle fällt den 14 Takten zwischen T. 111 und 124 nicht zu, weder wird das periodisch liedhafte Korrespondieren unterbrochen, noch der harmonische Ablauf beschleunigt — im Gegenteil, er ist einfacher als zuvor.

Allerdings scheint die klanglich ruhige Haltung im Widerspruch zur Deutung der Takte als entwicklungsmäßiges Weitertreiben des Satzes zu stehen, das bisher vor allem den klanglichen Bereich betraf. Diesmal aber hat M. Haydn einen anderen Ansatzpunkt für die Entwicklung, nämlich einen rhetorischen. „*Ecce!*“ heißt der Beginn der Strophe. M. Haydn stellt diesen Ausruf eigens heraus (T. 111) und verlangsamt für die folgenden nachdrücklichen Worte das Deklamationstempo. Die Entwicklung greift diesmal an die Zeile, die doppelt so lang wird, da jeder Takt statt der bisher zwei Hebungen nur noch eine trägt.

Im dritten achtsilbigen Vers der Strophe (T. 120—122) verbindet M. Haydn die beiden Zeilenformen. Die Zeile beginnt in der Art der neuen großen und schlägt kaum merklich in die alte Form um (*filiorum* T. 122 = *ne vacilles* T. 96), zu der die Schlußzeile vollends zurückkehrt.

Eine andere Art der Ausführung hebt den zweiten Satz vom ersten ab. Den Unterschied aber von formalen Aspekten her sehen zu wollen, wäre

nicht zutreffend. Der zweite Satz erweist sich als Variante der Reihungsform im ersten. Eine gemeinsame formbildende Wurzel — die Entwicklung auf der Basis der Zeile — bewirkt Affinität in der Gliederung.

*

Der innige Tonfall und die liedhafte Reihung des *Lauda Sion* wirken weiter bis ins 19. Jahrhundert, klingen nach im *Credo* der G-Dur-Messe von Schubert, der M. Haydn tief verehrt hat.³⁰ M. Haydn hat sich sein *Lauda Sion* spät noch einmal zum Vorbild genommen, als 1803 die Kaiserin in Wien eine Messe, dazu Offertorium und Te Deum bestellte.³¹ Beim Offertorium *Domine Deus* (DTÖ Bd. 62 S. 9ff) geht M. Haydn auf den Wunsch der Kaiserin ein, die nach einem Kanon verlangt hatte. M. Haydn läßt ein Liedthema von acht Takten unaufhörlich durch die Stimmen wandern, angefangen bei der 1. Geige, dann fortgeführt durch alle Singstimmen, und zwar zweimal von Sopran bis Baß. Zum Schluß steht ein 3. Einsatz des Soprans. Zehn Mal erklingen immer die gleichen acht Takte, ohne jedes Zwischenstück aneinandergesetzt. Unterschieden sind die Teile nur in der immer reicher werdenden Begleitung. Der Einklangs- bzw. Oktavkanon hat die Form eines lieblichen, variierten Strophenliedes angenommen.

³⁰ Nach einem Besuch in St. Peter schrieb Schubert am 12. 9. 1825 an seinen Bruder Ferdinand: *Hier befindet sich, wie Du weißt, auch das Monument des M. Haydn . . . Es wehe auf mich, dachte ich mir, dein ruhiger Geist, Du guter Haydn, und wenn ich auch nicht so ruhig und klar sein kann, so verehrt Dich doch gewiß Niemand auf Erden so innig als ich. Eine schwere Träne entfiel meinen Augen, und wir gingen weiter* (s. Jancik S. 198).

³¹ Jancik S. 256f.

M. Haydn und der Generalbaßatz

Träger des Satzes bei M. Haydn ist der Klang in einem ungebrochenen, d. h. ohne eigenwillige harmonische Ausweichungen sich vollziehenden Ablauf.³² Einschnitte werden mit Hilfe von Kadenzten gebildet, die sich nach dem sprachlichen Satzbau und seiner Interpunktion richten. Bei metrischen Texten führt dies zu Taktpaarigkeit, bei Prosa zu freier Abschnittsbildung. Fellerer (Palestrinastil S. 326) kritisiert an M. Haydn, daß er in „Prosatexte, die er homophon komponiert, eine fernliegende Metrisierung hineinträgt“ und zählt an anderer Stelle zu den wichtigsten Stilelementen M. Haydns die „metrische Gliederung“ bei der Komposition von Prosatexten (S. 326 und 318). Ich glaube nicht, daß diese Feststellung einer Prüfung standhält. Wie sich immer wieder gezeigt hat, gibt es für M. Haydn wohl Taktgruppen, aber keine metrische Taktordnung. Der 4/4-Takt bildet keine Einheit. Im *Tres sunt*, im *Te Deum* 1760, im *Sub tuum*, im *Lauda Sion* — überall müßte man Halbtakte zählen, aber in einer überkommenen Schreibkonvention³³ kann M. Haydn 4/4 notieren, da der Taktstrich nur die neutrale Funktion des Zählens hat, nicht die des Ordnen wie in Mozarts metrischem Bau.

Daß alle Einschnitte weniger die Musik als den Text im Sinne einer natürlichen Deklamation betreffen, zeigt der musikalische Verbindungswille, der den Klangfluß aufrecht erhält. Kadenzten der Vokalstimmen wiederholt M. Haydn immer variierend in den Instrumenten, was ich Nachkadenzieren genannt habe, und gibt damit dem nächsten Teil eine Hilfestellung zum Einsatz. Auffallend ist dabei, daß der neue Teil meist auf anderer Tonartstufe steht, aber durch den Einsatz von der instrumentalen Nachkadenz weg immer aus dem Zielklang des vorigen Teils herauswächst.

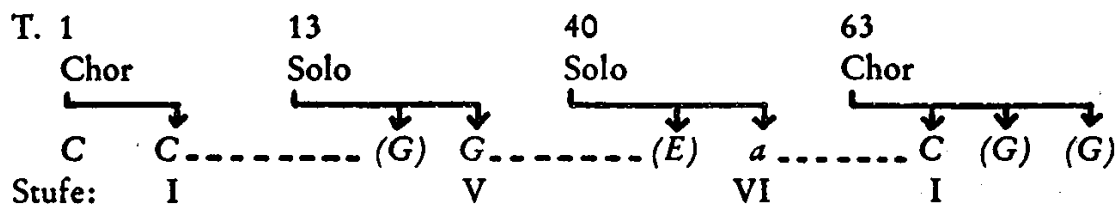
Die Tonart ist immer vom Ziel her bestimmt. Von einem fremden Ausgangspunkt wendet sich ein Satzteil über neue Dominantbildung seiner Tonart zu, die oft erst mit der Schlußkadenz fixiert und dann in einem ritornellartigen Nachspiel bestätigt wird. Dieser Bau mit neutralem Anfang und allmählicher Zielrichtung, der im *Lauda Sion* eine verfeinerte Ausarbeitung erfahren hatte, bestimmt gleichermaßen die frühen Werke M. Haydns. Ich gebe einen kurzen Überblick über das *Agnus* der Messe von 1758.

³² Gegen Fellerers Darstellung von der Vorliebe M. Haydns für alterierte Akkorde (S. 324) und die aufdringliche Verwendung des verminderten Septakkords (S. 319) hat sich schon Pauly S. 190 gewandt.

³³ Hell S. 83ff.

T. 1	I	Chor	C → C	+ Ritornell in C
13	II	Altsolo	C → G	+ Ritornell in G
40	III	Tenorsolo	G → a	+ Ritornell in a
63	IV	Chor	a → C	

Der Neubeginn eines jeden Teils hat immer den Schlußklang des vorigen zum Ansatz.³⁴ Die beiden Soli sind zweigeteilt. Der 1. Teil erreicht einen Halbschluß, im 2. Teil wird festkadenziert. Der Bau läßt sich graphisch anschaulich machen. Pfeile bezeichnen Kadenzen, Buchstaben die jeweilige Kadenzstufe; bei Halbschlüssen ist der Buchstabe eingeklammert.



Der letzte Chorteil bleibt nach seiner Rückkehr zur Tonika nicht bei C, sondern hängt zwei Halbschlüsse auf G an, da der Satz offen bleiben soll, um das *Dona nobis* vorzubereiten.

Ganz parallel gebaut ist das Kyrie der *Josephsmesse* 1771. Da die Teile nicht in ihrem Anfang verankert sind, kommt es immer wieder vor, daß eine materialmäßige Reprise im 1. Takt noch auf anderer Stufe steht, so im *Gloria* (T. 111) und *Sanctus* (T. 25/29) der *Nepomukmesse* von 1772 auf der VI. Stufe.³⁵

Die Ausrichtung auf einen Zielklang hin bei frei wandelbarem Einsatz, der neutrale Takt, in dem ein beweglicher Baß alle Teilstationen ausschreitet — das sind Merkmale des Generalbaßsatzes. Gerade mit anpassungsfähigem Anfang in seinem Verzicht auf eigenständige Verankerung wahrt M. Haydn das Klangkontinuum. Das Bindeglied des gleichen Klanges zwischen zwei Teilen festigt M. Haydn mit zahlreichen Instrumentalfiguren. Obwohl die Überleitungstakte außerordentlich aufschlußreich waren, sind sie doch nur Randerscheinungen, Füllsel. Die eigentliche Substanz ist das, was verbunden wird, sind die Teile, die M. Haydn so eng aneinanderzurücken sucht. Allein nämlich können sie nicht stehen. Die Einzelteile haben kein Profil. Das „*nostras deprecationes*“ im *Sub tuum* T. 5—7 ist eindring-

³⁴ Die Verzahnung kann man sehr deutlich auch in Eberlins *Magnificat* (Ed. Pauly) beobachten. Wenn ein Ostinatoglied auf eine neue Stufe versetzt wird, geht es zunächst vom Schlußklang des vorigen aus.

³⁵ Warum gerade die VI. Stufe, dazu mehr im Kapitel über Mozarts Studien, zu M. Haydns Satzbau speziell die Nachbemerkung S. 225 f.

lich komponiert, es läßt aufhorchen. Aber es hat keine Form, die so und nur so aussieht. Sie hat weder klaren Anfang, denn die Geigenfigur geht voraus, noch Ende: gehört der Sextakkord auf „ne“ noch dazu oder nicht? In der Reprise taucht der Gedanke wieder auf. Die halben Noten, die gestaltbildend schienen, sind in kleinere Werte aufgelöst, die zweite Hälfte steht jetzt im Forte. Die Unterschiede fallen nicht auf, sind auch keine echten Unterschiede; es handelt sich um verschiedene Darstellungsmöglichkeiten einer Wendung, die eben kein eindeutiges und festes Gesicht hat. Für M. Haydn stellt sich die Notwendigkeit, einzelne Abschnitte zusammenzubinden, weil sie erst, wenn sie sich stützen, Eindruck und Gesamtbild geben. Ein schlechterer Komponist würde diese Notwendigkeit vielleicht nicht spüren und Pausen schreiben. Aber dadurch wird er nicht zum Mozart. Die Pause bei Mozart ist äußeres Merkmal für die Festigkeit der einzelnen Gedanken, für ihre Körperlichkeit, wie Georgiades schreibt.³⁶

Die Vielzahl der verschiedenartigen, naiv nebeneinanderstehenden Satzteile im Vorspiel des *Sub tuum* KV 198 erinnert an die Einfallsfreudigkeit der Vorklassik. Doch die Gedanken sind fest abgeschlossen und begrenzt. Die weiterführenden Floskeln haben etwas starr Konventionelles — in T. 8 sind sie eher hinderlich —, etwas Verbindliches, aber nichts Verbindendes der Art, daß ein Gedanke den anderen hervorbrächte. M. Haydns Verbindungen gehören auf andere Weise zur Komposition. Sie sind unentbehrlich, weil sie verhindern müssen, daß ein Gedanke allein steht, der nicht allein stehen kann.

Neben dem Bemühen M. Haydns um musikalische Einheit steht die Sorge um saubere Textwiedergabe. Allgemein wird M. Haydns Textbehandlung als korrekt gelobt: In Vortrag und Akzentuierung zeige sich M. Haydn sorgfältiger als viele Zeitgenossen.³⁷ Denn M. Haydn setzt sich auf der Ebene der Deklamation mit dem Text auseinander. Er vertont die Aussprache des Wortes, aber nicht das Wort als Sinnträger und nicht das Wort als Bestandteil eines Satzes, also nicht seine grammatikalische Stellung, die mit der Sinnggebung aufs engste zusammenhängt.

³⁶ Georgiades, *Musik und Sprache* S. 115.

³⁷ Pauly S. 192—194.

Bühnenmusik

Nicht in der Kirchen-, aber in der Theatermusik geht M. Haydn auch auf den Sinn des Textes ein. Die Musik wird bildhaft, bekommt illustrativen Charakter. Abwärtsgehende tremolierte Sextakkorde der Streicher schildern den Wind im Chor *Seht dort steigt* aus dem Singspiel *Abels Tod* 1778, wenn es heißt „*ein ängstlich Rauschen tönt durch die Natur*“ (T. 64ff); der Aufstieg des Opferrauchs wird mit einer aufsteigenden Tonleiter in Chor und Orchester abgebildet (T. 8 und 10). Geradezu stereotyp können in Singspielen und Pantomimen solche Elemente der Figurenlehre auftreten. Im Duett *O Amaryllis* ist das Wort „*Qual*“ mit einem verminderten Septakkord verbunden, obwohl der Textzusammenhang lautet „*ohne Qual*“ (T. 46). Solche von Theoretikern gern hervorgehobenen Affektdarstellungen spielen in der Kirchenmusik fast keine Rolle.³⁸ Zu den wenigen Stellen, die sich mit Bildhaftigkeit in Verbindung bringen lassen, gehört das „*unum*“ T. 68 im *Tres sunt*, wenn der Chor nach dem Vortrag des Textes im Baß „*et hi tres unum sunt*“ das „*unum*“ viermal im Unisono wiederholt.³⁹

Manche illustrativen Hilfsmittel wie dynamische Bezeichnungen sind eine Zutat, die mit dem musikalischen Satz in keiner direkten Verbindung steht. Während in der Kirchenmusik nur *f* und *p* Verwendung finden⁴⁰, zeichnet sich die Bühnenmusik durch großen Reichtum an dynamischen Schattierungen aus: *p*, *pp*⁴¹, *mf*, *più f*, *più piano*, *fp*, *sf*, *f*, *ff*, *poco p*, *poco f*, *forz*, *cresc.*, *decresc.*, *dolce*, *mezza voce*, *sotto voce*, *sempre piano*; auch Bezeichnungen wie *pizzicato*, *staccato*, *tenuto* oder *con sordino* gehören hierher. Selbst zu divergenten Bezeichnungen im gleichen Augenblick führt das Bemühen um möglichst feine Abstufungen. In einem Tanzsatz aus dem *Hermann* 1771⁴² ist die Oboe über den Streichern im Mezzoforte mit *p* gedämpft. Eine andere Stelle dieser Schauspielmusik mag drastisch verdeutlichen, wie sehr bei M. Haydn Vortragsbezeichnungen Zutat sein können, die wohl hörbar, vielleicht entscheidend bei einer Aufführung sind, aber mit der Satztechnik nicht zusammenhängen.

³⁸ Klafsky spricht von Tonmalerei „in zarten Ansätzen, wo der Text Gelegenheit gibt“ (StMw III S. 15).

³⁹ Pauly hat S. 197f auf diese Stelle hingewiesen.

⁴⁰ Pauly S. 186. Ausnahmen sind allerdings das *Lauda Sion* und das *Tenebrae* in Es, wo auch *pp* vorkommt.

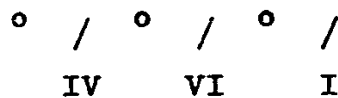
⁴¹ Die Josephslitanei des Leopold Mozart-Schülers J. N. Rainprechter von 1777 schließt sogar mit *ppp*.

⁴² Eine Partiturnkopie des 18. Jahrhunderts verwahrt die Bibliothek des Conservatoire in Paris (Sig. C⁰⁸ 6402).

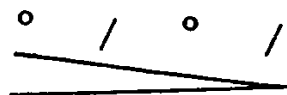
Die zehn Takte am Ende der Schlußnummer des 1. Balletts teilen sich in 6+4; der Kadenz wird ein viertaktiger Schlußklang angehängt.

NB l'ultima Nota \hat{c} col'arco fortissimo e decrescendo in pianissimo

Zweitakter setzen den 1. Teil zusammen, doch nicht der jeweils 1. Takt ist schwer, wie M. Haydn mit dem anfänglichen Sextakkord zu verstehen gibt, sondern immer der zweite. Er stellt allein mit der Eins den angestrebten Klang hin, der Rest des Taktes bleibt leer, während jeder 1. Takt mit dem Antupfen der Drei weiterführt.



Die regelmäßige Gruppierung wirkt auch im viertaktigen Schlußglied weiter, aber der Impuls im jeweils zweiten Takt wird immer schwächer, da das klangliche Ruhen auf der Tonika dem Satz die Bewegung nimmt.



Ein letzter weicher Stoß der Hörner im *pp*, der an den Anfang, aber ohne dessen Drängen erinnert, da der Ton- und Akkordwechsel verschwunden ist, scheint den Satz verklingen zu lassen: da setzt ein gewaltsames *ff* samt Bläserstoß und Streicher-*coll'arco* ein, das gegen die musikalische Gliederung als aufgepfropfte Zutat steht — so will dieser Effekt auch verstanden sein. Ähnliches beschreibt Leopold Mozart bei M. Haydns Schauspielmusik zu Voltaires *Zaire* 1777: . . . und ohngefähr, da eben eine *piano Variation vorausgieng*, tratt eine Variation mit der *Türk: Musik*, ein welches so gähe und unvermuthet kam, dass alle frauenzimmer erschracken, und ein gelächter entstand (Brief vom 6. 10. 1777).

Bei Kirchenmusik aber und undramatischen, eher lyrischen Theaternummern bemüht sich M. Haydn nicht um solche Einzeleffekte. Der Zusammenhang von Text und Musik beruht hier auf sprachlich richtigem Wortvortrag und einer gemeinsamen Grundstimmung. Ein anderer Text kann an die Stelle des ersten treten, wenn dieser Zusammenhang gewahrt bleibt. Bei metrischen Texten ist es nicht schwierig, einen neuen passenden zu finden, der nur noch im Charakter übereinstimmen muß, um einen Austausch zu erlauben. Ein Beispiel dieser Art habe ich beschrieben, die Umarbeitung des Duett *O Amaryllis* zum Marienoffertorium *Mutter der Gnaden*.⁴³ Eine Reihe weiterer Kirchenwerke konnte ich in früheren Theatermusiken nachweisen: einen Chor aus dem *Hermann* 1771 in St. Peter als Offertorium *de SSS. Trinitate, de B.V. Maria, et pro Defunctis*⁴⁴, ebenso die zwei mit 1775 datierten Chöre aus der sonst verschollenen *Pietas christiana* 1770, wobei auch hier die Parodie durch eigenhändige Einträge M. Haydns autorisiert ist.⁴⁵

⁴³ Im klösterlichen Bereich war das Verfahren der geistlichen Parodie weit verbreitet, s. L. Finscher, *Che farò senza Euridice*. Ein Beitrag zur Gluckinterpretation, in Festschrift H. Engel, 1964 S. 96—110. In der Überlieferung von Mozarts Werk finden sich rund 30 derartiger Opernbearbeitungen, s. Federhofer in MJB 1960/61 S. 51.

⁴⁴ M. H. Schmid, Katalog St. Peter S. 248f.


⁴⁵ Ebenda S. 276f. Klafsky hielt alle drei genannten Chöre für echte Kirchenwerke (III, 33; III, 44 und IIb, 48). M. Haydn bediente sich der nicht ungewöhnlichen Praxis der Umarbeitung mit Behutsamkeit. Adlgasser ging unbekümmert vor. In der *Comoedia finalis pro anno 1763* (= David und Jonathas, Part.-Autograph Salzburg St. Peter) werden zwei Nummern umgewandelt: das Duett *Donec astra* in ein *Ave Regina* und die gestikulierende Koloraturarie *Attolit aeger* in ein *Salve Regina*. Über den ursprünglichen Vers geht Adlgasser unbedenklich hinweg. Bei der Arie trägt er die Singstimme ein zweites Mal in ein freies System ein und ändert gleichzeitig das Horn- in ein Fagottsolo.

Instrumentalmusik

Auf Instrumentalmusik lassen sich die allgemeinen Bemerkungen zu M. Haydn nicht unverändert übertragen. Hier machen sich verschiedenste Einflüsse bemerkbar.⁴⁶ Die ersten drei Sinfonien, die vom 29. 12. 1763, 14. und 25. 1. 1764 datieren⁴⁷, sind ein Abbild der Wiener Sinfonik um die Jahrhundertmitte mit deutlichen Mannheimer Anklängen.

Ohne den Leitfaden des Textvortrags wird die Musik selbständiger. Die Einzelteile stehen in stärkerer Abhängigkeit voneinander, in stärkerem Rückbezug als gewöhnlich in der Kirchenmusik. Ich will dies an einem Satz zu zeigen versuchen, der wieder einen direkten Vergleich mit Mozart erlaubt.

In einem Sinfonie-Andante M. Haydns von 1774⁴⁸ begegnen zwei Takte, die 1776 bei Mozart wiederkehren — in dem Adagio KV 261, das vermutlich als Alternativ-Mittelsatz für das Violinkonzert in A-Dur KV 219 geschrieben wurde. Die in beiden Kompositionen fast gleichlautende Stelle hat auch den gleichen Platz, sie steht als zweiter Teil, der nach kurzer Eröffnung den Satz in Bewegung bringt, bei M. Haydn in T. 5/6, bei Mozart (der nicht 2/4 sondern c-Takt notiert) in T. 3.

M. Haydn beginnt mit einer Melodie, die den Ausgangston a^1 dreimal fixiert, erst in T. 1, mit einem doppelten Sechzehntelauftakt in T. 2 und verengter Wiederholung ein drittes Mal, wobei die Endung selbst den Rhythmus  annimmt und zum Terzton hochschwingt. Die nächsten zwei

⁴⁶ So konnten Menuette M. Haydns als Arbeiten Mozarts gelten: KV 104 Nr. 1 und 2 (dazu W. Senn in MJB 1964 S. 71—82) sowie KV 105 Nr. 1—6 (dazu ist ein — soweit ich sehe, noch nicht erschienener — Beitrag von Bathja Bayer und Israel Adler zu erwarten).

⁴⁷ Perger (DTÖ XIV/2) Nr. 3—5. Die Autographe in Göttweig sind heute leider nicht mehr vollständig. Die A-Dur-Sinfonie bricht im langsamen Satz ab (ist aber komplettierbar durch einen Stimmensatz in Kremsmünster), von der E-Dur-Sinfonie fehlt das nachkomponierte Menuett (für Fotokopien der erhaltenen Manuskripte danke ich dem Stift Göttweig, für freundliche Vermittlung Herrn Dr. Fr. W. Riedel, Mainz). Leider sind gerade diese drei ansprechenden Werke, die M. Haydn in einem neuen Licht zeigen, nicht ediert, während von späterer Instrumentalmusik ein großer Teil in Denkmal- und Einzelausgaben greifbar ist: DTÖ XIV/2 (Perger); Universal Edition Wien; Doblinger (Diletto musicale); dazu zwei wichtige ungarische Editionsreihen, Musica rinata (Nr. 3, 4, 7, 11) und eine Serie von 8 Sinfonien M. Haydns (Editio Musica Budapest 1969/70 mit Neuauflage der fehlerhaft gedruckten D-Dur-Sinfonien).

⁴⁸ Die ganze Sinfonie ist von L. Somfai in der Reihe Musica rinata als Nr. 4 ediert.

Andante
(solo)

Flauto

2 Corni in Re

Violino I.

Violino II.

Viola

Basso

10

Fl.

Cor.

Vl. I.

Vl. II.

Via.

Basso

ten.

Takte versetzen die Melodie der 1. Geige eine Stufe nach oben und kehren die harmonische Bewegung um. Was vorher Tonika war, wird jetzt Dominante und umgekehrt. M. Haydn geht von einem Zweitakter aus, der auf der V. Stufe wiederholt wird. Durch den offenen Halbschluß in T. 4 entsteht der Vordersatz einer Periode. In sich schließen die zwei Glieder des Vordersatzes jeweils im 2. Takt mit der Sechzehntelschlußwendung ab, die Pause schafft eine kurze Zäsur, die der Baß mit klanglichem Stehenbleiben unterstützt.⁴⁹

Der Nachsatz T. 5ff löst sich aus dem engen Hin und Her. Der kleine Rhythmus weicht einem breiten . Tonika und Dominante liegen jeweils einen vollen Takt. Die Vergrößerung geht mit einem weiten Ausschwingen der Melodie zusammen: a^1 (T. 1) — b^1 (T. 3) — cis^2 (T. 5) — d^2 — e^2 (T. 5—7). Der Anstieg gewinnt im Nachsatz Zug,

⁴⁹ Bei späteren Wiederholungen füllt M. Haydn die kleine Lücke regelmäßig mit echoartigem Nachschlag der Schlußwendung in den Mittelstimmen (s. T. 10).

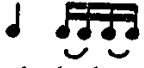
wenn er taktweise vorankommt und im Baß durch Dezimen mitgetragen wird. Am Hochpunkt e^2 , mit dem die Tonika wieder erreicht ist, bricht M. Haydn ab und hängt an das geradlinige Voranschreiten eine zielstrebige Halbschlußkadenz, die eine variierte Wiederholung des Ganzen herausfordert.

Mozart geht von ähnlich geschlossenen Einzelgliedern aus.

Nach einer Vorhaltsfigur setzt sich die Melodie noch im 1. Takt fest.⁵⁰ Die aufwärts geführte und mit chromatischer Zwischennote betonte Vorhaltslösung, dazu der neue Klang der IV. Stufe, lassen den Takt trotz des melodischen Schlusses offen, er verlangt nach einer Weiterformung. In direkter Entsprechung läßt Mozart eine Wiederholung folgen. Aber jetzt ist der Schluß endgültig, nicht mehr halb. Der Baßschritt V—I fixiert mit der melodischen Endung die Tonika. Der Anfangsklang E und der Anfangston der Melodie b^1 sind wieder erreicht. Mit dieser Umklammerung ziehen sich die ersten beiden Takte, die zusammen eine kleine Periode bilden, ganz in sich zurück. Der Satz fällt ins Piano, die Melodie steigt nicht, sie sinkt gegenüber dem Vortakt. Unmittelbar an den abgekapselten Anfang fügt Mozart einen neuen Ansatz, der die Komposition aus ihrer Geschlossenheit befreit und ein bewußtes Forte auslöst.⁵¹ Das gesamte Bild

⁵⁰ 1 Takt bei Mozart entspricht 2 Takten bei M. Haydn.

⁵¹ Der 1. Takt trägt keine dynamische Bezeichnung, gemeint ist eine ungezwungene, aber gedämpfte (*con sordino*) Lautstärke, kein ausdrückliches Forte, wie es die AMA ergänzt.

verwandelt sich. Der Baß, der vorher fast zögernd den Geigen nachgefolgt war, setzt mit Bestimmtheit seinen Anfangston, die 2. Geige drängt in unruhigen Synkopen voran, die Hörner, die vorher das Fallen mitvollzogen hatten, stoßen sich mit einer hellen Fanfare ab. Die 1. Geige greift den Anfangsrhythmus  auf, der jetzt aber zu keiner Endung führt, sondern selbst wiederholt wird. Das ansteigende Vorwärtsgehen der Melodie wird von der Dominante gestützt, die kein Ruhen erlaubt.

Den zweiten Takt (T. 4) nimmt Mozart wieder ins Piano zurück, aber jetzt nicht um zu schließen, sondern um dem Solo Platz zu machen. Der offene Bau bleibt. Denn der Anstieg der Melodie setzt sich in Achtelbewegung fort und den Vorhalt e^2 — dis^2 , den man sich als Halbschluß in T. 4 vorstellen könnte, übergeht Mozart durch das neu ansetzende Horn und eine Beschleunigung der Melodie auf Sechzehntel, die erstmals einen halben Takt zusammenhängend durchlaufen und direkt zum Soloeinsatz hinführen.⁵² Das Offene des Taktes 4 zeigt sich am Baß. Er setzt mit einem sich steigernden Zug über die Kadenzstufen an, ohne im nächsten Takt an die Eins gebunden zu sein.

Obwohl der Satz M. Haydns im Instrumentalen beweglicher ist als in der durchdeklamierenden vokalen Kirchenmusik, hat er nicht das Unvermittelte von dem Mozarts. So schwingt zwar in M. Haydns Andante etwas von der Weitung bei Mozart, doch der Takt 5 von M. Haydn hat seinen Rückhalt in dem schon T. 3 begonnenen Ansteigen der Melodie und der regelmäßigen Klangfolge I—V—I (T. 1, 3, 5). Eine scharfe Zäsur wie Mozart T. 2/3 schreibt M. Haydn nicht. Die größere Breite von T. 5/6 führt zu keinem offenen Bau, M. Haydn läßt den Satz auf einem Halbschluß enden. M. Haydns acht Takte verstehen sich als Zusammenhang, die Mozarts sind nur aus dem Umschlagen im Bau zu begreifen.

Der Unterschied zwischen Mozarts freiem „diskontinuierlichen“⁵³ Bau und der wohlgefügt, am alten Generalbaßsatz hängenden Anlage M. Haydns wird besonders deutlich, wenn beide Komponisten die gleiche Melodie zugrunde legen. Solche Doppelbearbeitung gibt es nur einmal, und zwar bei Mozarts *Romanze* aus dem Hornkonzert in Es KV 447 von 1783, die mit gleicher Solomelodie, aber verändertem Satz unter M. Haydns Namen in einem Wiener Druck von 1802 überliefert ist.⁵⁴ M. Haydns

⁵² Im Solo T. 5—10 wiederholt sich die Periode, der offene Teil ist noch um einen Takt auf drei geweitet (T. 7—9). Die Sologeige steigt noch weiter an, bevor sie mit einem Triller abschließt.

⁵³ So Georgiades, *Musik und Sprache* S. 90.

⁵⁴ Bureau d'Arts et d'Industrie, Platten-Nr. 34. Der Zusammenhang wurde erst 1967 von Mary Rasmussen in *Brass and Woodwind Quarterly* I 1967 S. 1—21 aufgedeckt.

Arbeit ist in einem frühen Werkverzeichnis von Nik. Lang um 1815 genau datiert: *Salisb. 30 Aug. 795*.⁵⁵ Die biographischen Umstände hat W. Plath in *MJb* 1971/72 S. 33f einleuchtend erklärt⁵⁶: Möglicherweise wollte sich ein in Salzburg gastierender Hornist mit Mozarts Romanze hören lassen, besaß aber nur die Hornstimme und könnte daher M. Haydn um eine Begleitung gebeten haben.⁵⁷

Larghetto.

Die ersten acht Takte der schlichten Melodie teilen sich in Vorder- und Nachsatz. Dem Halbschluß in T. 4 entspricht ein Ganzschluß in T. 8. Mozart eröffnet den Vordersatz mit zwei weiten Takten, in denen ganztaktig Tonika und Dominante wechseln. Der Baß tupft die Taktzeiten des Allabreve an, repetierende Achtel der höheren Streicher breiten den Klang aus. Die zweite Hälfte des Vordersatzes ist nicht mehr so ruhig. Der kleine Auftakt des Horns zu T. 3 $\text{♪} | \text{♪} \text{ } \text{>}$ bringt Bewegung. Der Baß beschleunigt den Tonwechsel auf Viertel und steigt zielstrebig auf, Geigen und Bratschen kommen mit ihren repetierenden Achteln ins Stocken und schlagen drängend jedem einzelnen Baßton nach, bis der vergrößerte Auftakt des Horns hin zu T. 4 $\text{♪♪} | \text{♪} \text{ } \text{♪}$ das Ziel zu erkennen gibt, der Baß liegenbleibt und die Geigen zu ihrer Achteldreiergruppe zurückkehren, die erstmals zu einem Schluß-Ton auf der Schlagzeit führen.

⁵⁵ Bayerische Staatsbibliothek Mus. Ms. 3767; vgl. Rasmussen S. 3. Ihre Angaben zu Schreiber und Datierung des Katalogs („Rettensteiner, ca. 1801—1804“) sind zu korrigieren.

⁵⁶ Plath bespricht daneben auch die These von Rasmussen, wonach eine M. Haydn-sche Skizze zweimal ausgearbeitet worden sei, einmal von Mozart, dann von M. Haydn selbst.

⁵⁷ Vielleicht war die Romanze neben dem Konzert auch als Einzelnummer im Umlauf. In Mozarts Autograph ist der Mittelsatz ungewöhnlicherweise eigens signiert *di Wolfgango Amadeo Mozart* (s. K^o S. 478). In der Romanze ist bei der Ausgabe der AMA die autographe b-Vorzeichnung (= des) zu ergänzen.

Der Nachsatz geht von den gleichen zwei Anfangstakten aus. Aber anstelle der Rückkehr zu *As* und der aufwärtsziehenden Bewegung des Vordersatzes stemmt sich der 3. Takt des Nachsatzes (T. 7) gegen den Anfang. Die Wiederholung der Dominant, betont durch das Ruhen aller Streicher und weite Ausholen der Melodiestimme, bewirkt einen scharfen Schnitt und kehrt die Verhältnisse um: $I V^7 | V^7 I$. Die harmonische Umkehrung und der beschleunigte Klangwechsel auf Halbtakte schaffen eine metrische Änderung. War bisher immer die Takt-Eins schwer gewesen und die Drei leicht, erhält nun die Drei durch die Tonika Gewicht, T. 7 noch unstabil, aber im letzten Takt 8 gefestigt durch das Übergehen der Eins im leichten Quartsextakkord.

Romance Larghetto

The musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line, and the bottom four staves are the string accompaniment (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses). The score is for measures 7 and 8. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Larghetto'. The dynamics are marked 'p' (piano) and 'f' (forte). The vocal line in measure 7 has a melodic phrase, and in measure 8, it has a rest. The string accompaniment provides harmonic support, with dynamics ranging from piano (p) to forte (f).

Bei M. Haydn findet sich nichts von alledem, was die Komposition Mozarts ausmacht. Gerade der 7. Takt ist melodisch umgeformt (eine der wenigen Änderungen an der Solostimme), die Dominante fehlt. Als Klang steht, solange der Baß pausiert, die neutrale II. Stufe. Der hellhörige Wechsel in der Faktur ist vollkommen verschwunden. Bezeichnend ist, daß schon die wache Achtelrepetition in der Begleitung am Anfang durch breite Notenwerte ersetzt ist. Erhalten ist nur die Gliederung in Vorder- und Nachsatz. Eine nach Art des Generalbasses bewegte Unterstimme verbindet gleichförmig die Stationspunkte dieser Periode.⁵⁸ Bei gleicher Oberstimme sind zwei vollkommen verschiedene Kompositionen entstanden. M. Haydn schreibt eine bloße Begleitung zu einer vorgegebenen Melodie, was vermut-

⁵⁸ Rasmussen S. 7 sieht den Unterschied in einer leicht hingeworfenen Begleitung Mozarts (Mozart does not seem to have worked very hard on his accompaniment) und durchgearbeiteten Begleitung M. Haydns (interesting bass line . . . his inner voices are thoughtfully and carefully laid out to have an interest of their own), was meines Erachtens am Sachverhalt vorbeigeht.

lich auch seine Aufgabe war. Mozarts Satz hingegen ist von vornherein als Partitur konzipiert. An Stelle einer durchgehenden Klanggrundierung treten selbständige Impulse einzelner Parte.

Die Melodie, die sich so schlicht gibt, entfaltet sich bei Mozart in einem komplizierten Satz. Zwei ausgeglichene Takte, die mit der Dominante offen bleiben (T. 1/2), erhalten ein Gegenstück durch zwei Takte mit fester Zielrichtung. Im Nachsatz verrückt der Einbruch der Dominante T. 7 den metrischen Verlauf. Der eingefügte halbe Takt mit der Dominante (1. Hälfte T. 7) verschiebt die Schlußbildung um einen halben Takt nach hinten. Mozart weicht einer leiernden Entsprechung zum Eins-betonten Halbschluß T. 4 aus. Die Schlüsselrolle von T. 7 äußert sich auch in der Melodiestimme. Die Achtelgruppe, die sonst dem Folgetakt vorbehalten war (T. 2 und 6) steht jetzt im neuen, ersten Takt und ist auf acht Noten erweitert, die bis zur Tonika übergreifen.

Solange die Solostimme die Gliederungspunkte angibt, kann M. Haydn seine Begleitung hinzufügen. Unlösbar aber wird die Aufgabe, wenn die Hornstimme zu einem Part unter anderen wird. Die ursprüngliche Beziehung für ein derartiges Bruchstück, das mit einem Mal allein steht, ist nicht mehr auffindbar. M. Haydn verkürzt die Teile zwischen den wiederkehrenden Themeneinsätzen, um einigermaßen zurechtzukommen.⁵⁹

⁵⁹ Um eine Überprüfung für die ganze Romanze zu ermöglichen, habe ich eine Kopie meiner Spartierung von M. Haydns Fassung bei der Editionsleitung der Neuen Mozart-Ausgabe in Augsburg hinterlegt.

MOZARTS STUDIEN 1770—1773

Die Prüfungsarbeit von Bologna

Mozarts frühe Kirchenwerke sind kein strenges Abbild einer Tradition. Selbst die obligatorischen Fugen hat Mozart unbekümmert geschrieben. Die bewußte Auseinandersetzung mit älteren Werken setzt später ein, erst 1773 nach der dritten und letzten Italienreise. Der Anstoß kam von Italien, kam vom hochangesehenen Musikgelehrten Padre Martini. Einen längeren Unterricht — Wyzewa und St. Foix denken an einen dreimonatigen Kontrapunktkurs vom 20. Juli bis 18. Oktober 1770 — hat es allerdings nicht gegeben. Dagegen sprechen alle brieflichen Nachrichten.¹ Während des neun-tägigen ersten Aufenthalts in Bologna im März 1770 konnte Leopold Mozart die Bekanntschaft mit P. Martini machen und berichtet, mit Wolfgang seien *alle Proben* gemacht worden (Brief vom 27. 3. 1770) — P. Martini hat sich von der wunderbaren Begabung überzeugt. Beim zweiten Aufenthalt in Bologna (20. 7. — 10. 8. 1770) scheinen Vater und Sohn Mozart mit P. Martini nicht zusammengekommen zu sein. Die Formen hätten einen Besuch verlangt, aber Leopold Mozart war durch eine schwere Beinverletzung nach dem Sturz vom Pferd an ein Wirtshauszimmer gefesselt (Brief vom 28. 7. 1770). So mußte er selbst auf Besucher warten. Von einigen kann er am 4. August seiner Frau berichten, P. Martini war nicht unter ihnen. Am 10. August endlich verlassen Vater und Sohn ihr mühseliges Quartier und sind für sieben Wochen Gäste auf dem Landgut des Grafen Pallavicini, das sie nur einmal, am 30. 8., zusammen mit ihrem Gastgeber verließen², obwohl es von der Stadt nicht weiter entfernt war als *Maria Plain von Salzburg* (L. Mozart am 11. 8. 1770). Ende August denkt Leopold daran, den Kontakt mit P. Martini wieder aufzunehmen. Er will ihm als Geschenk ein Exemplar seiner Violinschule (Brief vom 25. 8. 1770) und eine Abschrift des päpstlichen Breves zu Mozarts Ordensverleihung³ überreichen. Aber erst Anfang Oktober ist es soweit. Leopold Mozart schreibt am 6. Oktober seiner Frau:

Wir sind nun schon 5 Tage in der Statt . . . Das Buch hat H: P: Martino schon erhalten. Wir sind die besten Freunde zusammen; itzt ist der

¹ Diese Tatsache stellt Federhofer in MJB 1971/72 S. 94 gegenüber zahlreicher anderslautender Literatur heraus.

² Am 30. 8. veranstaltete die Accademia filarmonica ein Fest mit Amt und Vesper in S. Giovanni in Monte; P. Martini war nicht zugegen (s. L. Mozart, Brief vom 1. 9. 1770, und Burneys Reisebericht unter dem 30. 8. 1770 — deutsche Ausgabe S. 171 unter dem 13. [sic] 8.).

³ Siehe E. F. Schmid in MJB 1955 S. 44.

Zweyte Theil seines Werkes fertig. ich bringe beyde Theile mit. wir sind täglich bey ihm und halten musikal: historische Unterredungen.

Von einem Unterricht wieder kein Wort. Die *Unterredungen* bezogen sich keineswegs auf einen *stile osservato*, den man wohl kaum „*historisch*“ genannt hätte, sondern behandelten hebräische und ägyptische Musik: ihre Zeugnisse hatte P. Martini gesammelt, eben im 2. Band seiner *Storia*, den Leopold Mozart in direktem Zusammenhang erwähnt.

Einen Unterricht im *stile osservato* gab es nicht, selbst nicht, als die von P. Martini zweifellos vermittelte Aufnahme in die berühmte *Accademia filarmonica* näherrückte. Wichtige Maßregeln erhielt Mozart erst vom *Principes* und den zwei Zensoren, direkt vor der Prüfungsarbeit. Leopold Mozart schreibt dies unzweideutig nach Hause:

*NB du must aber wissen, daß es nichts leichtes ist, indem diese Art der Composition viele sachen ausschliesset die man nicht darinne machen darf, und das man ihm vorhero gesagt hat.*⁴

Die Umstände der Prüfung sind seit Einsteins voreiliger, zudem gegen Leopold unnötig und unerfreulich gereizter Darstellung in ein falsches Licht geraten: „Nun, Mozart versagt vollkommen. Alle Ruhmredigkeiten Leopolds über Wolfgangs gloriose Lösung der Aufgabe haben sich als Schwindel erwiesen“.⁵ Vier Handschriften sind in diesem Zusammenhang erhalten (NMA I/3 Krit. Ber. S. 39ff):

- | | | |
|----------------|---|--------------------------------|
| A | Mozarts Lösung | (NMA I/3 S. 73, Faks. S. 264) |
| B ¹ | Martinis Lösung | (NMA I/3 S. 267, Faks. S. 265) |
| B ² | Mozarts 1. Abschrift von B ¹ | (NMA I/3 Faks. S. 266) |
| B ³ | Mozarts 2. Abschrift von B ¹ | |

Nach Einstein wäre Mozarts unzulängliche Lösung (A) aus Furcht vor Ablehnung von P. Martini verbessert (B¹), die korrekte Fassung von Mozart abgeschrieben (B²) und der Kommission vorgelegt worden.⁶ Das zurückhaltende Urteil „in Anbetracht der Umstände für hinreichend befunden“⁷ würde also der tadellosen Lösung P. Martinis gelten. Aber nicht nur diese Ungereimtheit läßt an Einsteins Darlegung zweifeln. Nach Aus-

⁴ Brief vom 20. 10. 1770 mit ausführlichem Bericht.

⁵ Einstein, *Mozart*, 1947 S. 208 (zu Einsteins Quellen — vor allem Gaspari, nach ihm Tebaldini in *Riv. Mus. Ital.* XLIII 1939 S. 308f — s. NMA I/3 Krit. Ber. S. 40f).

⁶ Federhofer schließt sich Einstein nicht bedingungslos an, meint jedoch, welche Lösung zur Prüfung vorlag „wird sich kaum jemals eindeutig klären lassen“ (NMA I/3 Krit. Ber. S. 40 — s. auch *MJb* 1958 S. 98–100 und 1971/72 S. 94–96)

kunft des Protokolls⁷ war Mozart allein in einem Zimmer eingeschlossen, *solo nella Camera*, was Leopold Mozart bestätigt: *in einem Nebenzimmer, wohin ihn der Pedellus führte und die thüre zuschloss*. Nach etwa 45 Minuten — das Protokoll spricht von *meno d'un ora*, Leopold von einer *starken halben Stunde*⁸ — lag der Prüfungskommission die Arbeit vor. Zweifache Ausarbeitung, Korrektur und Abschrift hätten viel mehr Zeit erfordert. Aber noch ein Weiteres: Als Mozart die Aufgabe gestellt bekam, wurde der gewählte Choral aus dem Antiphonale von einem der Zensoren auf ein Blatt herausgeschrieben, und zwar nicht als Einzelstimme, sondern als Baß in einer vom gleichen Zensor mit Akkoladenklammer und Schlüsselvorzeichnung markierten Partitur, die Mozart auszufüllen hatte.⁹ Mozart konnte nur dieses Blatt wiederbringen. Den Zensoren lag Mozarts Arbeit vor.

Die Aufgabenstellung war keineswegs einfach. Als Baß war eine Stimme vorgegeben, die sich fast nur in Sekundschritten bewegt.¹⁰ Die kontrapunktische und klangliche Schwierigkeit löst Mozart, indem er größere Gruppen durch Ausrichtung auf einen Zielklang zusammenfaßt. Die beiden Hauptklänge des Satzes werden *F* und *d*. Gleich nach den ersten Takten, die zum fremden *C* streben, was ein Trugschluß T. 3 unterbindet, nutzt Mozart den Abwärtszug *b—f* des Chorals T. 3—5 zu einem Terz-Sext-Gang nach *F*.¹¹ Während des Kreisens der folgenden Takte 5—7 beim Auf- und Abstieg des Basses bleibt die Stellung des *F* wegen des *b* in T. 5 unentschieden. Sobald der Schritt *f—g* von T. 5 in T. 7 wiederkehrt, richtet Mozart den Satz neu aus: ausschließlich auf den Finalklang *d*. Der ganze Skalenausschnitt des Basses T. 8ff steht im Zeichen von *d*.

Das *g* des Basses T. 9 wird Basis für die Kadenz-eröffnende Subdominante, deren breiten Wert Mozart mit dem Wechsel von Quint und kleiner Sext als Nebennote überspannt. Die für das Nebeneinander von Dominante und neapolitanischem Sextakkord charakteristische verminderte Terz (*es—cis*) vermeidet Mozart allerdings wohlweislich. Er fügt *d* dazwi-

⁷ *Il suo esperimento, il quale riguardo alle circostanze di esso lui è stato giudicato sufficiente* (Deutsch/Dokumente S. 114, dort das ganze Protokoll der Akademie).

⁸ Einstein übergeht S. 209 das *stark* in seinem Zitat.

⁹ Siehe das Faksimile in NMA I/3 S. 264 und die genaue Handschriftenbeschreibung im Kritischen Bericht S. 39.

¹⁰ Der cantus firmus war oft, aber nicht immer, im Baß vorgegeben (s. andere Prüfungsbeispiele bei Fellerer, Palestrinastil im 18. Jh. S. 245—268).

¹¹ Die Terzführung Baß/Tenor — bei P. Martini steht sie ebenso T. 3—5 mit Sopran/Baß (ähnliche Züge T. 13—15 und 18—21) — ist beständige Begleiterscheinung eines Klauselgangs und wird von Federhofer (NMA I/3 Krit. Ber. S. 40) zu Unrecht bemängelt.

schen und läßt das kurze Stück vom Alt in Sexten begleiten, wodurch das kontrapunktisch unmotivierte f^1 zustandekommt.¹² Die Kadenz zum Schluß kann nicht mit markantem Quintschritt schließen, da ein anderer Baß vorgegeben ist. Aber Mozart benutzt das g als Dominantseptim, die in die Tonikaterz f weitergeht, und schreibt einen regelrechten Sekundakkord.

Das ganze ruhende f lang läßt Mozart den d -Klang figuriert liegen und wartet auf die Fortsetzung des Baßabstiegs, der T. 13 nochmals von g ansetzt, aber jetzt den Kreis schließend bis d hinabführt. Mit dem ersten stabilen Auftreten der Tonika T. 15 ist der Satz auch schon am Ende. Alle folgenden Choralnoten gliedert Mozart in Kadenzgruppen, die ähnlich T. 8/9 in gleichmäßigem Anstieg $d—e—f—g$ (= T—D—T—S) bis zur Subdominant vordringen (T. 15/16 und 16/17). Ein a erscheint jedoch nicht wieder. Mozart muß den schwächeren Weg über e nehmen (T. 19) und bestätigt den Schluß in einer plagalen Wendung.

Anders als sonst war Mozart bemüht, den angegebenen Regeln Genüge zu leisten. Quartan zum Baß sind völlig verschwunden, weitgehend auch die sonst so häufigen betonten Durchgänge. Den Regeln widerspricht unübersehbar nur die Dissonanzbehandlung von T. 10/11, bei der freien Behandlung der verminderten Quint T. 8 und 14 konnte man zur Not großzügig sein. Hier kommt das Problem für Mozart aus dem Ton e , der immer dominantischen Charakter in Bezug auf d (-moll) haben soll. Da aber der Terzquartakkord, den Mozart sonst schreibt, diesmal wegen der Quart zum Baß vermieden werden muß, ersetzt Mozart das a durch die verminderte Quint b ; an die Stelle des Dominantseptakkords tritt der verminderte Septakkord.

Während Mozart dem Gebotenen — *das man ihm vorhero gesagt hat* — ungefähr gerecht wird, mußte seine Arbeit bei allgemeiner Beurteilung stärker aus dem Rahmen fallen. Das lange Verharren auf dem unstabilen Sextklang T. 11/12, der unendliche Terzfall des Soprans T. 3/4¹³, die Synkopenbildung auf verkleinerter rhythmischer Ebene T. 17/18 — sie widersprechen Ungeschriebenem. Das Prüfungsgremium war in diesen Fragen milde und fällte sein bekanntes Urteil.

P. Martini hatte aber offenbar den Wunsch, mit Mozart die Aufgabe nochmals durchzugehen.¹⁴ Er zeigt ihm von vornherein einen anderen Weg, mit dem gegebenen Choral zurechtzukommen. P. Martini macht ihn nicht

¹² Auf dieses f^1 weist Federhofer in MJB 1971/72 S. 95.

¹³ Mozart verwendet ihn als 4. Stimme bei allen drei Klauselgängen (T. 3/4, 13/14, 18/19).

¹⁴ So versteht auch Abert (I S. 161) die Existenz einer 2. Lösung. Die Fassung P. Martinis in NMA I/3 S. 267 (T. 13 ist das e^1 des Alt im Druck verschoben).

ausschließlich zur Unterstimme, sondern überträgt die Baßfunktion auch dem Tenor (T. 3, 6, 9—11, 13—14), der dazu sogar über seine üblichen Grenzen hinausgeführt wird (*B* in T. 3). Der wenig bewegte Choral rückt in die günstigere Lage einer Mittelstimme. Diese einfache Tatsache läßt zwei wichtige Schlüsse zu. Erstens, daß P. Martini seine Lösung nicht *vor* der Prüfung mit Mozart besprochen¹⁵ und zweitens, daß überhaupt ein vorbereitender Unterricht nicht stattgefunden hat.

P. Martini gliedert nicht wie Mozart den Choral in Tonart-repräsentierende Ausschnitte, sondern schreibt einen flüssigen Satz, der kaum je ruht. Fast jede Choralnote ist mit einem Vorhalt geziert, selbst bei einer fertigen Klausel (T. 5) wird noch eine Note verzögert. Synkopierende Stimmen sind so zahlreich, daß sie nahezu einen *soggetto* ersetzen.¹⁶

Um mit einem vollkommenen Schluß zu endigen, greift P. Martini in den Choral ein und schiebt, was außerhalb einer Prüfung leicht möglich war, zwischen die beiden letzten *d* das *A* ein, wodurch seine Fassung einen Takt länger wird. Ein Punkt im Umkreis der Prüfung bleibt unklar und irreführend. P. Martini hat seine Lösung vermutlich mit Mozart erarbeitet und selbst dabei die Feder geführt. Zuletzt vermerkt der Gelehrte, als käme Mozart der Hauptanteil zu, auf seinem Blatt *del Sig. Cav. Gio. Amadeo Wolfgango fatta per l'ingresso nella Accademia de Filarmonici*¹⁷, und läßt Mozart die eine seiner beiden Abschriften mit *AMADEO Wolfgango Mozart mp.* unterzeichnen. Die ursprüngliche Arbeit Mozarts behält P. Martini für seine eigene Bibliothek — sie kommt in einen Sammelband mit Prüfungsarbeiten — und überläßt der Akademie Mozarts Kopie der Neufassung, eine zweite Abschrift behält Leopold Mozart.

Die Arbeiten von Mozart und P. Martini sind keine Kompositionen, sie sind nur — textlose — Proben einer Schreibgewandtheit. Um *sich geschickt zu machen*¹⁸, unterwirft man sich auferlegten Beschränkungen. Leopold Mozart beschreibt das Phänomen ganz richtig von seiner negativen Seite her, nämlich daß diese Art *viele sachen ausschlisset*.

¹⁵ Nach Einsteins grundsätzlichem Mißtrauen war auch diese Möglichkeit zu erwägen.

¹⁶ Siehe die Einsätze Alt T. 7, Sopran T. 8, Alt T. 13, Tenor T. 15, Sopran T. 16, Alt T. 17 — alles Einsätze nach Pausen (Fux, *Gradus*, deutsch 1742: *daß man niemals eine Pause setzen müsse, wenn nicht der Satz [= Subjekt] folget*).

¹⁷ Dies übertrug Leopold Mozart mit geringer Änderung auf eine der Kopien weiter (NMA I/3 Krit. Ber. S. 40). Leopold schreibt: *Scritto nella Sala dell'accademia . . . le 10. [sic] d'Ottobre 1770*. P. Martini und Mozart haben sich also offenbar einen Tag nach der Prüfung zusammengesetzt, *nella sala dell'accademia*.

¹⁸ Mizler in der Vorrede S. 3 zu seiner Übersetzung des *Gradus*.

Kanons

Neben der Prüfungsarbeit schreibt Mozart während der 1. Italienreise nur noch ein Kontrapunkt-Stück, das dreistimmige Miserere KV 73s. In den acht motettischen Sätzchen, die in loser Form von Imitation Gebrauch machen, sind starre Regeln schon nicht mehr befolgt. Immerhin aber gab Bologna den Anlaß für zahlreiche kleine Satzübungen, mit denen sich Mozart später in Salzburg an die Begegnung mit P. Martini erinnert.¹⁹ Denn neben Studienabschriften sind es vor allem die Rätselkanons aus P. Martinis *Storia della musica*, die Mozart beschäftigen.

I. STUDIENKOPIEN

Anonym: textlose Motette — Cornell-Blatt²⁰

Anonym: *Cibavit* KV 73u²¹

Ligniville: Kanons aus dem 1768 gedruckten *Stabat mater*,
KV Anh. A 17²²

II. RÄTSELKANONS. Auflösungen von Kanons aus P. Martinis *Storia della musica*

KV 73x	14 Kanons
KV 166g	2 Kanons
Anh. A 32/33	2 Kanons
KV deest	1 Kanon — Cornell-Blatt

¹⁹ Alle Studienkopien und Kanonversuche wurden bisher auf 1770 datiert, was mit der Schrift nicht in Einklang zu bringen ist. Von W. Plath ist eine neue Datierung und Einordnung zu erwarten. Ich danke Herrn Dr. Plath für eine vorläufige briefliche Mitteilung vom 12. 3. 75: „Ich kann jetzt mit Sicherheit sagen, daß die Kanon-Studien nicht in den Sommer 1770 fallen, sondern frühestens mit 1772 — wahrscheinlich aber noch später — anzusetzen sind.“

²⁰ Zum Cornell-Blatt s. Zaslav in Mjb 1971/72 S. 419—431 (Faksimile S. 426f). Zaslav hält die Motette (Fughetta) für ein Werk Mozarts.

²¹ Dazu Federhofer in Mjb 1958 S. 101.

²² Die Kopie KV Anh. A 17 ist (entgegen K⁶) heute nicht mehr lokalisierbar. Es gibt genau genommen keinen Beweis dafür, daß die Kopie von W. A. Mozart stammt (Mitteilung von Herrn Dr. Plath).

III. EIGENE SATZVERSUCHE

KV 73r	4 Kanons	}	1 Bogen ²³
KV 73i	1 Kanon		
KV 73k	Kyrie-Kanon		
KV desunt:			
1 Doppelkanon, unvollendet	}	Cornell-Blatt	
2 Kanon-Skizzen			
1 Kanon (8stimmig)			

Von den Rätselkanons, die als Vignetten die einzelnen Kapitel der *Storia* umrahmen, hat Mozart insgesamt 20 aufgelöst.²⁴ Auf dem Cornell-Blatt folgt einer solchen Auflösung unmittelbar ein eigener Versuch zu einem Doppelkanon, der aber an der schwierigen Stelle abbricht — nämlich wenn es gilt, zum zweiten Stimmpaar die neuen Stimmen zu schreiben. Am Ende des Blattes notiert Mozart eine andere Art des Kanons, einen Kanon im Einklang mit gleichbleibenden Einsatzabständen.²⁵ Sind alle Stimmen, nämlich acht, vereint, erklingt beständig das Gleiche (s. S. 186). Das Verfahren ist sehr einfach. Mozart wählt als Klangfolge $C-G^{7/4}$ ³ und führt sie achttimmig aus, schreibt aber die Stimmen nicht unter-, sondern nebeneinander.²⁶ Von dieser Art Klang- oder Stimmtauschkanon sind mit einer Ausnahme alle Mozartschen Kanons aus dieser Zeit. Im 9stimmigen Rätselkanon *Cantate Domino* KV 73r Nr. 2 ist es ebenfalls die schlichte Folge I—V ($G—D$), die sich wiederholt — ab T. 3 ist der Fundamentbaß $g^1—d^1$ stets gegenwärtig.

Solche Kanons werden nicht in Partitur geschrieben, eine aufwendige Wiedergabe in 9zeiliger, 3 Seiten langer Partitur²⁷ widerspricht dem einfachen Charakter und täuscht Großartigeres vor.

Die geringstimmigen Kanons sind im klanglichen Aufbau mehrgliedriger. Der 3stimmige Rätselkanon KV 73r Nr. 1 hat eine dreitaktige Zelle, auf deren stete Wiederkehr der regelmäßige Halbschluß mit breitem Quart-

²³ Der Bogen enthält auch eine Skizze zum 1. Kyrie-Kanon KV 73k (die Angaben in K⁶ sind nicht korrekt) und das Menuett KV 73h.

²⁴ Siehe Ernst Hess, Über einige zweifelhafte Werke Mozarts — IV: Kanonische Studien. In Mjb 1956 S. 112—129.

²⁵ Zaslav Mjb 1971/72 S. 431 Ex. 7.

²⁶ Zaslav Mjb 1971/72 S. 431 Ex. 7; man kann Mozarts 1zeiligen Entwurf in beliebigem Schlüssel lesen (vgl. Zaslav S. 422), beim F-Schlüssel sind keine Akzidentien nötig. Eine unleserliche 2. Version von T. 5 kann nicht wie Zaslaws Entzifferung lauten (S. 431 Ex. 8), weil sie nicht in die Klangfolge paßt.

²⁷ NMA III/10 (Dunning) S. 75—77.



Sext-Vorhalt eigens hinweist. Das Stereotype solchen Kanonbaus ist im Kanon KV 73i (NMA III/10 S. 71f) auf besondere Weise verdeckt. Mozart schreibt am Schluß zweieinhalb Takte Pause; dadurch sind die vier Stimmen der Klangzelle nur ein einziges Mal beisammen (T. 10—12), sonst verwandeln sich die Teile jeweils leicht, da immer eine andere Stimme fehlt. Würde Mozart von dem möglichen 5. Einsatz Gebrauch machen²⁸, erklänge kompakt immer das Gleiche.

In einem Fall arbeitet Mozart Kanons zu einer richtigen kleinen Komposition aus. Das *Kyrie a cinque con diversi canoni* KV 73k besteht aus drei Klangkanons *ad unisonum*. Der erste Kanon (NMA III/10 S. 3ff, T. 1—26) geht so lange, bis jede Stimme zweimal das ganze Subjekt durchlaufen hat. Ist es zu Ende gebracht, pausiert die Stimme, so daß sich der Kanon wieder in die Einzelstimmen auflöst, aus denen er sich anfangs zusammengesetzt hatte. Die beiden anderen Kanons (T. 25—43 und 44—71) sind fertig, wenn die letzte Einsatzstimme komplett ist. Jeder der Kanons geht auf eine Klangzelle zurück. Die insgesamt 71 Takte lassen sich auf sieben (= 2+2+3) reduzieren (T. 9f, 34f, 56—58).

Mit Kontrapunkt haben all diese Kanons wenig zu tun. Es geht um Klangfiguration, um ornamentale Ausführung von Akkordverbindungen.

²⁸ Dunning verweist auf die Möglichkeit im Hinblick auf die 5stimmige Fassung einer Sekundärquelle (NMA III/10 S. 71 und XV).

Da der Einklangskanon allen Stimmen die gleiche Lage gibt, fehlt ein räumlich abgesetzter Baß, so daß Mozart unbedenklich Quartan zur tiefsten Stimme schreibt, die schon im nächsten Augenblick die höchste sein kann. Die ornamentale Stimmbewegung geht über Dissonanzregeln und kleingliedriges Intervalldenken hinweg. Im Doppelkanon KV 73r Nr. 4 (NMA III/10 S. 79) treffen ab T. 3 auf jedes 6. Achtel die Sekunden *e—f—g—a* aufeinander. Das Stimmgedränge ist indirektes Ergebnis verschiedener Bewegungen innerhalb der sich verfestigenden Dominant. *F* als Grundton liegt (T. 3) in der 1. Stimme, über einen Vorhalt ist in der 3. Stimme die Terz *a*¹ um ein Achtel verzögert. Ihr Eintritt, der den Klang vervollständigen würde, fällt mit der fremden Durchgangsnote des abwärts gerichteten Terzzuges der Unterstimmen zusammen. Der Klang ist damit wieder in Bewegung. Konsolidiert ist er erst beim letzten Achtel — als Dominantseptakkord. In allen Kanons ist die Septim charakteristischer Bestandteil der Dominant. Für die Einzelstimmen ist die Septim als Akkordton nicht immer faßbar, sie kann die Gestalt eines Durchgangs oder Vorhalts annehmen. Das Gesamtbild läßt sie dennoch stark hervortreten. Im 9stimmigen Kanon KV 73r Nr. 2 (NMA III/10 S. 74ff) ist die Septim *c*² für jede Stimme ein korrekter momentaner Durchgang; für den Klang ist sie jedoch konstant. Nach dem Eintritt der Dominant steht *c*² (ab T. 5) in irgendeiner Stimme auf jedem der letzten drei Viertel.²⁹

Die Kanons von Mozart sind Übungen in Klangfiguration. Voraussetzungen sind Imitation im Einklang und gleichbleibende Einsatzabstände. Nur ein einziges Mal geht Mozart von seinen Klangstücken ab, um einen zweistimmigen Kanon *ad duodecimam* mit wechselndem Einsatzabstand zu versuchen.³⁰ Aber dieser dritte unter den Rätselkanons KV 73r (NMA III/10 S. 78) mißlingt. Als Gegenstimme zur Oberquintimitation führt Mozart T. 3 eine — verzerrte — Diskantklausel ein³¹, die den Satz im Quintenzirkel hochschraubt (*C—G—d*). Die große Lücke T. 4/5 macht eine füllende 3. Stimme nötig³², mit der sich die Satzmängel aber nur vermehren: harter Einsatz während eines betonten Durchgangs in T. 6, offene Quart

²⁹ Ähnlich im Doppelkanon KV 73r Nr. 4 oder im Kyrie KV 73k T. 8 und 35 (mit Parallelstellen). Unverbrämt tritt die Dominantseptim im 8stimmigen Kanon des Cornell-Blattes auf.

³⁰ Ein *clama ne cesses* (= Überspringen der Pausen, s. Hess S. 113) für die imitierende Stimme verkürzt den Einsatzabstand bei T. 5 von eineinhalb auf einen halben Takt (Vorbild war P. Martinis Kanon aus I/67, s. Hess S. 120f, Faksimile S. 128).

³¹ Wie P. Martini (s. Anm. oben). Die übliche Ordnung konsonant—dissonant—konsonant ist bei Mozart jedoch auf den Kopf gestellt.

³² *Tertia pars si placet* schreibt Mozart in Anlehnung an P. Martini, ein „si displacet“ kommt (auch bei Martini) allerdings nicht in Frage.

T. 3 und 5, Quintparallele T. 8. Ohne den Rückhalt einer Klangzelle wird Mozarts Kanon unsicher. Freilich will er nicht als Komposition verstanden sein, sondern als Satzübung, als Übung auch der Vorstellungskraft, denn wie die anderen drei Rätselkanons ist er einstimmig notiert und vermutlich nie in Partitur gebracht worden.

Der ganze „Bologneser“ Komplex bildet unter dem Gesichtspunkt der Satzübung eine Einheit. Grenzen zwischen eigener und fremder Arbeit verschwimmen. Es gibt reine Studienabschriften, Kanonauflösungen, die schon mehr erfordern als nur Kopieren, eigene Kanonversuche in unterschiedlich gewichtiger Ausarbeitung — Entwürfe, Rätselstücke, in Kyrie-Form gebrachte Kanons —, schließlich kleinere freie kontrapunktische Arbeiten — *Miserere* KV 73s und *Quaerite* KV 73v. Das Köchelverzeichnis, das nur von Werken und seinen Untergruppen Fragment und Skizze ausgeht, ist gegenüber den Studienstücken hilflos. Die Auflösung von Martini-Kanons verzeichnet K⁶ einmal unter Werken (KV 73x), einmal unter Abschriften (Anh. A 32/33) und einmal im Kommentar zu einem Kyrie, weil zufällig auf der Rückseite der abgebrochenen Niederschrift 2 Kanons notiert sind (KV 166g). Auch die Neue Mozart-Ausgabe sieht nicht den Studiencharakter des Ganzen, sondern versucht, einzelne „Werke“ herauszulösen, so daß man die ganze Gruppe in drei verschiedenen Bänden suchen muß.³³ Aber es gibt keine Werke in dieser Gruppe. Bezeichnenderweise hat Mozart nie signiert³⁴, eine Autorenbezeichnung trägt allein das *Miserere*, und zwar von der Hand Leopold Mozarts. Das Kyrie KV 73k ist kein einzelner Messensatz³⁵ oder gar Meßfragment, ein Wort von Köchel hat zur Irreführung genügt. Mozart schreibt *a cinque*, Köchel „für 5 Soprane“, als müßte das Kyrie aufgeführt werden. So unterschiedlich die einzelnen Stücke innerhalb des Studienkomplexes sind, eines ist ihnen allen gemeinsam: sie sind nie erklungen.

In den Autographen fehlen jegliche Vortragsbezeichnungen, Stimm- und Tempoangaben. Aufführungsmaterial in Einzelstimmen hat es nie gegeben, selbst vom *Miserere* nicht, das am stärksten den Anspruch einer Komposition erhebt, was Wyzewa/St. Foix (I, S. 323) und ihnen folgend Abert (I, S. 151) zurecht betonen. Dennoch gehört es nicht in die Reihe mit echten Kirchenwerken, die für eine Aufführung und für einen Anlaß geschrieben sind.

³³ NMA I/3, III/10 (hier noch innerhalb des Bandes getrennt) und X/30.

³⁴ Das *Quaerite* ist als Prüfungsarbeit unterschrieben. Bei den Rätselkanons KV 73r (Faks. NMA III/10 S. XIX) steht ausnahmsweise *di Mozart*, um die Kanons von denen Martinis abzusetzen.

³⁵ So Schneider/Algatzy, Mozarthandbuch S. 95.

Mozarts Versuche sind kleine Fingerübungen nebenher. Von einer tief in Mozarts Entwicklungsgang eingreifenden Auseinandersetzung³⁶ kann meines Erachtens nicht die Rede sein.

Von den Werken, die P. Martinis direkten Einfluß beweisen sollten, stammt keines von Mozart. Die beiden Messen KV 115 und 116 haben Leopold Mozart zum Autor³⁷, die drei Requiemstücke K⁶ Anhang A 1—3 sind ebenso wie das *Justum* A 4 Kompositionen von Eberlin.³⁸ Die Spuren, die P. Martinis Unterweisung hinterlassen haben sollte, waren undeutlich. Seit Wyzewa und St. Foix genügte der Hinweis auf kantable Stimmführung und deklamatorisch-expressive Berücksichtigung des Wortes.³⁹ Die französischen Forscher (I S. 423) fanden P. Martinis Einfluß so auch in der Messe KV 139, die der Schrift nach jedoch 1768/69, vor der Italienreise, entstanden ist.

³⁶ Den Anstoß zu dieser Anschauung gaben Wyzewa und St. Foix (I S. X, 265, 300, 318, 359, 415). Sie schreiben I. S. 300: „ . . . la véritable révolution qui va se produire dans la vie musicale de Mozart, lorsque, au moins d'août 1770, il aura l'occasion de recevoir les leçons du P. Martini, et de subir l'influence de l'atmosphère savante de Bologne.“

³⁷ Zu KV 115 s. Pfannhauser in MJB 1971/72 S. 300—304; zu KV 116 W. Plath in MJB 1960/61 S. 110f und 1971/72 S. 20f.

³⁸ Pfannhauser in KmJb 1959.

³⁹ Wyzewa/St. Foix I S. 318: „Avant tout, le contrepoint que Mozart a étudié à Bologne était essentiellement vocal, approprié aux ressources comme aux ressources comme aux limites de chant; et toujours, en même temps, les essais polyphoniques du jeune homme, durant cette période, attesteront un souci marqué d'associer au contrepoint une traduction fidèle et nuancée des divers sentiments indiqués par les paroles.“

Anlage und Inhalt des Studienbuchs von 1773

Die Begegnung mit P. Martini war nicht revolutionierend, aber hatte ihre Nachwirkungen. Bei Mozart weckt sie das Interesse für Kanon, den Vater Leopold führt sie zur Überzeugung, daß Schulung im Kontrapunkt dem unerhörten Voranschreiten seines Sohnes eine solide handwerkliche Basis geben müßte.

Immer wieder in den Jahren zwischen 1770 und 1780 ist es der Vater, der zum Studium eines korrekten vierstimmigen Satzes anhält. Dabei denkt er nicht an einen wenig ansprechenden Kurs nach dem *Gradus* von Fux, der sich immerhin seit 1746 unter seinen Büchern befand⁴⁰, sondern wählt lebendige Werke aus, die er eigens spartiert, um sie seinen Sohn durchstudieren zu lassen. Abgesehen von drei Stücken M. Haydns sind es lauter Kompositionen von Eberlin, die Leopold Mozart aussucht.⁴¹ Zunächst kopiert er *Kyrie*, *Requiem aeternam* und *Lacrymosa* zu einem *Requiem* in C von Eberlin auf einzelnen Blättern⁴², später stellt er in einem gebundenen Heft ein Kompendium von Musterstücken zusammen.⁴³

Das heute im Britischen Museum verwahrte, 152 Seiten starke Heft enthält 19 Stücke; Nr. 1, 10 und 14 stammen von Michael Haydn, die übrigen alle von Eberlin. Leopold Mozart vermerkt jedesmal sorgfältig den Autor.

⁴⁰ Siehe Mann, Vorwort S. XI zu der Faksimileausgabe des *Gradus*, Graz 1967. Das sogenannte „Salzburger Studienbuch“, das sich nach Fux richtet (vgl. Tanejew 1913 S. 31), ist nicht in den Salzburger, sondern den Wiener Jahren angelegt worden, als Mozart selbst Unterricht gab (s. Federhofer — mit Hinweis auf W. Plath — in MJB 1971/72 S. 90; der Schüler ist bislang unbekannt).

⁴¹ Die wichtige Rolle Leopold Mozarts, der gerne nur als Antreiber zum „Popularen“ gesehen wurde, für die Studienkopien ist erst durch den Nachweis seines Schriftanteils deutlich geworden, einen Nachweis, den W. Plath erbracht hat (MJB 1960/61 S. 102—104 und 109f).

⁴² Das 2. Blatt im Faksimile (Tafel XI) bei Plath, MJB 1960/61. Das 1. Blatt mit dem *Kyrie* ist seit 1945 verschollen; Ausgabe nach dem Autograph in AMA 24, 34. Leopold Mozart muß auch schon früher Vereinzelt von Eberlin kopiert haben. Ein *Osanna* von Eberlin (K^o Anh. A 15) kann nicht nach 1767 geschrieben sein, da W. A. Mozart auf freien Platz des Blattes Skizzen zu KV 35 und 65 notiert hat (s. W. Plath in *Acta Mozartiana* 1966 S. 86—89, mit Faksimile).

⁴³ Direkt datiert ist die Handschrift nicht; sie wird allgemein um 1773 angesetzt, was die Schrift bestätigt (s. u. Anm. 53). Eine Ausgabe des Heftes gibt es bis heute nicht.

Nr. 1	<i>In Te Domine</i> (M. Haydn)	
2	<i>Missa in Contrapuncto</i>	
3	<i>Missa in Contrapuncto</i>	
4	<i>Missa in Contrapuncto</i>	
5	<i>Recessit pastor</i>	Karsamstag
6	<i>Tenebrae</i>	Karfreitag
7	<i>Tenusiti</i>	}
8	<i>Improperium</i>	
9	<i>Pater</i>	
10	<i>Tenebrae</i> (M. Haydn)	Karfreitag
11	<i>In nomine Jesu</i>	}
12	<i>Christus factus est</i>	
13	<i>Dominus Jesus</i>	
14	<i>Ave Maria</i> (M. Haydn)	
15	<i>Benedixisti</i>	Karfreitag
16	<i>Dextera Domini</i>	Gründonnerstag
17	<i>Cum sancto</i> -Fuge	
18	<i>Kyrie</i> -Fuge	
19	<i>Cum sancto</i> -Fuge	

Die drei Stücke von Michael Haydn sind auch anderweitig gut überliefert.

Nr. 1	— Klafsky V, 2	Autograph (9. XII. 1770) in der Bayer. Staatsbibliothek München, Mus. Ms. 455
10	— Klafsky V, 8 c ⁴⁴	Partiturabschrift des 18. Jhs. in Salzburg, St. Peter (Sig. Hay 1260.1)
14	— Klafsky III, 21	Stimmenabschrift des Salzburger Hofkopisten J. R. Estlinger in Salzburg, St. Peter (Sig. Hay 1570.1), <i>Ex Musicalibus P. Floriani Reichssiegel ad S. Petrum Salisburgi 1765.</i> ⁴⁵

Zur Parallelüberlieferung bei Eberlin (das Köchelverzeichnis läßt einen gänzlich im Stich) kann ich nur einige Angaben machen, die sich vielleicht vervollständigen lassen, wenn das Domarchiv in Salzburg geordnet und zugänglich ist.

⁴⁴ Die Datierung, die Klafsky gibt (7. 3. 1796), findet sich auch im Sammelband des Kopisten N. Lang (St. Peter Hay 1715, fr. 19. Jh.), kann aber nicht stimmen, wie schon Pfannhauser (KmJb 1959 S. 162) bemerkt hat.

⁴⁵ Siehe Schmid, Katalog S. 244. (Zum Kopisten s. u. S. 290.)

Nr. 2 — Herbort II	Stimmenabschrift im Salzburger Dom ⁴⁶
3 — Herbort I	Autograph im Domarchiv Passau ⁴⁶
4 — Herbort III	Autograph im Domarchiv Passau ⁴⁶
5	Stimmenabschrift im Salzburger Dom ⁴⁷
6	Stimmenabschrift im Salzburger Dom ⁴⁸
7	} Autograph in Salzburg, St. Peter (s. u.)
8	
9	
17 — aus Messe Nr. 24	} Stimmenabschrift im Salzburger Dom ⁴⁹
18 — aus Messe Nr. 32	
19 — aus Messe Nr. 34	

Leopold Mozart, der seit 1743 Musiker der Salzburger Hofkapelle war, kannte die Werke Eberlins aus unzähligen Aufführungen. Auch nach dem Tode Eberlins verstummt seine Musik nicht. Mozart selbst kann sie immer wieder hören. Aber es gab noch einen anderen Weg zum Kennenlernen. Er führte über den Notenbestand des Domes, der Leopold Mozart als Vicekapellmeister offenstand. Der Vater berichtet 1778 nach Mannheim, daß er sich zum Trost und Nannerl zur Übung Noten aus dem Dom mitgebracht habe, um daraus zu musizieren:

Deine Schwester allein ist nun meine Stütze, und ich suche meine Zerstreuung der mich quellenden Sorgen bey einer nicht sehr lustigen Unterhaltung, und diese ist tag täglich von 6 uhr bis 8 uhr arien, Synfonien, Messen, Vespern etc: mit ihr auf der Violin mitzuspielen, da sie den GeneralBaß spielt, und sich im accompagnieren übet; auch zu meiner Verwunderrung so weit gekommen, daß sie alles was ich vom domb heraus bringe, es mag fugiert seyn, wie es will, vom Blath weg spielt, wir werden nach und nach den ganzen Domkasten ausspielen, indem nur allzeit den Orgl und Violin Part von etlichen Stücken nach Hause nehme, und diese seit euerer Abreise fortgesetzte Übung hat sie dahin gebracht, daß sie so vollkommene Einsicht in die Harmonie und Modulation bekommen, daß sie nicht nur von einem Ton sicher in einen andern, wo sie immer soll, hingehen kann, sondern so praeambuliert, daß du es dir nicht vorstellen kannst.⁵⁰

⁴⁶ Siehe Herbort S. 143, 139 und 146 (die Numerierung der Messen nach Herbort).

⁴⁷ Siehe Herbort S. 16.

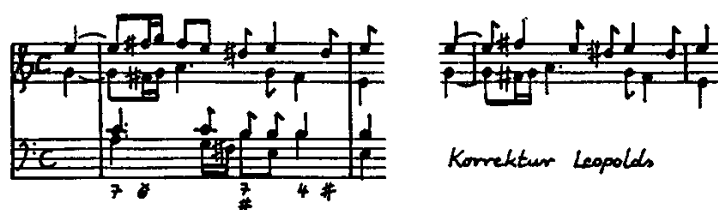
⁴⁸ Siehe Senn, MJB 1971/72 S. 191.

⁴⁹ Siehe Herbort S. 79, 97 und 101 (mit weiteren Quellenangaben).

⁵⁰ Brief vom 25./26. 2. 1778.

Solche Übung kannte W. A. Mozart vermutlich selbst aus früheren Jahren. Er antwortet auf den Bericht des Vaters nicht erstaunt, ermahnt bloß die Schwester: *sey nur recht fleissig, und vergesse durch das Partiturschlagen dein galanterie spielen nicht.*⁵¹

Als Leopold Mozart um 1773 das Studienheft anzulegen begann, spartierte er aus Noten des „Domkastens“. Daß er nicht Partituren, sondern Stimmen zur Vorlage hatte, beweisen mehrere Korrekturen, vor allem von zu frühen Einsätzen, die wieder durchstrichen oder mit schräg-geschwungenem Taktstrich zu den übrigen Stimmen in die richtige Beziehung gesetzt werden.⁵² Daß Leopold Mozart gerade die Stimmen des Domarchivs benutzte, geht sehr anschaulich aus einem Fehler des Kopisten im noch erhaltenen Material der Vokalstimmen bei der Gloriafuge hervor, die Leopold Mozart als Nr. 17 abschreibt. In T. 24 stehen plötzlich Oktaven:



Ein Blick auf die verdoppelnden Geigenstimmen zeigt, daß einer der häufigen Terzverlesungen des Kopisten im Alt vorliegt. Die beiden Sechzehntel müßten a^1 — b^1 lauten. Leopold Mozart hatte zuhause offenbar nur die Vokalstimmen mit Baß vorliegen und orientiert sich für die Korrektur an der Bezifferung 7—6. Danach ist der Alt korrekt, Leopold radiert und verbessert den Sopran.

Den Anfang im Studienheft machte die Schlußfuge von Michael Haydns *Te Deum* 1770, den Schluß bilden zwei Gloria- und eine Kyriefuge aus solennen Messen Eberlins. Sie umrahmen einen Komplex, der für die Fastenzeit bestimmt ist, drei Messen *in Contrapuncto* und elf Proprienstücke für die Karwoche von Palmsonntag bis Karsamstag. Darin steht als

⁵¹ Brief vom 7. 3. 1778. Interessanterweise kennt Mozart noch den Begriff *Partitur* in Zusammenhang mit tabulaturartigem Generalbaßspielen (das Continuo-Instrument muß bei dieser Übung die Vokalstimmen ersetzen, insofern ergibt sich eine Verbindung mit Intavolierung). Vgl. zum Gegensatz zwischen *Partitur schlagen* und *Galanterie spielen* auch das Salzburger Tagebuch Georg Hübners unter 1766 (MJB 1957 S. 178).

⁵² Siehe Nr. 2 (Messe) Credo T. 40—43, T. 45 und Benedictus T. 1—4; Nr. 3 (Messe) Credo bei *sedet ad dexteram* Sopran 7 Takte lang 1 Takt verschoben; Nr. 13 T. 3 wegen Tenor/Oberstimmen und Taktstrich neu begonnen; Nr. 15 T. 70; Nr. 18 T. 20 (vgl. die Bemerkung in K.³ S. 841).

ein Fremdkörper das *Ave Maria* von M. Haydn, auch vom Eintrag her auffallend; es ist das einzige Stück, das W. A. Mozart selbst geschrieben hat.⁵³

Leopold Mozart hat Stücke eines ganz bestimmten Satztyps ausgewählt. Die Fastenzeit schloß große Instrumentenbegleitung wie vokale Soli aus und verlangte nach Sätzen *a 4 in pieno*.⁵⁴ Missae, denen zum Teil das Gloria fehlt, müssen *in Contrapuncto* geschrieben sein, wie die übliche Bezeichnung lautet. Eberlin hat sieben solcher Messen geschaffen.⁵⁵ Aber er hat auch einen ganzen Zyklus von Proprium-Sätzen für die Sonntage der vorösterlichen Fastenzeit geschrieben.

Das Musikarchiv von St. Peter in Salzburg verwahrt ein unbezeichnetes Manuskript von 18 hochformatigen (34,5×22,5 cm), eng zu je 22 Zeilen beschriebenen Blättern. Der Schrift nach ist es ein unzweifelhaftes Autograph Eberlins. Die letzte Seite trägt das Datum 1740. 18:^{va} Martij. Eberlin hat hier für die Messen von Septuagesimae bis Palmsonntag Proprien-sätze geschrieben: Graduale, Offertorium, *post Elevationem* und *post Communionem*.

Erst R. Pauly hat sich mit der Handschrift beschäftigt und dem Proprienzyklus, der leider unvollständig ist, da von den 26 durchgezählten Blättern acht fehlen (f. 15—22), 1962 eine Studie gewidmet (J. E. Eberlin's Motets for Lent, in JAMS XV 1962 S. 182—192). Eine Liste der Textanfänge gibt Pauly S. 184.

Notiert sind die vier Vokalstimmen und bezifferter Baß. Im ganzen Manuskript finden sich keine Angaben über mitlaufende Instrumente⁵⁶, aber aus einer besonderen Bemerkung auf f. 25' zum letzten Stück (*Senza organo. Violini Soli*) geht hervor, daß bei allen anderen der übliche Instrumentalapparat mitzuwirken hat. Der Continuo wird von Kontrabaß und Orgel gespielt, die Geigen verstärken Sopran und Alt.⁵⁷

Leopold Mozart kopierte aus dem Zyklus Eberlins von 1740 drei Werke hintereinander (Studienheft Nr. 7—9): Graduale, Offertorium und Com-

⁵³ W. Plath in Mjb 1960/61 S. 110/111. Faksimile der 1. Seite Tafel XIV. Der Schrift nach muß der Eintrag im Frühjahr 1773 erfolgt sein (Mitteilung von Herrn Dr. Plath).

⁵⁴ Fux (1742) S. 182 schreibt *Styl a Capella*.

⁵⁵ Siehe Herbort S. 138—155. Als Bestimmung findet sich in den Quellen *in Coena Domini* und *pro diebus rogationum*. In St. Peter, Salzburg, sind zwei anonyme *Missae in Contrapuncto* aus dem frühen 18. Jh. erhalten.

⁵⁶ Pauly hält deshalb „an a capella performance“ für denkbar (S. 191).

⁵⁷ Ob auch colla parte-Posaunen mitblasen sollen, ist unsicher. Unter den Stimmen, die Herbort für Kontrapunktessen nachweist, fehlen sie manchmal, das Fagott immer (vgl. Herborts Tabelle S. 180). Allerdings lag aus dem Salzburger Dom nur eine einzige (vielleicht unvollständige) Abschrift vor.

munio zum Palmsonntag.⁵⁸ Das Graduale *Tenuisti* (Notenteil: Nr. 2) mag ihn besonders interessiert haben. Eberlin legt hier Choral zugrunde, nämlich das Anfangsresponsum bis „*assumpsisti me*“. Mit der Lesart der Medicea-Ausgabe stimmt es nur ungefähr überein. Eberlin meint aber keine zitierende Andeutung, sondern den Choral selbst, wenn er ihn in schwarzer Choralnotation ausschreibt.

Eberlins *Tenuisti* ist eine nach Textabschnitten gegliederte Komposition.⁵⁹ Der erste Abschnitt T. 1—8 ist in einer Imitation ausgeführt, deren *soggetto* anfangs im Tenor liegt und später (T. 3) vom Sopran über dem nahezu gleichen Baß in die Oberoktav verlegt wird. Eberlin nützt hier aus, daß der Choral die Tonfolge *c—d—c* wiederholt. Zwischen Sopran und Tenor ist in freier Unterquintimitation der Alt geschoben, dessen Vorhalt eine frühzeitige Kadenzbildung zu C hin verhindert.

Die Parallelstelle im Sopran (T. 4) erreicht das C in der Klauselwendung. Der momentan ruhende Satz wird aber sogleich durch den Sext-Ton *a* im Tenor weiterbewegt, um einen neuen Anstoß für die echte Schlußkadenz zu geben, die ihren Weg über den breiten Abstieg *e—d—d—c* (Choral T. 7—9) nimmt, den der Sopran mit der kolorierten Diskantklausel ergänzt.

Schon die ersten Takte entfernen sich weit von einer blassen Palestrina-Nachahmung. Auch um Fuxsche Regeln kümmert Eberlin sich nicht, betonter Durchgang im Alt T. 3⁶⁰, großer Sextsprung aufwärts (Alt T. 5/6) oder starke Tritonusspannung schon im 1. Takt sind keine „Lizenzen“, sondern selbstverständliche Bildungen. Eberlin schreibt seinen barocken Kontrapunkt. Zahlreiche Überbindungen machen den Satz trotz starrer Motive geschmeidig. Der Vorhalt ist das wichtigste Bindemittel. Auch die Finalis *e*, die mit dem Choralton T. 7 erstmals, aber im Zusammenhang von C als III. Stufe fremd klingend auftritt, wird über ihn (9-8-Vorhalt) eingeführt.

Die Imitationsmotive tragen sich nicht selbst. Der neue *soggetto* für den 2. Textteil (T. 9—16) stößt wie schon der erste dreimal an seinen Spitzen-

⁵⁸ Pauly vermerkt das merkwürdigerweise nicht, obwohl er zeigt, daß Einstein die Eberlin-Handschrift in Zusammenhang mit dem Mozartschen Studienbuch erwähnt (K³ unter Anh. 109^{IV}: „es gibt eine Adlgassersche Kopie Eberlinscher Werke, die einige der auch von Mozart abgeschrieben Stücke enthält. Die Nummern 7, 8, 9 sind schon vor 1740 entstanden“ — die Angabe ist wörtlich in K⁶ S. 768 übernommen). Einstein dürfte über einen Mittelsmann von der Handschrift erfahren und aus der Tatsache, daß sie als Abschrift galt, die auf 1740 datiert war (Adlgasser wäre 11 Jahre alt gewesen), geschlossen haben, das Kompositionsdatum müßte vor 1740 liegen.

⁵⁹ Eine kurze Besprechung bei Pauly JAMS 1962 S. 188.

⁶⁰ Allerdings keine häufige Erscheinung bei Eberlin.

ton (Sopran T. 11—13: d^2). Für sich genommen wirkt er formelhaft starr. Er lebt erst im Satzzusammenhang, er lebt von der synkopischen Verspannung mit einer anderen Stimme. Die Gegenstimme ist in T. 9ff der Baß mit dem Choral, dessen erste vier Töne $c-d-f-e$ als „Devise“ bei Mozart wohlbekannt sind.⁶¹ Die Oberstimmenimitation hat drei verschiedene Einsatzöne (T. 8: c , 9: d , 10: g); die divergierenden Stimmen sammeln sich aber mit dem Abwärtszug

7-6-5 (Alt)

5-4-3 (Sopran)

über dem doppelten g des Basses T. 11/12, das mit dem b des Tenors zu C zurückzustreben scheint. Aber der Sopran drängt den Satz nach F , der Baß-Abwärtsgang findet sein Ende schließlich auf d (T. 13). Schlußbildung jedoch verhindert ein Quartvorhalt im Alt. Dem Texteschnitt nach „*tua*“ ist Genüge geleistet, aber gleichzeitig der Bogen weiterspannt bis zum wirklichen Schluß des Textabschnittes (*deduxisti me*). Der neue kleine Imitationsaufbau, im Motiv dem vorigen verwandt, führt wie T. 11 angekündigt wieder zu C und schließt so T. 16 den Abschnitt, der T. 9 auf C begonnen hatte.

Ähnlich zweigeteilt ist auch der dritte und letzte Textabschnitt. Die Unterquintimitation von Sopran und Alt (T. 16ff) mündet T. 19 beim C in die Klauselpenultima. Anstelle des Abschlusses setzt aber der zweite Textteil wieder mit dem Verbum (*assumpsisti me*) ein, wobei der Baßschritt $c-d$ T. 20 ein Festsetzen verhindert, nachdem der Sopran die Kadenzstrebung schon mit dem Sextton a^1 gemildert hatte. Für den Schlußabschnitt greift Eberlin auf früheres Material zurück. Das kurze Imitationsmotiv ähnelt im synkopischen Einsatz den bisherigen (T. 1, T. 9). Es erscheint aber nur in zwei Stimmen, Tenor und Alt. Die Andeutung eines dritten Einsatzes macht wieder der Tenor in T. 23. Denn dem Sopran ist eine andere Aufgabe übertragen. Zum Abschnittsbeginn T. 20 liegt wieder die Choralformel $c-d-f-e$ zugrunde, die versetzt gleich nochmals erscheint: $e-f-a-g$ T. 21—23. An dieser zweiten Stelle läßt Eberlin den Baß durch den Sopran in Dezimen begleiten, so daß zur Satzverdichtung am Schluß eine Oberquintimitation des Chorals (Sopran T. 21—24) erreicht ist, die sich genau mit der Form des Chorals aus T. 9—11 trifft.

Innerhalb des Proprienzyklus ist das *Tenuisti* die einzige Choralbearbeitung. Der Choral als Satzträger war ungewöhnlich. Michael Haydn belebt in den 90er Jahren die Tradition wieder und schreibt Werke mit durch-

⁶¹ Hier bei Eberlin ist die vierte Note aber nicht Grenzton. Eine lose Verbindung ergibt sich auch zur Quartettfuge KV 387. Dort ist wie bei Eberlin ein Ganznotenthema mit einem vorausschlagenden Gegensubjekt verbunden (T. 209ff), sogar mit dem gleichen Gegensubjekt, das Eberlin benutzt.

gehender Chormelodie, die jedoch ganz schlicht Note gegen Note begleitet ist.⁶² Gegen 1770 dient der Choral vielfach als „Aufputz“, um einer Komposition liturgischen Rang zu geben.⁶³ Schon Eberlin zitierte Choral gelegentlich zu Intonationen, so im *Gloria* der Messe Nr. 31⁶⁴; M. Haydn⁶⁵ entlehnt Themen dem Choral, häufiger noch legt er ein Choralzitat wie einen Fremdkörper in den Satz. Das auffallendste Beispiel der zweiten Art, M. Haydns *Ave Maria* von 1765, hat W. A. Mozart als Nr. 14 ins Studienbuch eingetragen.⁶⁶

Der Sopran beginnt mit einem liedhaften viertaktigen Thema, dessen zweite Hälfte zur Kadenz wiederholt wird. Bevor diese solistisch vorgetragenen 6 Takte im Forte vom Tutti aufgegriffen werden, wozu der Tenor die Führung übernimmt, unterbricht ein Einwurf des Basses den Satz. Der Baß intoniert allein die Antiphon zum 2. Vesperpsalm an Mariae Verkündigung.⁶⁷

Mozart mag sich bei dieser charakteristischen Initialformel an seine Bologneser Prüfungsarbeit erinnert haben. Das *Quaerite* hatte die gleiche Intonation, nur in römischer Lesung mit *b* als Spitzenton⁶⁸, während M. Haydn das germanische *c* schreibt.

⁶² *Missa secundum cantum choralem* (1794 — Klafsky I, 20). Für Orgel allein hat M. Haydn in dieser Weise das ganze Antiphonarium mit Generalbaß begleitet (Autograph ÖNB Wien, datiert mit 27. 5. 1792 — s. Jancik S. 198—200 und 326).

⁶³ Klafsky in StMw 3 S. 16 — in Anlehnung an G. Adler, der zwei Choralzitate aus M. Haydns *Missa S. Aloysii* anführt (Der Stil in der Musik, Leipzig 1911 S. 38, Abschnitt „Stilübertragung“).

⁶⁴ Herbort S. 238. Mehrere Nachweise für eingebaute Choralintonationen in Credosätzen Wiener Meister bei G. Reichert in MJB 1955 S. 117ff.

⁶⁵ Klafsky in StMw 3 S. 16, zusätzlich Jancik S. 92—95. Ergänzend lassen sich nennen: *Vesper* 1762 (Laudate pueri, kleine Doxologie), *Ave Maria* 1765, *Te Deum* 1770 (ed. Pauly), *Rupertus-Messe* 1782 (Agnus).

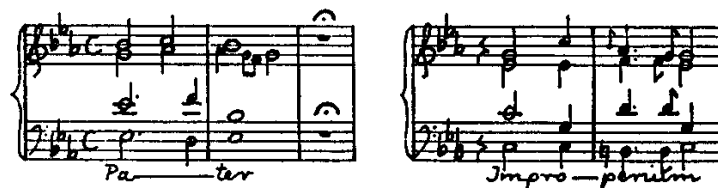
⁶⁶ Zur Verwendung von Choral bei Mozart selbst s. Fellerer 1955 S. 38—40.

⁶⁷ Die liturgische Bestimmung von M. Haydns *Offertorium* ist beim Material in St. Peter mit *pro Adventu Domini vel Festo Annunciationis B:V:M:* angegeben.

⁶⁸ Warum hier in allen Fassungen ein fremdes *g* am Anfang steht, ist unklar, aber wohl auf einen Schreibfehler zurückzuführen.

Das Stufenprinzip bei Eberlins schlichten Sätzen

Leopold Mozart übergeht Stücke, die von der Oberstimme her gleichmäßig gegliedert sind, er wählt nur solche, die von vollstimmigem Satz ausgehen. Ein Teil dieser Proprien „in pieno“ ist im schlichten Satz Note gegen Note geschrieben. Am Anfang steht oft devisenhaft das erste Textwort isoliert.



An dieses Zentrieren der Tonart schließt sich regelmäßig die Wendung zu einer neuen Stufe, eine Wanderung, die auch (wie im *Recessit pastor* T. 1—3) mit dem Anfangsglied einsetzen kann.

In der *Communio Pater* (Notenteil: Nr. 4) führt Eberlin nach der ersten Anrufung, das gleiche „*Pater*“ zweimal wiederholend, mit dem Dominantklang der VI. Stufe (T. 4 und 6) aus dem Tonikazentrum heraus. Anstelle der noch melismatischen und klanglich ruhenden Anfangsdevisen tritt zielstrebige Deklamation. Der beschleunigte Wortvortrag des 4. Taktes zielt direkt auf die VI. Stufe, die mit dem 3. „*Pater*“ T. 5/6 das Forte des 1. Taktes wieder aufnimmt. Die VI. Stufe wird aber nicht gefestigt, da der Satz über das *fis* im Tenor zur Dominante zurückbiegt. Dadurch bleibt der Schluß offen und Eberlin kann aus diesem Spannungsmoment das Ansetzen des nächsten Gliedes gewinnen. Der Sopran drängt nach *c* (VI. Stufe), doch die Unterstimmen unterlaufen ihn mit *As* und treiben ihn so zum *f*² weiter. Von diesem Hochpunkt führt der Satz direkt zu neuer, einen Abschnitt beschließender Stufe, nämlich zu *F* — aber nicht zu *F* als Ruhe- sondern als dominantischem Spannungsklang in Richtung auf die IV. Stufe *b*; sie klingt auch in T. 9 an ohne direkt zu erscheinen, da sie — in den Unterstimmen — von ihrer Dominant überlagert ist (vgl. ein ähnliches Ineinandergreifen T. 6: *g—b—es*).

Wieder bleibt nach dem offenen Schluß der eigentliche Zielklang aus. Eberlin hebt den Komplex der letzten beiden Takte (T. 9/10) schlicht eine Stufe an (T. 10/11), so daß die VI. Stufe *c* wieder in den Blickpunkt rückt und durchgängig T. 13 erscheint. Den Schluß in T. 13 macht jedoch der offene Spannungsklang.

Diesmal schließt seine Lösung direkt an. Der letzte Abschnitt (T. 14—16) beginnt mit der VI. Stufe. Eberlin ruft *c* als Weitungsklang von T. 5 in Erinnerung und führt jetzt umgekehrt von hier zur I. Stufe *Es* zurück, in die der Abschnitt mündet. Ein nachklingender Kadenzgang im Piano bestätigt *Es* als Schlußklang.

Den Rahmen des kurzen Stückes bildet der Gang von *Es* nach *c* und die Rückleitung.

I—VI
T. 1—6

VI—I
T. 14—16

Dazwischen steht als Durchgangsstufe die erniedrigte IV. Stufe, angesprochen aber nur über ihre Dominante *F*.

Das kurze *Pater* zeigt die Eigenheit der Komposition in schlichtem Satz. Die Tonika wird nicht ausgebreitet. Deshalb entfällt die häufige klangliche Ausdeutung ihres Dreiklangs in der bekannten Stufenfolge I—V—III. Statt dessen richtet sich schon der 1. Abschnitt auf den tonartfernsten Punkt, die VI. Stufe. Die folgenden kleinen Abschnitte peilen neue Stufen an, am Schluß erscheint häufig nochmals die VI., von der aus der Rückgang zur I. ansetzt. Die einzelnen Zwischenstufen verlieren ihren direkten Zusammenhang mit der Tonika nie. Sie werden nur als vorübergehende Ruhepunkte berührt, nicht fest ankadenziert. Die Schlüsse bleiben meist offen.

*

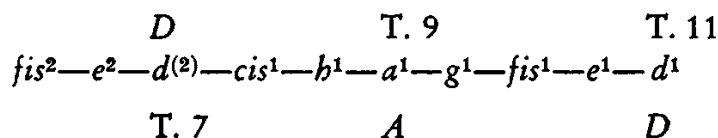
Zur Darstellung der Stufenwanderung bedarf es eines kurzen Blickes auf die italienische Instrumentalmusik um die Jahrhundertwende, wo immer wieder ein Gang von Stufe zu Stufe das Satzgerippe bildet, der in seiner schlichtesten, sekundweise fallenden Form zu ausschmückendem Konzertieren einlädt. Unter diesem Gesichtspunkt möchte ich den Anfangssatz von Corellis Concerto grosso in *D* op. 6 Nr. 4 betrachten.⁶⁹

Dem ersten großen Tutti T. 11ff geht nach einer viertaktigen Adagio-Einleitung ein dünnstimmiges Solo voraus (T. 5—11), das sich nach kleinen Abwärtszügen gliedert. Die 1. Sologeige steigt unterhalb des liegenden *a*² ab. Zur Kadenzierung des erreichten *D* treten die Geigen des Tutti hinzu. Die 2. Sologeige wiederholt den Vorgang eine Quart tiefer (T. 7). Auch die neue Station *A* wird unter Mithilfe der Tutti-Violen ankaden-

⁶⁹ Grundsätzliches für die folgende Betrachtung verdanke ich einem Kolloquium von Prof. Georgiades im Winter 1973 über Tonart-Fragen bei Bach, manche Einzelheiten der Dissertation von Hell (s. die folgenden Fußnoten).

ziert. Zwei gleiche Gänge, in denen die Sologeigen nur die Stimmen tauschen, führen von A über $a^1—g^1—fis^1—e^1—(d^1)$ nach D zurück (T. 9—11).

Das ganze Solo T. 5—11 bildet einen weiten Gang von fis^2 bis d^1 , innerhalb dessen die Hauptstufen I und V (D und A) ankadenziert werden.



Das Tutti in T. 11, größer in Lautstärke und Dimension, stellt einen weiter durchziehenden Gang auf. Der Baß schreitet die ganze Oktav d^1 bis d aus, ehe er kadenziiert (T. 14). Diese Leiter repräsentiert die Tonart D , gleichzeitig ist der Ton d in den Sologeigen als d^3 konstant festgehalten. Der Gang wird wiederholt (T. 14/15), steuert diesmal aber die V. Stufe als Station an, von der aus die Linie weiterfällt und den Raum von A ausschreitet.⁷⁰ Sobald A T. 18 durch die Kadenz gefestigt ist, wird seine gesamte Oktav durchmessen (T. 18—21), gleichermaßen wie zuvor die von D . Eine Wiederholung des Ganges im Piano mit Schlußkadenzierung im Forte beendet den ersten Teil.

Der zweite Teil hebt den Satz mit einer charakteristischen Sekundrückung an: $A—E / b—Fis$. Die VI. Stufe b bildet den Spitzenpunkt, der zunächst in einer vollständigen Quintschrittsequenz ausgebreitet wird (T. 30—32), bevor der Satz zurücksinkt — über sämtliche Stufen der Quintkette. Der erste Schritt $H—e$ geht noch langsam vor sich, ein eigener kleiner Soloteil führt ihn über vier Takte hinweg (T. 33—36) aus.⁷¹ Danach aber zieht das einsetzende Tutti (T. 36) unaufhaltsam in einem elementaren Quintgang hinab und hält erst — über das Ziel hinauschießend — bei der Unterquint G ein. Die Violinen von Solo und Tutti müssen sich T. 41—44 wieder emporarbeiten ($fis^1—g^1—a^1—b^1—cis^2—d^2$), damit das Tutti zum Kopf des 1. Teils (T. 11ff) zurückkehren kann, der nun ausgeführt wird wie vorher (T. 18—25) die V. Stufe; in einem Forte- und einem Piano-Gang mit kadenzierendem Schluß.

Das erste Allegro des Concerto grosso op. 6 Nr. 4 unterliegt einem Bauplan, den Hell als typisch für zweiteilige Sätze in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts beschrieben und mehrfach in neapolitanischen Opersinfo-

⁷⁰ $a—gis—fis—e$ als Stütztöne im Baß, fis^2 bis a^1 als Linie in V. II.

⁷¹ Als hochliegender „Baß“ steht zur Quart $b^1—e^2$ der Sologeigen T. 34—36 die Unterterzbegleitung der Tuttigeigen, eine Wendung mit Trugschlußcharakter, die sich vielfach in dünnstimmigen Kontrastgliedern der neapolitanischen Opersinfonie seit den 30er Jahren wiederfindet (s. Hell S. 211f, 324 — T. 45ff —, 326 und öfter).

nien (besonders bei N. Porpora und L. Vinci) nachgewiesen hat. Der 1. Teil führt von der I. zur V. Stufe, nach dem Doppelstrich erfolgt die Sekundrückung nach oben, an die sich der Abwärtsgang zurück zur I. Stufe schließt, wobei Abschnitte aus dem 1. Teil wieder aufgegriffen werden.⁷²

Das Anzielen verschiedener Stufen geht immer wieder in einem Gang, der unendlich viele Formen annehmen kann, überwiegend aber abwärts schreitet. Der Gang nach unten bedarf keiner Anstrengung, er läuft von selbst. Eine Kadenz, die auch den fallenden Charakter hat, kann den Abstieg beenden. Das Ansteigen hat seine eigenen Bedingungen. Es mündet nicht von selbst in eine Kadenz und es läuft auch nicht von selbst nach einmaligem Anstoß ab, sondern braucht fortwährenden Antrieb. Der 2. Teil des besprochenen Satzes von Corelli beginnt mit der Hochrückung der Folge *A—E*. Diese beiden Klänge führen nicht von sich aus weiter, man erwartet eher das Zurückfallen ins *A*. Stattdessen hebt Corelli die Verbindung *A—E* um eine Stufe an, man spürt den energischen Ruck. Steht das angehobene Klangpaar in der Reihenfolge *V—I*, ist das Emporziehen noch deutlicher; es äußert sich unmittelbar an einem chromatischen Schritt (Corelli op. 6 Nr. 4/III 2. Teil T. 24ff):

Diese Art Anstieg bildet keine durchgehende Kette wie ein Fall. Ein *V—I*-Paar schließt sich jeweils ab und weiterer Anstieg forderte neuen Anstoß.

⁷² Hell S. 172 und 179 (wo Hell diese Zweiteiligkeit deutlich vom sog. Sonatensatz abgrenzt).

Aufwärts- wie Abwärtsgänge bewegen sich in einem festgelegten Raum. Seine Stationen sind mit den Stufen der Tonleiter vorgegeben, von denen im Laufe des Satzes verschiedene ankadenziert werden.⁷³ Die Stellung der einzelnen Stufen innerhalb der Tonart richtet sich nach dem Abstand von der Tonika. Die Quintkette spiegelt das Verhältnis wider (*D-Dur* sei beibehalten):

$$D-G-cis-fis-b-e-A-D$$

Von den sieben Stufen können zwei keinen eigenen kleinen Tonartkreis ausbreiten: *cis* und *fis*. Über der VII. Stufe *cis* steht die verminderte Quint, so daß *cis* selbst nicht als Dreiklang und deshalb auch nicht als Dominante für *fis* auftreten kann. Der tonartfernste selbständige Punkt ist die VI. Stufe *b*. Die häufige Hochrückung nach dem Doppelstrich führt immer wieder zu dieser VI. Stufe. Von der V. Stufe aus genügt einfache Sekundrückung:

$$\begin{array}{c} A-E / b-Fis \\ V \quad VI \end{array}$$

Im letzten Beispiel setzt Corelli tiefer von der IV. Stufe aus an und hebt den Satz in zweimaliger Folge zur Tonartgrenze *b*:

$$\begin{array}{c} D-G / E-A / Fis-b \\ IV \quad V \quad VI \end{array}$$

Der V—VI-Anstieg mit einmaligem und IV—V—VI-Anstieg mit zweimaligem Rücken sind die beiden immer wiederkehrenden Formen des Anhebens. Das Hochrücken zur VI. Stufe schafft ein Gefälle, das den ganzen zweiten Teil eines Satzes überspannen kann wie in Corellis op. 6 Nr. 4.⁷⁴ Auf diesem Gefälle beruht die „Magie der Tonraumdurchquerung“, von der Cherlubiez (MJB 1952 S. 81) gesprochen hat.

⁷³ Hell hat S. 101—104 diese Bauweise beschrieben. Ich greife nur einen Satz heraus (S. 101): „Für die Anlage der Vivaldischen ‚Solokonzertform‘ ist die Ausgangstonart das Primäre, sie bestimmt die für das Ankadenzieren möglichen Stufen und schließt solche, die über sich keine reinen Quinten haben, also etwa in Durleitern die VII., in Molleitern die II. Stufe von vornherein aus.“

⁷⁴ Noch eine andere Erscheinung steht mit der VI. Stufe als Grenze der Tonart in Zusammenhang. Langsame Mittelsätze enden häufig offen und ohne funktionale Beziehung zum nächsten Satz — auf der Dominante der VI. Stufe. Sie bildet den äußersten Punkt im Gefälle, aber steht eben durch dieses Gefälle noch in direkter Beziehung zur I. Stufe. Eberin kann deshab auch eine langsame Einleitung (Kyrie der Messe Nr. 18, 4 Takte *Grave*), mit Halbschluß auf der Dominante der VI. Stufe enden und den Hauptteil (*Vivace*) mit der I. Stufe beginnen lassen.

In Instrumentalmusik bildet der Gang zwischen den einzelnen Stationen den Halt für figuratives Konzertieren. In Vokalmusik ist der Gang häufig in Form einer Imitation ausgearbeitet. Auf einem Sequenzgang beruhen mehrere Imitationen Eberlins, so das *Kyrie* der Messe Nr. 3 im Studienbuch oder (bis auf den Anfang) das ganze lange *Benedixisti* T. 13—99. Leopold Mozart verbindet Imitation und instrumentales Kolorieren in seiner *Kyrie*-Fuge für die C-Dur-Messe. Das Thema besteht aus einem mit Wechselnoten gezierten Oktavgang (s. o. S. 62—64), der auf verschiedene Stufen versetzt wird.

Im schlichten akkordischen Satz verschwindet alles Ornamentale. Deshalb verliert der stufenweise fallende Gang, der weitschweifig einen Bereich ausschreitet, an Bedeutung. Die Stationen des Stufengangs aber bleiben die gleichen; nur werden sie nicht mehr breit verbunden, sondern stehen eng zusammen. In jedem Einzelteil herrscht — unterstützt vom rhythmischen Duktus des Textvortrags — die Ausrichtung auf einen Zielklang. Der knappste Satz Eberlins in dieser Beziehung ist das *Recessit Pastor*, das auf jede Auszierung, wie sie im *Pater* und den ähnlichen Stücken *Improperium*, *Domine Jesus* und *Dextera Domini* doch vorkommen, völlig verzichtet.

Der Text wird in stets gleichbleibendem Tempo vorgetragen (Notenteil: Nr. 3). Silbenträger ist die halbe Note. Der schnellere Silbenwechsel gegen Ende (T. 23ff) bedeutet kein musikalisches Beschleunigen, der klangliche Verlauf bleibt, da die Viertel in Tonrepetitionen zu Halben zusammengefaßt werden. Innerhalb der gleichförmigen Deklamation gliedert Eberlin durch Kadenzpunkte, die als Stationen des Stufengangs den Halt geben. Der Satz kommt jeweils kurz zum Stillstand, denn der Textschluß mit Worten, deren Betonung meist auf die vorletzte Silbe fällt, wie auch der Kadenzvorgang, der die Penultima auf eine ganze Note oder sogar Breviswert dehnt, hemmen vorübergehend den Fluß.

Der 1. kleine Abschnitt T. 1—3 zielt in phrygischer Kadenz die V. Stufe an⁷⁵, der zweite T. 4—6 breitet die III. Stufe aus, im dritten wandert der Satz von der III. zur V. Stufe zurück. Von der klanglichen Folge her entsteht im Übergang von T. 3 auf T. 4 mit *D—B* das Gleiche wie in Mozarts kurzem *Miserere* KV 85 T.5 (NMA I/3 S. 69). Dort aber (T. 4/5: *E—C*) bedeutet das Verlassen der Tonika mehr. Ein neues Zentrum wird aufgestellt, wobei sich die ganze Satzstruktur ändert. Schon der 1. Abschnitt T. 1—4 hat nicht bloß den eröffnenden Devisencharakter wie bei

⁷⁵ Die gleiche Eröffnungsformel auch im *Vexilla regis* (Partiturbild des späteren Domkapellmeisters Fuetsch, datiert mit 16. 6. 1760, in St. Peter, Salzburg), Tonart hier d (mit dorischer Vorzeichnung ohne b).

Eberlin, sondern stellt für sich etwas dar, das endgültig mit einer (gegenüber Eberlin aufs Doppelte verbreiterten) Kadenz abgeschlossen wird. Die frisch einsetzende Stimme verbindet sich nicht mit diesem Teil, sie stemmt sich in energischer Geste mit dem aufschwingenden Oktavsprung T. 5 von der bisher weich fallenden Baßlinie ab.

Bei Eberlin gibt es kein verbindungsloses Gegenüberstellen, der Zusammenhang des ersten größeren Teils T. 1—10 ordnet das momentan auffallende Aufeinandertreffen. Dieser erste Teil schreitet die Grundstufen I—V—III des Dreiklangs aus; die Beziehung von *D* und *B* T. 3/4 in diesem Rahmen erklärt der letzte Gang T. 7—10. Der 2. größere Abschnitt in Eberlins *Recessit* durchläuft mehrere Stufen ohne bei einer zu verharren. Erst nach 6 Takten wird mit dem *C*-Klang T. 16 ein Ende angesteuert. Von diesem Klang aus, der außerhalb des direkten Tonikaklangs I—III—V steht, erreicht Eberlin in rascher Folge zwei neue Stufen (*F* T. 18 als VII. und über eine phrygische Kadenz T. 20 *A* als II.), bevor der Kreis sich mit der Hinwendung zur V. Stufe T. 22 wieder schließt. Die direkte Verbindung der V. mit der I. Stufe bildet den letzten Teil T. 23—28.

In Moll herrscht eine andere Stufenordnung als in Dur. Die VI. Stufe fällt in der weithin üblichen dorischen Vorzeichnung aus. Wenn sie durch Erniedrigung eingeführt wird⁷⁶, bildet sie nicht den Hochpunkt, sondern erweitert das „untere“ Ende. Die I. Stufe steht weiter oben im Gefälle:

g-moll	(a)	<i>d</i>	<i>g</i>	<i>c</i>	<i>F</i>	<i>B</i>	(<i>Es</i>)
		II	I			III	VI
G-Dur	<i>fis</i>	<i>b</i>	<i>e</i>	<i>a</i>	<i>D</i>	<i>G</i>	<i>C</i>
		VI			I		

In Moll mit dorischer Vorzeichnung ist Gegenpunkt der Tonika gewöhnlich die unten stehende III. Stufe. Sie erscheint meist sehr bald, da die natürliche Schwerkraft zu ihr hinzieht.⁷⁷

Ein kurzer Satz wie das *Recessit* erlaubt nicht, daß eine einzelne Stufe sich verfestigt. Eberlin schreibt zwar keine Serie von Halbschlüssen wie im

⁷⁶ Das wiederum bringt die II. Stufe zum Verschwinden (wohlgemerkt als Kadenzziel, nicht als Durchgangsklang).

⁷⁷ In der neueren Musiktheorie wird das bekannte Nebeneinander von I. und III. Stufe mit der *n a h e n* Verwandtschaft erklärt. Für Musik, die auf dem Stufenprinzip beruht, sind es entfernte Töne. Die dorische Vorzeichnung, die mehr als eine bloße Schreibgewohnheit ist (s. Hell S. 101f), verbietet hier auch, mit dem Begriff „Paralleltonart“ zu operieren, g-moll und B-Dur haben keine gemeinsamen Leitern.

Pater, aber er alteriert die Terzen der Schlußklänge hoch, die so dominantisch weiterweisen. Nahtlos schließt sich der nächste Teil an: T. 10f *D—g*, T. 16f *C—F*, T. 20 *A—d*, T. 22f *D—g*. Zielpunkt der Zeile ist dann wiederum ein neuer Klang. Dadurch entsteht jenes Fluktuieren im Klang, der ständig in Bewegung ist und viele Punkte ansteuert, aber trotz dieser Vielfalt seine Einheitlichkeit in der Tonart bewahrt, da die Stationen die festgelegten Stufen der konstanten Grundskala sind.



Die Satzweise bringt eine eigenartige Stellung der Dominante mit sich. Sie ist dazu da, einen bestimmten Klang herbeizuführen. Das Verhältnis ist immer ein *V—I*, *V⁷—I* oder im Halbschluß *I—V*. Die Dominante bildet kein Gegengewicht zur Tonika, wie es bei Mozart als Grundlage für metrischen Bau immer wieder zu beobachten war. Für Eberlin gibt es wohl ein *I—V—I—V* als gelegentliches Kadenzpendeln (*Recessit* T. 23ff), aber nicht als Auswägen zweier Klänge in großen Einheiten.

Mozarts „*Misericordias*“ KV 222 und das „*Recessit*“ wie das
„*Benedixisti*“ von Eberlin

Eine ähnliche Eröffnung Mozarts zeigt den Unterschied. Im *Misericordias* KV 222 (NMA I/3 S. 182ff) beginnt Mozart mit blockhaftem Deklamieren, das ähnlich Eberlin der V. Stufe zustrebt. Der Akkordfolge und den Baßtönen, ebenso dem rhythmischen Zug nach (bei Eberlin sind die Notenwerte verdoppelt) sind die Anfänge von Eberlins *Recessit* und Mozarts *Misericordias* gleich. Bei Mozart sind nur die beiden Textworte durch eine Zäsur getrennt, während an der gleichen Stelle bei Eberlin (*pastor noster*) kein Einschnitt notwendig ist.

Eberlins Sopran schwingt sich zum Quintton hinauf und kann von ihm aus mit der Diskantklausel den phrygischen Schritt *es—d* im Baß ergänzen. Der Septvorhalt des Soprans läßt den Schluß direkt aus dem Vortrag herauswachsen, wobei das Deklamieren wie von selbst gebremst wird, da auf der Penultima *no(stor)* die Unterstimmen den Lösungston des Soprans abwarten müssen.

Mozart läßt den Sopran ebenfalls auf dem Quintton verharren, der das ganze Wort „*misericordias*“ zusammenschließt. Aber wenn sich der Vorhalt für die Kadenzbildung anbietet, springt der Sopran ab.

Die Dominante bringt T. 2 den Satz nicht in eine fließende Bewegung, die bei Eberlin schon mit dem Terzton *b* im Baß T. 1 anläuft, die Dominant — bei Mozart mit der Septim verschärft — versetzt der ruhenden und auch im Baß unbewegten Tonika einen Stoß, den die kurze Punktierung noch intensiviert. Die Tonika wird einen Augenblick verdrängt, behält aber die Kraft, die Ausweichtöne des 1. Viertels von T. 2 wieder in sich zurückzuziehen. Unvermittelt wird der Klang gesprengt, mit dem 3. Viertel dehnen Sopran und Baß den Raum. Dem raschen Klangwechsel zu Taktbeginn stellt sich der halbtaktig liegende Klang entgegen — ein Retardieren, das auch im Vergleich der beiden Punktierungen (T. 2  auf Eins,  auf Drei/Vier) hörbar wird. Gleichzeitig hat der neue Ansatz mit seinem unstabilen Sextklang eine eigene Strebung, die Mozart mit dem chromatisch durchgehenden *gis*¹ im Alt heraushebt. Das „*Domini*“ steuert als Ziel die gleiche Dominant an, die T. 2 abgestoßen worden war.

Der kurze Beginn des *Misericordias* KV 222 birgt Gegensätzliches in sich: einen ruhenden Teil, der am Ende in Bewegung gerät, sich aber wie-

der abschließt, und einen aus dem Tonikaklang herausführenden Teil, der zur V. Stufe weist. Oder anders: einen in seinem Anfang und einen in seinem Schluß verankerten Teil:

Misericordias Domini



Trotz seiner geringeren Einheitlichkeit ist Mozarts Anfang zielstrebig. Denn die beiden verschiedenen Gesten beziehen sich kraft der Dominante aufeinander. Zuerst (T. 2 auf Eins) war sie ein abgewiesener Störenfried, aber sie dringt durch und wird T. 3 zum Gegengewicht der Tonika.

Bei Eberlin bilden I. und V. Stufe nicht diese Pole, Eberlin schreitet weiter zur III. Stufe. Mozarts Anfang steht im Spannungsfeld von Tonika und Dominante. Mozart könnte zur III. Stufe gehen (s. die besprochene Stelle im *Miserere* KV 85 T. 5), aber es hätte ein anderes Gewicht als bei Eberlin, weil es ein Negieren und Verlassen des Raumes wäre.

Mozarts *Misericordias* lädt weiter zur Gegenüberstellung mit Eberlin ein. Denn mit dem Motiv der 1. Imitation, dem Hauptmotiv für die ganze Motette, zitiert Mozart (bis „-ter-“) das *Benedixisti*, ein anderes Werk aus dem Studienbuch.⁷⁸ Entgegen der Ansicht von Wyzewa und St. Foix ist es Mozart, der das Thema fugenmäßig, und Eberlin, der es frei behandelt. Eberlin baut aus dem Motiv mit frei sekundweise steigenden Einsatztönen eine Einleitung (T. 1—13), nach der das Motiv nicht wiederkehrt⁷⁹, während Mozart das Thema im Quintabstand und in wechselnden Ausarbeitungen über die ganze Motette hinweg exponiert.

Das erste Stimmpaar Baß/Tenor wird T. 6—9 notengetreu in Alt und Sopran gelegt. Die kurze, T. 10 mit einer Kadenz abgeschlossene Exposition enthält eine Reihe Elemente, die auf Eberlin weisen — vielmehr allgemein auf barocke Kontrapunktik, deren vorbildlicher Repräsentant für den Salzburger Mozart Eberlin war. Das Motiv mündet T. 5 in einen kadenzierenden, abwärtsziehenden, synkopisch verhakten und deshalb ständig in Bewegung bleibenden Terzzug. Dieser Zug erhält bei der Wiederholung durch die Oberstimmen den Quintschrittbaß unter sich, aus dem durch Terzfüllung ein eigenes kleines Motiv wird.⁸⁰

⁷⁸ Siehe Maximilian Stadler (Verteidigung der Echtheit des Mozart'schen Requiems, Wien 1826 S. 10), der das Studienbuch gekannt hat. Stadlers Feststellung ist über Jahns Biographie allgemein in die Mozart-Literatur eingegangen.

⁷⁹ Von einer „fugue régulière“ (Wyzewa/St. Foix II S. 212 — vgl. Einstein S. 209: „Fugensubjekt“) kann nicht die Rede sein.

⁸⁰ Aus dem Quintschritt gehen so zwei Stimmen hervor, die T. 8/9 ineinander verschränkt sind (vgl. Eberlins *Tenebrae* T. 35ff).

Vom Blickpunkt der 2. Imitation aus wird jedoch sichtbar, was Mozart von Eberlin unterscheidet. Dem neuen Imitationsmotiv (Alt T. 11) fehlt der kadenzierende Anhang. Der überhöhende Sextton b^1 ist Bestandteil der Dominante, b^1 verbindet sich mit dem cis^1 (2. Geige). Das Motiv kennt nur zwei Klänge, Dominant und Tonika, die sich halbtaktig ablösen, wobei wechselweise d oder A angesteuert wird. Die 1. Imitation T. 4—10 hatte den gleichen regelmäßigen (Eberlin fremden) Klangwechsel gehabt, der sich nur nicht auf Tonika und Dominante konzentriert hatte. Dafür war das seltenere Auftreten der Dominante besonders betont. Die vorausgehende Untersekund des Fundaments e (*dis* in T. 4 und 7 aufs letzte Achtel) schärft den Eintritt der Dominant. Ihr Erscheinen ist das Ereignis im Thema. Der Vorhalt muß es unterstützen, sein eigentliches Wesen aber geht verloren. Durch das vorausgehende *dis* ist die „Vorbereitung“ dissonanter als die Quart auf Eins, die als relative Lösung erscheint.

In T. 15 erscheint der Anfang auf *F*-Dur. Das ist nicht die III. Stufe Eberlins, die im Hochrücken der Einsatztöne direkt auf die I. Stufe bezogen ist, in die der chaconneartige Baßgang nach kurzem Ausweichen wieder zurückkehrt (T. 4/5 — der ganze Anfang des *Benedixisti* bei Abert II, Anhang S. 4f). Das *F*-Dur bei Mozart setzt frei als eigenständige Tonart ein. Ein neues Motiv T. 17, das sich mit markantem Oktavsprung von dem bisherigen weich ansetzenden abhebt, gibt der Tonart ihr Gepräge. Nach dem Vorbild Eberlinscher Doppelthematik baut Mozart auf ein synkopisch verschränktes Stimmpaar, das von Tenor und Baß T. 19—21 wiederholt wird. Aber wieder ist die Regelmäßigkeit des halbtaktigen Klangwechsels das Übergeordnete. Die kontrapunktischen Bildungen ruhen in der Klangfolge (V—I). Im zweistimmigen Verlauf bleibt dies noch verhüllt, nicht mehr aber im vierstimmigen T. 19—21. Denn der „Vorhaltston“ (Tenor T. 20: c^1 , T. 21: b) ist Bestandteil der Dominante, der „Lösungston“ hingegen dissonant (vgl. auch T. 53), er kommt ein Viertel zu früh. Die kontrapunktischen Verflechtungen sind künstliche Auszierungen des einen Bewegungsvorganges V—I. Der Sopran T. 19/20 und 20/21 stellt den Tritonus als Triebkraft direkt heraus.

Das Imitationsglied hatte seinen Ausgang von der Dominante T. 17 genommen. Der dominantische Schluß T. 22 fällt wieder mit dem Ausgangspunkt zusammen. So wirkt der Abschnitt T. 17—22 als große Vorbereitung für das Schlußstück T. 23ff. Danach werden nurmehr Teile variiert. Bis T. 22 hatte immer der Eintritt der Dominante den Hauptimpuls gegeben, der Satz wurde so durch die Folge V—I vorangetrieben.⁸¹ Ab

⁸¹ Kontur gewinnt das Thema erst mit dem Eintritt der Dominante. Die ersten Töne sind frei, sie müssen nicht die Tonika vertreten (s. Tenor T. 29, Baß T. 31).

T. 23 ist der Satz in der Tonika verankert, in der Folge I—V, die gelassener ausschwingt. Das entspricht dem schwebenden Verhalten der Singstimmen auf dem Quintton. Das Motiv der Geigen, die tattweise ihre Stimmen tauschen, kommt nicht in einer periodischen Umkehrung I—V / V—I zu einem Ende, erst der neue, mit Forte betonte Ansatz in T. 27 bringt eine Wendung.

In den ersten 26 Takten (= A I+II der Übersicht) sind die Bestandteile vorgestellt, die nun — weiter ausgearbeitet — in vielfältiger Reihung zusammengestellt werden. Ich gebe deshalb einen Form-Überblick, wobei Ziffern (1—4) Imitationsteile, Kleinbuchstaben (a, b) imitationslose Teile bezeichnen (→ bedeutet: moduliert am Ende).

			Tonart
T. 1	A	I a (T. 1—3) 1 (T. 4ff) 2 (T. 11ff)	in <i>d</i>
T. 15		II a 3 (T. 17ff) b (T. 23ff) 1 ¹	in <i>F</i> → <i>a</i> (<i>E</i>)
T. 37		III a 2 3 b 1 + Umkehrung	in <i>a</i> → <i>F</i>
<hr/>			
T. 64	B	I a ¹ 1 Engf. + Umk.	in <i>c</i>
T. 71		II a 2 Engführung 4 (Alt T. 76) 1 + Umkehrung b	in <i>a</i> → <i>c</i> (<i>G</i>) in <i>c</i> und <i>d</i>
T. 97		III a ² 1 ¹	in <i>b/F</i> → <i>d</i> (<i>A</i>)

			Tonart	
T. 110	A'	I	a (A' I entspricht A I + II) 4 4 + 1 + 2 b 3	in <i>d</i> → <i>F</i>
		II	a ² (Coda) 1 + Umkehrung über a) Tonika- b) Dominant-Orgelpunkt	in <i>d</i>

Die über 30 Einzelteile faßt Mozart tonartlich in größere Gruppen. Als Signum der jeweiligen Tonart und gleichzeitig des Neubeginns steht immer der Eröffnungsblock T. 1—3 (Motiv a). An der Hinzufügung des kurzen instrumentalen Skalenteils (T. 3) ist der Anfangsblock aller drei Großteile (T. 1, 64, 110) besonders gekennzeichnet. Trotz solcher Markierungen ist das Satzganze nur schwer überschaubar. Federhofer (NMA I/3 S. XI) zählt nicht zu unrecht nur Einzelteile, und zwar elf nach der elfmaligen kompletten Textwiederholung.⁸²

Die Form entsteht durch immer neue Ausarbeitung der gleichen Teile 1, 2 und 3.⁸³ Halbtaktiger Klangwechsel und Ausrichtung auf Dominante und Tonika werden dabei nicht aufgegeben. Die Bewegung innerhalb des Klangs bleibt durch Achtelfiguration erhalten, die Formen bis zu einer Reihung chromatischer Durchgänge (T. 68, 69) annehmen kann. Am Ende des 1. Teils A führt Mozart im Alt ein neues Motiv 4 ein (T. 57, kurz angeklungen war es schon im Baß und Alt T. 33f). Den Höhepunkt der Verarbeitung bilden die Takte 112—129. Das neue 4. Motiv wird erst allein durchgeführt, dann (ab T. 116, Tenor) mit dem 3. und (ab T. 117, Baß) mit dem 1. Motiv zusammen. Für den Schluß des *Misericordias* schreibt Mozart gleich zwei Orgelpunkte, die ungewöhnlich angeordnet sind: zuerst die I. Stufe *d*, dann die V. *a*, beide im Baß (T. 144 bzw. 150). Das rührt daher, daß noch immer die Dominante den Impuls gibt und das Übergewicht hat. Demgemäß bestätigt der Tonika-Orgelpunkt nicht *d*, sondern zieht zur IV. Stufe *g*. Erst der zweite Orgelpunkt mit der echten Dominante *A* korrigiert die Richtung.

⁸² Mit der musikalischen Gliederung deckt sich die textliche aber nicht restlos, Federhofer muß auch das Motiv b (T. 23ff) als Eröffnungsglied ansehen.

⁸³ Wyzewa/St. Foix II S. 212: „Ou plutôt, tous les mérites du son morceau se résument dans la singulière richesse de son ‚elaboration‘.“

Eberlins Proprien erfüllen eine liturgische Aufgabe. Die Musik spielte im Gottesdienst der Fastenzeit eine untergeordnete Nebenrolle. Ihr war äußerste Kürze und unauffälliges Klangbild geboten. Für Eberlin als Hofkapellmeister war es selbstverständlich, liturgische Forderungen zu erfüllen. Er konnte sich auch mit bescheidener Aufgabe identifizieren. Nicht so Mozart. Er stellt an seine Kompositionen andere Ansprüche. Mozart schreibt nur zu hohen Festen, nämlich wenn die Musik als nahezu alleiniger Träger der Liturgie im Mittelpunkt steht.⁸⁴ Die Gattung der Kontrapunktmesse wie des Fastenzeitpropriums besteht durchs ganze 18. Jahrhundert weiter, aber Mozart sieht darin keine Aufgabe. Es gibt von ihm keine einzige Komposition, die direkten Vergleich mit Eberlinschen Sätzen aus dem Studienbuch zuließe.

Das *Misericordias* ordnet sich nicht als liturgisches Stück in den Gottesdienst ein, es ist ein Werk, mit dem Mozart seine Kunst zeigt. Der bayrische Kurfürst hatte zu Anfang des Jahres 1775 von Mozart *Musica in contrapunto* zu hören verlangt, wie Mozart später an P. Martini berichtet. Mozart stellte sein *Misericordias* nicht in die Traditionsreihe von Fastenzeit-Sätzen, er schrieb es als Einlage *in tempo del Offertorio* für eine *Messa grande*, die am 5. März 1775 in München gefeiert wurde.⁸⁵ Entsprechend festlich ist der Umfang der Motette. Sie scheint trotz des kurzen Textes im Besingen des einen Wortes „*aeternum*“ nicht mehr aufhören zu wollen.

*

Soll man nach allen bisherigen Beobachtungen annehmen, daß die Anlage des Studienbuches mit Kompositionen Eberlins ein Mißgriff Leopold Mozarts war? Es hieße, seine Erfahrung und Klugheit unterschätzen. Leopold Mozart hat die Kompositionen Eberlins nicht kopiert, um Wolfgang zur direkten Nachahmung anzuregen. Es war ja auch Leopold, der stets auf hohe Anlässe bedacht war und in Fastenzeit-Proprien keine repräsentative Aufgabe gesehen haben konnte. Nein, das Studienbuch hatte einen anderen Zweck, nämlich rein pädagogischen. Leopold Mozart erstrebte eine

⁸⁴ Das sind die Feste *Pallii*, an denen der Erzbischof selbst *pontificirt in Höchster Person* (Hofkalender 1757. Danach die Zusammenstellung dieser 13 höchsten Feste bei Herbolt S. 172), aber auch die Feste *Praepositi*, für die wohl die meisten Brevis-Messen Mozarts gedacht sind. Senns Definition der *Missa brevis* (NMA I/1 S. VII) scheint mir zu eng. Ich glaube nicht, daß Mozart Messen für Sonntage „ohne jeden Festcharakter“ geschrieben hat. Zur Bezeichnung *brevis* s. auch oben S. 115f.

⁸⁵ Siehe K⁶ S. 228. Gerade bei diesem Stück, das gegenüber den Bologneser Versuchen eine Komposition sein will, sprechen Wyzewa und St. Foix (II S. 211f) nicht weniger als viermal von „exercice“.

Schulung in korrektem vierstimmigen Vokalsatz, gerade weil dieses handwerkliche Zentrum der „Setz“-Kunst so abgesunken war. Mozart sollte nicht Proprien im Stile Eberlins schreiben, aber er sollte anders als der Dilettant das gründliche Rüstzeug des Komponisten haben: die Kenntnis sauberen vierstimmigen Satzes.⁸⁶

Am 4. 11. 1777 berichtet Mozart aus Mannheim nachhause: *Heüt aber als Sonntag habe ich eine Messe vom Holzbauer gehört, die schon 26 jahr alt ist, und aber recht gut ist. er schreibt sehr gut. einen guten kirchen-styl. einen guten saz der vocal-stimmen und instrumenten; und gute fugen.*

Daß der gute saz der vocal-stimmen den Kernpunkt bildet, geht aus einer kurzen Äußerung von Mozart hervor, die Eberlin gilt: *allen Respect für seinen 4stimmigen saz* (Brief vom 20. 4. 1782). Indirekt zeigen auch die Spartierungen selbst das Interesse für den 4stimmigen Vokalsatz. Bläser sind von Leopold generell ausgelassen⁸⁷, Geigen nur sporadisch mitgeführt. Das gleiche gilt für Mozarts eigenhändige Kopien. Die Trompeten und Pauken aus M. Haydns *Tres sunt* bleiben weg, ebenso weite Strecken der obligaten Geigenstimmen (nämlich zu den Vokalsoli T. 22—26, 31—37 und Parallelstellen) im *Ave Maria*. Aber auch solistische Teile erscheinen nicht. Eberlins Motette *Justum deduxit* (KV 326, K⁶ Anh. A 4) ist vierteilig.⁸⁸ Leopold Mozart übergeht den zweiten Teil, eine Arie *Exultate filii*, und kopiert nur die drei Chortheile.

Eine solch bewußte Auswahl bedeutet, daß das Studienbuch wohl für einen bestimmten Satztyp⁸⁹, aber nicht generell für Eberlins Kirchenmusik repräsentativ ist.

Der Vater war die treibende Kraft für die Schulung am Vorbild Eberlins und blieb es, auch wenn für Mozart die Erfahrung rasch vorüber war. Es ist bezeichnend, daß Mozart das Studienbuch zuhause läßt, als er 1777 auf die Reise geht, und der Vater, bei der Abreise krank, das Heft nach-

⁸⁶ Erzbischof Hieronymus hatte Neuartiges an Mozarts Musik gehört, es aber nicht positiv sehen wollen, sondern nur geäußert, daß sie *nicht gut gesezt seye* (laut Mozarts Brief vom 4. 11. 1777, die Stelle ist sogar unterstrichen). Die Bemerkung mußte Vater und Sohn als unerhörte Beleidigung vorkommen, weil sie sich mit dem Begriff „Setzen“ auf handwerkliches Können bezieht.

⁸⁷ Bläser wären im Studienbuch bei Nr. 1 und 17—19 beteiligt.

⁸⁸ Pfannhauser, *KmJb* 1959 S. 171.

⁸⁹ Dieser „strenge“ Satz galt vielen als idealer Kirchenstil. Fellerer (Palestrinastil im 18. Jh.) erwähnt Eberlin nicht, obwohl Gerbert (*De cantu* . . . 1774, II S. 371) Eberlin unter einer großen Zahl anderer durch besondere Würdigung heraushebt (*musurgus insignis omnino*) und in einer Fußnote Leopold Mozarts gesamten Bericht von 1757 übernimmt.

schicken zu müssen glaubt, dreimal davon spricht — *es seien doch immer gute Muster*⁹⁰ —, aber vom Sohn nicht einmal den Empfang bestätigt bekommt. Die Beschäftigung mit Eberlins Werken war abgeschlossen. Was Mozart an Handwerklichem lernen konnte, hatte er gelernt.⁹¹

⁹⁰ Briefe vom 15. 10., 20. 10. und 27. 10. 1777 (im ersten das Zitat).

⁹¹ In Wien erwachte eine schon verblaßte Erinnerung. Mozart glaubte nach einem ersten Blick auf Bachs Klavierfugen, dem Gönner van Swieten eine ebenbürtige Salzburger Tradition zeigen zu können. Am 10. 4. 1782 bittet er den Vater um die *toccaten und fugen vom Eberlin* [Augsburg 1747], aber die Vorführung — *ich konnte mich nicht mehr erinnern* — wird für Mozart zur Überraschung. Zehn Tage nach seiner Anfrage in Salzburg schreibt er (20. 4. 1782): *Wenn der Papa die Werke vom Eberlin noch nicht hat abschreiben lassen, so ist es mir sehr lieb — ich konnte sie unter der Hand bekommen, und — dann ich konnte mich nicht mehr erinnern, leider gesehen, daß sie — gar zu geringe sind, und wahrhaftig nicht einen Platz zwischen händl und Bach verdienen. allen Respect für seinen 4stimmigen satz. aber seine klavierfugen sind lauter in die länge gezogene versetl.*

Tonart und Form in den Fugen Eberlins

Die Proprien Eberlins im Studienbuch bilden eine eigene Gattung, die für Mozart keine Bedeutung mehr hat. Gattungsmäßig haben einzig die *M e ß f u g e n* eine Entsprechung in Mozarts Werk. Einzelnes zu Eberlins Fugen kam im Kapitel über Mozarts frühe Fugen zur Sprache. Jetzt will ich einige Beobachtungen über die große Anlage im Zusammenhang mit der Tonart nachtragen.

Für die kleinsten Fugen gibt es noch keine Frage nach eigener Form, sie sind wie das *Cum sancto spiritu* der Messen Nr. 19 und 20⁹² Schlußanhängsel eines größeren Teils und nicht mit einem Doppelstrich abgetrennt. Eine einzige Exposition und ein kürzerer 2. Teil mit kleiner Engführung (Nr. 20) oder Exponierung eines neuen Motivs (*Amen* in Nr. 19) genügen. Beide Teile stehen auf der I. Stufe.

Zu eigener Form gelangt die Schlußfuge erst, wenn sich ein Mittelteil zwischen die beiden Expositionen schiebt. Dieses neue Stück kann eine Tonraumweiterung bedeuten. Der Mittelteil in der Gloriafuge der Messe Nr. 25 beginnt in der Tonika, kadenziert am Ende aber auf der VI. Stufe (T. 21). Von hier setzt der Schlußteil an und bringt mit dem ersten der drei Engführungsstimpfaare den Satz zur I. Stufe zurück. Die Gloriafuge der Messe Nr. 21 gibt der VI. Stufe mehr Raum, schon der 1. Teil kadenziert zu ihr hin. Eberlin kennt aber auch bei mehrfach gegliederten Fugen das reine Verharren auf der Tonika. Aus der folgenden Liste sind Tonart und Zahl der Expositionen abzulesen, rechts gibt die Taktzahl den Umfang der Fuge an. Allen gleich ist der c-Takt. Mit einer gekennzeichneten Ausnahme handelt es sich um Gloriafugen, sämtliche in Dur, sieben in C-Dur, eine (Nr. 19) in D-Dur. Die 4. und 8. Fuge der Reihe hat Leopold Mozart (unter Nr. 18 und 19) ins Studienbuch aufgenommen.

Messe Nr. 19	I—I	25 Takte
20	I—I	30
22	I—I—I	21
(Kyrie) 32	I—I—I	40
25	I—(VI)—I	31
21	I—VI—I	19
32	I—I—I—I	63
34	I—I—I—I	42

⁹² Incipit-Liste im Notenteil: Nr. 5.

Die große Form entsteht bei Eberlin grundsätzlich anders als bei Mozart. Während Mozart in den besprochenen frühen Fugen ein Subjekt in verschiedene Tonarten führt, baut Eberlin die Fuge motettisch auf. Er löst vom Text Einzelglieder und gibt ihnen eigene Imitationsmotive. Nur das erste Subjekt trägt den ganzen Text, von dem dann Teile abgespalten werden.

1. Motiv	2. Motiv	3. Motiv
<i>Cum sancto spiritu in gloria Dei Patris</i>	<i>in gloria Dei Patris</i>	<i>Amen</i>
Messe Nr. 20: 1+3		
21: 1+2		
22: 1+2 (+ Kombination 1/2)		
25: 1+2		
32: 1+2+3 (+ Kombination 1/2/3)		
34: 1+2+3 (+ Kombination 1/2/3)		

Eberlin exponiert die Imitationsmotive alle in der gleichen Tonart, denn am Ende werden sie zusammengefügt, um die Fuge mit einer Doppel- oder Triplexexposition zu beschließen (2 kombinierte Motive: Nr. 22, 33 Kyrie — 3 Motive: Nr. 32, 34). Die Motive können auch schon in der ersten Exposition verbunden sein, werden dann auseinandergelegt und wieder zusammengefügt (Nr. 34).

Ist eine Fuge jedoch nicht auf Kombination hin angelegt, schreibt Eberlin für den Mittelteil ein klangliches Ausgreifen zur VI. Stufe wie in den genannten Gloriafugen der Messen Nr. 21 und 25. Eine besondere Rolle spielt dabei die geweitete Tonart in der Gloriafuge Nr. 28.⁹³ Denn ausnahmsweise bildet das Hauptsubjekt, versetzt auf verschiedene Stufen, die Stütze für den ganzen Satz. Die 1. Exposition auf der Tonika scheint sich T. 21 mit einem 5. und 6. Einsatz (Baß/Tenor) zu wiederholen, aber der 7. Themeneintritt im Alt führt mit neuem Einsatzton *f* zur VI. Stufe, die zweimal ankadenziert wird (T. 32 und 34). Von dieser VI. Stufe zieht ein Einsatz des Soprans in Sekundfall wieder herunter (*e*² T. 33, *d*² T. 35). Der Satz kadenziiert auf der V. Stufe T. 37. Kaum ist die V. Stufe in kleiner Engführung (T. 38 Baß/Tenor) ausgebreitet, wird das Stimmpaar um eine Stufe angehoben (T. 41): wieder hinauf zur VI. Stufe, die den Schlußpunkt des Mittelteils bildet. Ein neuerlicher Einsatz von Baß und Tenor kehrt zur I. Stufe zurück und eröffnet die Engführungsexposition des Schlußteils.

⁹³ Von der Messe existieren zwei Fassungen, eine in C (Salzburg Dom) und eine in D (Kremsmünster), s. Herbort S. 86—89.

Charakteristisch für den Bau ist sekundweise Rückung im Mittelteil, wobei das auf seinen Kopf reduzierte lange Thema in der gleichen Stimme bleibt, und charakteristisch ist die VI. Stufe als Grenzpunkt dieser Rückung.

Bei der Gloriafuge der Messe Nr. 40 kommt T. 10 mit einem überzähligen 5. Einsatz des Alts eine Bewegung in die Exposition nach der VI. Stufe hin, auf der der Satz jedoch nicht festkadenziert, da ein weiterer Engführungseinsatz im Sopran mit *cis*² T. 12 weitertreibt. Endpunkt der Bewegung ist erst die IV. Stufe *F*. Von ihr aus setzt der Mittelteil an. Der Themenkopf mit dem Rahmen I—V beginnt auf *F* und wird im Baß zweimal um eine Sekund angehoben.⁹⁴

T. 14	<i>F</i> — <i>C</i>
18	<i>g</i> — <i>D</i>
22	<i>a</i> — <i>E</i>

Auch in die Fuge dringt also das typische Anheben ein, das die VI. Stufe zum Hochpunkt hat. In einem regelrechten Quintfall des Basses T. 25—27 kehrt Eberlin zur I. Stufe *C* zurück, in der die abschließende Engführungsexposition steht.

Motettisch tonartstarre und monothematisch tonartwandernde Anlage durchdringen sich in der größten und kompliziertesten Fuge Eberlins, im *Cum sancto spiritu* der Messe Nr. 24.⁹⁵ Eberlin teilt den Text wie in den großen Gloriafugen der Messe Nr. 32 oder 34 dreifach, indem er vom zunächst gesamten Text (Subjekt 1) zwei Teile abspaltet, das „*in gloria*“ (Subjekt 2) und das „*Amen*“ (Subjekt 3). Alle drei Subjekte werden hintereinander vierstimmig exponiert.

T. 1	Subjekt 1
11	2
16	3

Es schließt sich jedoch nicht die übliche Kombination an, vielmehr folgt ein Tonart-durchwandernder Mittelteil. Schon die Exposition des 2. Subjekts hatte an ihrem Ende zur VI. Stufe hingesteuert und mit ihr über eine volle Kadenz in allen Stimmen (T. 16) einen scharfen Einschnitt geschaf-

⁹⁴ Der Oberstimmenkomplex wird mitversetzt, die Stimmen sind lediglich getauscht.

⁹⁵ Die Gloriafuge der Messe Nr. 32 mit ihren 63 c-Takten ist zwar um 3 Takte länger, aber dem Bau nach viel kürzer, da das Thema 6 Takte lang ist, in der Messe Nr. 24 nur 2 Takte.

fen. Langsamer einzelner Stimmaufbau muß die Fuge wieder in Schwung bringen. Das 1. Stimmpaar Alt/Sopran mit dem 3. (Amen-)Subjekt führt zur I. Stufe zurück, aber bei der Wiederholung durch die Unterstimmen geht das Fortwandern über das Ziel der 2. Exposition hinaus. Die noch höhere III. Stufe *e* ist das neue, von allen Vokalstimmen gemeinsam erreichte Ziel, das über *H* festkadenziert und einen Takt lang (T. 25) von figurierenden Geigen gehalten wird.

Im Mittelteil T. 26—45 kombiniert Eberlin Subjekt 1 und 3⁹⁶, wobei für die Gliederung das Subjekt 1 die Führung übernimmt. Es erscheint dreimal hintereinander im Sopran, mit immer stufenweise sinkenden Einsatztönen *e*²—*d*²—*c*². Mit den Einsatztönen sinken die Klänge, der Ziel- und Schlußklang rückt abwärts: *H*—*a*—*g*. Da das die Dominanten bzw. Oberquinten sind, auf die das Subjekt 1 immer zielt, sind die sinkenden Hauptstufen III—II—I, die Einsatztöne des Soprans. Eberlin ist in einem Stufengang zur I. Stufe zurückgekehrt. Aber noch immer ist der Satz nicht zuende; er wird von neuem angehoben. Dazu legt Eberlin das Hauptsubjekt — weiterhin mit dem Amen-Motiv kombiniert — in den Baß (T. 37). Der I—V-Rahmen des Themas schafft bei der zweimaligen Hochrückung die Standardfolge IV—V—VI:


T. 37 *F*—*C*
 39 *g*—*d*
 42 *a*—*E*

Die VI. Stufe bildet den wieder regulären Grenzpunkt und wird abschließend ankadenziert (T.45). Erst danach folgt die Schlußexposition des Hauptsubjekts durch alle vier Stimmen in *C*, verbunden mit dem Amen-Motiv. Zum allerletzten Schluß kehrt auch T. 55 mit seiner vollen Exposition das 2. Subjekt wieder.

⁹⁶ Und ein neues Amen-Motiv (Tenor T. 28/29).

Mozarts Credofuge KV 139

Schon Mozarts frühe Fugen entsprechen dem Vorbild Eberlins nicht mehr. Der Typ der Kombinationsfuge ist überhaupt verschwunden. Das Hochrücken der Tonart-weitenden Fuge begegnet bei Mozart gelegentlich. Aber schon beim ersten Auftauchen in der Credofuge der Messe KV 66 hat die Rückung ihre eigene Bedeutung. Mozart kadenziert T. 323ff keinen Hochpunkt an, sondern verdeutlicht mit der Themenweiterung seine scharfe Zweitaktstruktur (s. S. 69 ff). Einen ungewohnten Gebrauch von Sequenz, von Hoch- und Tiefrücken, macht die Credofuge der anderen frühen Messe KV 139 (NMA I/1 S. 124ff). Sonst spielt die Sequenz bei Mozart eine überleitende Rolle oder ist Anhängsel einer Kadenz, hier aber ist sie Baugrundlage. Das ganze *Credo* KV 139 lebt von fortwährendem Anheben und Zurücksinken.

Die Chorteile — unterbrochen von den beiden Solosätzen *Et incarnatus* und *Et in spiritum* — bilden durch zwei beibehaltene Motive eine Einheit. Das *Credo* beginnt nach viertaktigem blockhaftem Kopf mit dem Rhythmus  (1. Motiv), das den ganzen Satz durchzieht. Der Baß steigt mit dieser Figur an, während ihm der Sopran von oben in chromatischen Durchgängen entgegengeht. Der kurze Gang zur Oberquart wird regelmäßig um eine Stufe angehoben. Das erste Hochrücken führt gleich zur VI. Stufe, die danach mit einer Kadenz T. 11—13 festgehalten wird:

T. 5—10 C—F/D—G/E—a
 IV V VI

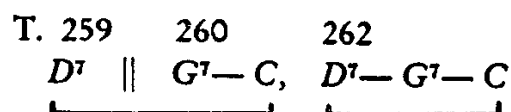
Den rückführenden Gegenzug macht ein zweites Motiv (T. 13) mit springendem Achtelbaß und raschen Sechzehnteln in den Geigen. Mit den beiden Motiven wandert der Satz über verschiedene Stufen⁹⁷: VI, IV, II und wieder I (T. 10, 18, 34, 53).

Am Schluß des *Credo* steht die *Et vitam*-Fuge, die mit dem vorausgehenden *Et unam sanctam* direkt zusammenhängt. Dort erscheint gleich zu Be-

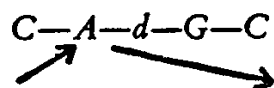
⁹⁷ Der Gang ist das Vorgegebene. Als Mozart merkt, daß er ein Textglied (*Et ex Patre natum*) vergessen hat, fügt er es einfach ein (T. 24f) und schiebt den anfänglich mit dem Gangbeginn zusammenfallenden Textteil 2 Takte nach hinten. Die am Ende fehlenden 2 Takte T. 30/31 werden durch Wiederholen des Abschnitts A—d ergänzt (s. die ursprüngliche, getilgte Fassung der Takte 24—35, in NMA I/1 S. 317).

ginn (T. 231) das Motiv 2, das zwischen *F* und *C* pendelt. Der ganze viertaktige Block wird T. 235, markiert vom eine Stufe höher einsetzenden Sopran, ein 1. Mal nach oben gerückt, weitere vier Takte später (T. 239) ein zweites Mal. Dem typischen Anheben zur VI. Stufe *a* (*F—C/G—D/a—E*), die eine Weile festgehalten wird (T. 242—249), antwortet wiederum ein rückführender Quintfall mit dem gleichen Motiv 2, T. 249—251: *E—a/D—G*.

Vor den Fugenbeginn schiebt Mozart noch einen viertaktigen Adagio-Teil, der auf dem Sekundakkord der Wechseldominant stehenbleibt. Damit ist ein höherer Punkt der Quintkette anvisiert, von dem aus der Satz wieder fallen kann, was Mozart unmittelbar für die instrumentale Einleitung der Fuge T. 260—264 nützt.



Das Fugenthema selbst ist eine Weitung dieses Falls. Mit dem chromatischen Schritt rückt Mozart das Thema an, um es in größerem Bogen wieder fallen zu lassen.



Mit der comes-Gestalt erreicht Mozart den Endpunkt der VI. Stufe mit ihrer Dominant (*E—a*).

Die Fuge unterscheidet sich nicht grundsätzlich von den anderen Teilen des Credo, sie verläuft im gleichen Aufbau und Abfall.⁹⁸ Unterschieden ist sie nur durch die Ausarbeitung mit einem Subjekt, das beide Bewegungsrichtungen in sich trägt: das Aufwärts im chromatischen Schritt, das Abwärts im Quintgang, der dem Thema konstant durch ein Kontrastsubjekt (T. 265—268) beigefügt ist.⁹⁹ Dux und comes breiten zusammen den gesamten Tonraum aus. Das hat zur Folge, daß das Thema — wenig begrüßenswert für eine Fuge — nicht versetzt werden kann, da es die Grenzen sprengen würde. Möglich ist allein ein Ausweichen zur IV. Stufe, die Mozart mit einem einzelnen dux-Einsatz auf *F* herausstellt, sonst steht das Subjekt die 73 Takte lange Fuge als dux oder comes nur in *C*.

⁹⁸ Vachon S. 111 sieht den Zusammenhang lediglich im Wiederaufgreifen der Geigenskala (in der Einleitung) und des einen Motivs (Motiv 1, am Schluß der Fuge), was auf Wyzewa und St. Foix zurückgeht (I S. 425f: „le leit-motiv de son Credo“), denen auch Abert (I S. 259) folgt.

⁹⁹ Derartige Technik bedeutet keine Komplizierung, wie die Bezeichnung „Doppelfuge“ glauben machen will, vielmehr eine Vereinfachung.

(in Klammer die Stimme des Kontrasubj.)

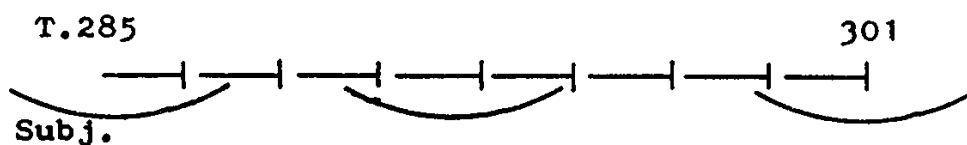
- T. 264 I Exposition in C
S (A), B (S), T (B), A (T), S (A)
- T. 290 II 1 Einsatz in F
B (S)
- T. 298 III Doppelsexposition in C,
8 Einsätze, immer dux-comes-Folge
1. S (A), B (S), T (B), A (T)
2. S (A), A (S), T (A), B (S)
- T. 327 IV Coda mit Orchestermotiv 1

Im ganzen Credo wirkt etwas Älteres nach, das Mozart letztlich fremd ist. Ich kann zu diesem Credo kein Gegenstück nennen. Aber auch die ältere Bauart verhindert nicht, daß Mozart das Thema der Fuge periodisch faßt. Nach dem chromatischen Ruck entsteht eine deutliche Zweitaktgliederung mit Schlußstrebung. Grund für die Gliederung ist, daß Takt und Klang sich gegenseitig bedingen; ein Klang macht einen Takt aus. Wie in den anderen frühen Fugen glättet sich die Taktfolge jedoch erst im Laufe des Satzes. Am Anfang überlagern sich die Gliederungen. Kaum hat sich mit der Folge A^7-d/G^7-C (T. 265—268) ein Gleichmaß gebildet, wird es vom comes-Einsatz unterbrochen, der seine eigene Gruppierung ausprägt, die gegenüber dem dux um einen Takt verschoben ist.

dux	A^7-d/G^7-C	
comes		$G/E^7-a/D^7-G$
	V I V I I V I V I	

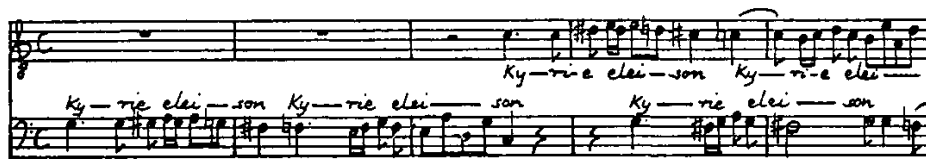
Zählt man Zweier-gliedernd durch, offenbart sich der Stellenwechsel. Die Gliederungen innerhalb der gesamten ersten Exposition sind gegenläufig. Erst mit der chromatischen Rückung des überzähligen Sopran-Einsatzes T. 285 zieht eine größere Folge durch. Die Anfügung an den Themenschluß (T. 289, 295—297) schafft einen 16taktigen Abschnitt mit gleichbleibender V—I-Gruppierung, in die drei Themeneinsätze eingelegt sind:

—| = ein V—I-Glied



Die regelmäßige Gliederung greift noch in den 1. Einsatz der Doppelexposition hinein, wird dann jedoch verlassen, da Mozart die Einsätze ineinanderschiebt. Der Tonika-Schluß des *dux* wird übergangen, ab T. 298 haben zwei Einsätze zusammen einen Schluß (T. 305 und 313), ab T. 314 sind sogar vier Einsätze auf einen gemeinsamen Schluß bezogen (T. 325 bzw. 327). Das Kappen der Schlußakte von *dux* und später auch *comes* drängt den Satz zusammen und rückt zwei Spannungsklänge gegeneinander (*G* und *E*), was ein glattes Weiterlaufen verhindert und wieder zu der intrikaten gegenläufigen Gliederung führt. Erst der Schlußteil ab T. 318 hat wieder durchlaufende Ordnung. Ein großer, zweimal (T. 318 und 332) ansetzender Bogen von *E*⁷ nach *C* strebt der Tonika zu. Mit Erreichen der Tonika T. 327 setzt ein Schlußritornell mit Motiv 1 ein, das schon den ersten Teil des Credo (T. 66—74) beschlossen hatte.

Die Credofuge aus KV 139 ist für Mozart ungewöhnlich, andererseits ist das Subjekt in dieser Ausarbeitung auch für Eberlin nicht denkbar. In der Kyriefuge der C-Dur-Messe (Herbort Nr. 32), die Leopold Mozart als vorletztes Stück ins Studienbuch kopiert hat, wird das Thema ähnlich durch einen chromatischen Schritt vorwärtsbewegt.



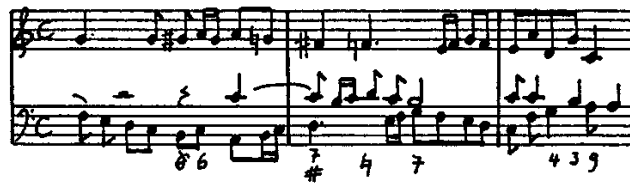
Die Rückung *g—gis* peilt sofort die VI. Stufe an. In der *comes*-Antwort wird die Grenze zur III. Stufe als äußerstem Punkt gedehnt.¹⁰⁰ Eberlin kennt wohl Themen, die im Umriß dem Mozartschen der Credofuge KV 139 ähneln können, aber bei Eberlin führen sie zu anderer Fugenform. Eberlin schreibt eine kurze Fuge, die keine vielfache Durchführung des gleichen Themas fordert. Die Exposition des Hauptthemas steht an Anfang und Schluß, dazwischen ist eine Exposition mit zwei neuen Imitationsmotiven geschoben, um gleichartiger Wiederholung aus dem Wege zu gehen.¹⁰¹

Aber auch abgesehen von der Großgliederung gehören die Themen Mozarts und Eberlins verschiedenen Bereichen an. Mozarts Thema ist von der V—I-

¹⁰⁰ Wenn am Schluß die Anfangsexposition wiederkehrt, sind die Grenzen des Raums wieder die gewöhnlichen. Der *dux* hebt zur VI. Stufe an, der *comes* antwortet neu (Tenor T. 26—28), mit *c—cis*, nicht mehr *c—dis*.

¹⁰¹ Eberlin verwendet die gleiche Fuge ein zweites Mal für den Schluß des Credo (s. Herbort S. 247, dort auch eine Besprechung der Fuge).

Gruppierung (*cis—d/h—c*) und ihrer Regelmäßigkeit bestimmt. Eberlins Thema hat nicht diese klangliche Implikation. Grundriß ist der lineare chromatische Abstieg *gis—g—fis—f* (im *dux*).



Wie häufig in Eberlins Fuge beruht auch hier die Exposition trotz ihrer 6 Einsätze auf einem einzigen, kontrapunktisch klug gearbeiteten Kern, der seine Gestalt in *dux-* wie transponierter *comes-*Form nur durch Stimmtausch ändert.¹⁰² Der hochalterierte Ton *fis* erzwingt kein *g*, er ist Durchgangston, der über liegendem Baß zu *f* weiterschreitet. Nur das *gis* macht den Umweg über *a*, weil der Hochpunkt der Tonart berührt werden soll. Aber Eberlin markiert mit der Lösung zur VI. Stufe keinen Schwerpunkt. Der eng dem Subjekt angeschmiegte zweite Kontrapunkt (T. 6 im Baß) läßt dem *gis* gar keine Zeit und ergänzt noch auf das unbetonte Achtel zum *a*-Klang, der so den Eintritt der VI. Stufe abschwächt.¹⁰³ Da keine scharfe Gliederung auf den Themenschluß hintreibt, wird es Eberlin leicht, ein Festkadenzieren zu vermeiden. Die üblichen Mittel reichen aus: Themenüberlappung (T. 3), Vorhaltsbildung (T. 6), Trugschluß (T. 8).

¹⁰² Herbort S. 236f spricht unkorrekt nur von einem beibehaltenen Kontrasubjekt.

¹⁰³ Im Schlußteil an der gleichen Stelle (T. 31) wird ein neuer Baß unterlegt und der *a*-Klang erscheint gar kein zweites Mal (letztes Viertel) mehr.

Die Fugenanlage bei Leopold Mozart und M. Haydn

Während die Fugen Eberlins für Mozart keine Bedeutung mehr haben, wirken ihre barocken Elemente in den Werken des Vaters Leopold weiter, auch wenn dessen Fugen gegenüber den knappen Werken Eberlins erheblich in die Breite gehen. Mit dem *Pignus* der C-Dur-Litanei hatte sich Leopold Mozart direkt der Kombinationsfuge angeschlossen (DTB IX/2 S. 229ff). Zwei andere Fugen vertreten den Klang-wandernden Typ mit sekundweise rückendem Kopf des Hauptsubjekts im Mittelteil. In beiden Fugen (*Pignus* der D-Dur-Litanei, NMA X/28 Abt. 3—5/1 — *Kyrie* der Messe in C, Notenteil: Nr. 6) ist der Hochpunkt die III. Stufe. An die Stelle der IV—V—VI-Folge tritt die I—II—III-Folge. Das Anheben schärft Leopold Mozart im *Pignus* besonders durch chromatische Zwischenschritte¹⁰⁴ während der kurzen Pausen des Subjekts:

	T. 88	93	
Tenor	<i>dis</i>	<i>eis</i>	
Baß	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>fis</i>

Für den Mittelteil ist der Ausgangspunkt die (später von der III. Stufe überhöhte) VI. Stufe, die ebenfalls chromatisch erreicht wird (Baß T. 72—74: *fis—gis—a—ais—b*). Ich gebe einen Überblick über den ausgedehnten Satz, der nur ein Subjekt kennt:

T. 1	a) Exposition	Stufe: I
39	b) Wiederholung der Expos. Rückung zur VI. Stufe	
73	c) Einzelnes Subjekt (Tenor)	VI
84	d) Anheben (nur Themenkopf)	
	1 Einsatz (Baß) auf <i>D</i>	I
		<i>e</i> II
		<i>fis</i> III
	98—104 Rückgang zu <i>D</i>	
105	e) Engführungsexposition	I
123	f) 2. Engführung (nur Baß/Sopran)	I
133	g) Orgelpunkt	I

¹⁰⁴ Ähnlich in M. Haydns Gloriafuge der Messe von 1758 (T. 62—69: IV—V—VI).

Das charakteristische Anheben findet sich bei M. Haydn von den frühesten Fugen wie der Gloriafuge von 1758 ab (s. S. 47 und 113). Im Mittelteil der *Quam olim*-Fuge des *c*-moll-Requiems 1771 (ed. Sherman 1969) rückt der Baß mit dem Themenkopf herkömmlich aufwärts (T. 72—79: *f—g—a*), während M. Haydn in anderen Fugen der langsam schon formelhaft erstarrten Wendung durch besondere Ausarbeitung neues Leben gibt. Der Mittelteil der *Cum sanctis tuis*-Fuge des gleichen Requiems verteilt das Höherrücken auf verschiedene Stimmen: Alt T. 81: *es*¹ — Tenor T. 86: *f* — Sopran T. 91: *g*¹. Die Verteilung kennt schon das *Pignus* der *d*-moll-Litanei von 1764 (T. 54—65). Im Requiem ist aber nicht nur der Themenkopf, sondern ausnahmsweise das ganze lange Thema angehoben. Die feinste Form hat M. Haydn im *Te Deum* von 1770 (ed. Pauly) gefunden. Hier treiben sich T. 31—40 Alt und Tenor in Engführung gegenseitig hoch, wie bei Leopold Mozart in der Folge I—II—III¹⁰⁵, während die Kyriefuge der *Josephsmesse* von 1771 im Mittelteil die ältere Rückung IV—V—VI hat (T. 183—185), abschließend aber T. 186 doch die III. Stufe ankadenziert. Der Stufengang der anderen drei erwähnten Fugen, die in Moll stehen, geht hingegen über III—IV—V und erreicht als Hochpunkt in Moll die V. Stufe.

Eine allgemeine Nachbemerkung zu M. Haydns Satzbau hat hier noch ihren Platz. Die I. und VI. Stufe als Eckpunkte und die Anhebung von der V. zur VI. Stufe als Hauptelement der klanglichen Bewegung bilden das Grundgerüst für die Messensätze M. Haydns, die fast durchweg in Dur, nämlich C-Dur stehen.¹⁰⁶ Als Beispiel das kurze *Kyrie* der *Gabrielsmesse* von 1768 (Notenteil: Nr. 12).

Das instrumentale Vorspiel zentriert C. Der Choreinsatz bringt schon in seinem zweiten Takt (T. 7) eine Weitung mit dem Dominantklang *E*⁷ der VI. Stufe *a*. Die Wiederholung des „*eleison*“ T. 8/9 hält die VI. Stufe noch, aber danach geht es in einer Abwärtsrückung (*E*⁷—*a*—*D*⁷—*G*), die ein Halbschluß auf *D* in T. 10 auffängt, zum eigentlichen Ziel, zur V. Stufe *G*.

Der erste Chorteil stellt einen Gang von I. zu V. Stufe dar. Auf der V. Stufe *G* verweilt der Satz mehrere Takte, während Ober- und Unterstimmen das gleiche Motiv tauschen. In T. 13 wird *G* endgültig festkadenziert und von zwei instrumentalen Nachkadenzen bestätigt.

Das *Christe* T. 16 bringt den typischen Rückungsteil. Der Kopf T. 16/17 wird durch die überleitende Folge *G—E*⁷—*a* in T. 18 eine Stufe angehoben, von der V. zur VI. Stufe. In einem Sequenzgang scheint der Satz

¹⁰⁵ Mit dieser *Te Deum*-Fuge hatte Leopold Mozart das Studienheft eröffnet.

¹⁰⁶ Gemeint sind die fünf Messen zwischen 1758 und 1772, s. S. 113, Anm. 3.

sehr rasch zu C zurückzukehren (T. 19—21: $E—a—d—G^7—C$), doch der Gang geht weiter (T. 21—23: $C—F—b—E^7—a$) und schreitet den ganzen Oktavraum von a aus. Die instrumentale Nachkadenz festigt a und leitet gleichzeitig zur Reprise, weil sie ein Motiv des Vorspiels (T. 3/4) benutzt.

Die Reprise mit dem *Kyrie* setzt wie häufig (s. S. 165) auf der VI. Stufe an und wartet lange mit dem Rückgang zu C. Die Stufen IV (F T. 29) und II (d T. 30) werden berührt, ehe ein Abwärtsgang (T. 30—32: $A—d—G—C$) die Tonika erreicht, auf der nun der Seitenteil von T. 10ff steht. Ganzschluß T. 35, instrumentales Nachspiel T. 35/36 und Chorkadenz T. 37/38 beenden den Satz.¹⁰⁷

Der Bogen von Tonika zu Tonika, bei dem die Hochrückung von V. zu VI. Stufe den Scheitelpunkt ausmacht, kann kürzere Sätze ganz überspannen. Wenn Textreichtum größere Ausdehnung verlangt, wie in der Messe bei *Gloria* und *Credo*, behilft sich M. Haydn mit einer Teilung. Zum *Credo* der *Nepomukmesse* von 1772 schreibt M. Haydn nicht weniger als fünf solche Teilbögen. Am Anfang steht die einfache Rückung V—VI, in der Mitte die weiter ausholende IV—V—VI:

T. 9—11	V—VI
49—51	V—VI
65—71	IV—V—VI
83—85	IV—V—VI
89—91	V—VI

¹⁰⁷ Die kurze Angabe sollte nicht mehr als eine Darstellung des tonartlichen Bewegungsablaufes sein. Hell erwähnt das Grundgerüst I—V—VI—I S. 104 und nennt es S. 459 kennzeichnend für die „norditalienische, speziell venezianische und die davon abhängige Wiener Opernsinfonie“ (im Gegensatz zur neapolitanischen mit I—V—I).

V.

MOZARTS LETZTE SALZBURGER KIRCHENWERKE

Das „Laudate pueri“ der Vesper KV 339

Ein Sprung ins Jahr 1780 kann zeigen, daß der Weg, den Mozart von früh an unabhängig von einer lokalen Tradition geht, wirklich sein eigenes Ziel hat. Die *Vesper* KV 339 steht vollkommen isoliert zwischen Werken von Eberlin, Adlgasser, M. Haydn. Natürlich ist es Tradition, wenn Mozart eine Vesper schreibt und wenn er bei der Gliederung Überkommenes wie Schlußfugato oder selbständige Tonart der einzelnen Psalmen als selbstverständlich nimmt. Aber der musikalische Satz ist unabhängig von Mozarts Salzburger Vorgängern oder Zeitgenossen.

Was Mozart aus der traditionellen Fuge zum *Laudate pueri* macht, ist ohne Beispiel. Dem umfänglichen Text des Psalms, seinen 8 Versen und der kleinen Doxologie, war Mozart in der *Vesper* KV 321 von 1779 mit variierenden Imitationsabschnitten gerecht geworden. In der Fuge seiner zweiten Vesper 1780 berühren Textbesonderheiten die Komposition kaum.¹ Ohne mit verschiedenen Motiven auf die einzelnen Textglieder einzugehen, führt Mozart wie sonst seine Fuge mit einem einzigen Subjekt durch (NMA I/2/2 S. 147ff). Dessen scharfer Umriß ist von charakteristischen Intervallen bestimmt. Die Einzelnote als Silbenträger tritt zurück. Tonrepetition kann jede der ganzen Noten in kleinere Werte unterteilen, die Gestalt des Themas bleibt unverändert. Mozart verwendet nicht weniger als zehn wechselnde Formen der Binnenrhythmisierung, die aber nicht als Umwandlungen des Themas verstanden werden wollen, sondern lediglich der Einpassung von Textteilen verschiedener Silbenzahl und Akzentfolge dienen. Die Texteinfügung geht unauffällig vor sich. Kleine Unstimmigkeiten — wenn Text- und Subjektende nicht zusammenkommen wollen (s. Alt T. 14/15) — fängt die folgende, freie Weiterführung auf. Lassen sich Text und Subjekt nicht einen², geht der musikalische Bau über den Text einfach hinweg, an zwei Stellen (T. 80 und 104) setzt das Subjekt bzw. seine Umkehrung mitten im Wort ein.

Einen guten Teil des Textes hat Mozart nach der Exposition schon hinter sich. Jede der vier Stimmen bringt ihren eigenen Vers, den sie auch über das Subjekt hinaus fortsetzt³, so daß die aufsteigende Einsatzfolge

¹ Abert, der die ganze Vesper unter dem Gesichtspunkt der Textausdeutung betrachtet, muß in der Fuge „mehr geistvolle musikalische Arbeit als wirkliche poetische Durchdringung des Stoffes“ sehen (I 1955 S. 662).

² Es wird noch zu zeigen sein, daß Mozarts Anlage der Fuge für den Text gewisse Schwierigkeiten machen kann.

³ Eine Ausnahme macht der Tenor, der nach Beendigung seines Verses nicht wie der Baß wiederholt, sondern T. 16 in den Vers des Alts umspringt.

von Baß bis Sopran vier Psalmverse ineinanderschiebt. Danach hat Mozart Platz für den übrigen Text; jeder neue Vers (Nr. 5—10, Doxologie mitgezählt) wird in einer eigenen Exposition dargestellt.

Das Subjekt von Mozarts Fuge repräsentiert einen Thementyp, der im 18. Jahrhundert unzählige Formungen erfahren hat.⁴ So regelmäßig bei einem solchen Thema das Typische herausgestellt wird⁵, auch wenn dieser Hinweis manchmal von der Komposition nur das Wenigste erfaßt, so wenig wird versucht, die speziellen Ausprägungen und ihre Bedeutung für den Bau der Fuge zu untersuchen. Mozart stellt ohne jede weitere Note die zwei Teile dieses Subjekt-Typen nebeneinander: Tonikaquint und die sie umrahmende und in sie zurückdrängende verminderte Septim. Derartige Subjekte fangen gewöhnlich ihren thesenhaften Beginn mit beschleunigendem Skalengang auf, der in eine Kadenz mündet.⁶ Denn die mit dem Abwärtssprung hereinbrechende Dominante fordert Ausbreitung und Klärung innerhalb eines Kadenzvorgangs. So läßt Eberlin in seiner g-moll-Orgelfuge⁷ den eckigen Themenkopf nicht ohne glättende Weiterführung, die den Sprung in die Dominante kommentiert:



Im 3. Teil der Motette *In Nomine* (Studienbuch Nr. 10) sorgt ein Kontrastsubjekt für die Weiterführung. Der Schritt *fis—g* wird bestätigend in einem rascheren Achtelgang wiederholt (T. 2/3); im mehrstimmigen Verband verliert das Subjekt seine Kanten, es ist in ein dichtes kontrapunktisches Gespinnst eingeflochten (T. 5/6):



⁴ Schenk (ZfMw 16, 1934, S. 559) spricht von „Hymnentyp“, Kirkendale S. 137ff von „Pathotyp“, Vachon S. 81 von „thème de septime minué“.

⁵ Abert 1955 I S. 661, Einstein S. 456, Wörner S. 49, Fellerer MJB 1954 S. 138, Vachon S. 149f (bei Vachon steht unter verschiedenen Beispielen J. Haydns op. 20 Nr. 5 gleich zweimal, S. 82 unter Michaels, S. 83 unter Josephs Namen).

⁶ Erinnert sei an das Thema Friedrichs des Großen für Bachs Musikalisches Opfer.

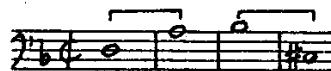
⁷ Aus den *IX. Toccate e Fughe*, Faksimile der 1. Seite der g-moll-Fuge bei Gassner S. 62.

Michael Haydn verzichtet zwar bei einem ähnlichen Thema — nämlich zum *Cum sanctis tuis* seines c-moll-Requiems von 1771 — auf die beruhigende Fortspinnung, nicht jedoch auf den Kadenzzusammenhang.



Nach zwei Takten Tonika (T. 1/2) folgt der für die Kadenz charakteristische beschleunigte Wechsel der Klänge. Trotz der eindeutigen Folge IV—V ist der Kadenzschluß nicht stabil, M. Haydn läßt den von Anfang an mitlaufenden und Textzäsuren überspielenden⁸ Generalbaß in die Tonikaterz abspringen (T. 4) und erzwingt damit eine Kadenzwiederholung. Im 6. Takt weicht der Continuo-Baß abermals in die Unterterz aus und läßt c erst zwei Takte später während des liegenden Tonikaklangs nachschlagen. Die ersten acht Baßtakte in M. Haydns Fuge stellen eine große, hinausgezogene Kadenzlinie dar.⁹ Das Verzögern der letzten und eindeutigsten Kadenzform mit dem Fundamentalschritt im Baß dehnt M. Haydn auf die ganze Fuge aus. Erst nach 80 Takten (Agnus T. 121) schreibt er eine breite Kadenz, die alle kleinen in sich begreift und abschließt.¹⁰

Bei Mozart fehlt eine Kadenzierung im Thema, es fehlt ebenso jegliches Fortführen. Verschwunden ist aber auch die Art der Schlußbildung in Mozarts frühen Fugen, die mit dem Gedanken an die Periode und ihren Haltepunkten I—V/V—I verbunden war. Die Besonderheit des *Laudate pueri*-Themas beruht auf dem Gleichgewicht von Ruhe und Spannung.



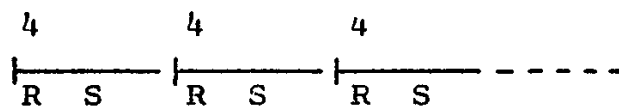
Beide Teile beanspruchen die gleiche Länge von zwei Takten und beiden wohnt mit dem Aufwärts bzw. Abwärts eine jeweils eigene, sehr deutliche Geste inne. Dieses ausgewogene Verhältnis hat anders als ein Kadenzvorgang oder Periodenschluß keine Schwerkraft, die auf ein scharfes Ende

⁸ Bei der Wiederholung der Fuge nach dem Mittelteil *Requiem aeternam* unterstützen die Geigen den Baß in dieser Hinsicht (Agnus T. 160ff).

⁹ Eine ähnliche, mehrmals ansetzende Kadenzlinie des Basses findet sich auch am Schluß T. 127—137 wieder.

¹⁰ Floros hat einige Bemerkungen zu dieser Fuge im Hinblick auf Mozart gegeben, ohne Einzelnes näher zu fassen (Kgr.-Ber. Salzburg 1964 II S. 235).

zielt. Ein einzelner Ton kann dieses regelmäßige Pendeln nicht abstoppen. Die Rückkehr in die Tonika bedeutet ein Ende nur für die melodische Linie, für den Bau ist sie die Einmündung in den eigenen Anfang und gleichzeitig ein neuer Impuls.¹¹ Die klangliche Grundlage des Subjekts in der Ablösung von Ruhe- und Spannungsklang bringt ein viertaktiges Glied von ostinatem Charakter hervor.



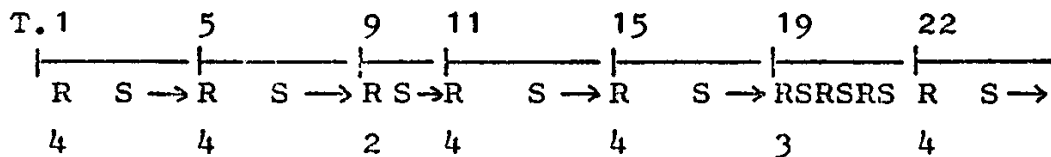
Die melodische Schlußbildung des Subjekts nimmt auf die Gliederung seines klanglichen Unterbaus keinen Einfluß. Der Themenschluß kann unabhängig verschiedene Formen annehmen. Er kann bis zum nächsten Glied übergreifen oder offen bleiben; der letzte Subjektton fällt dann weg (T. 79ff, 124ff, 140ff oder Sopran T. 69/70). Anders als es ein kontrapunktischer Satz erwarten läßt, ist die Anfangsquint des Themas während der Exposition regelmäßig unter einem Klang zusammengefaßt. In die gleiche Tonika ist auch noch der comes-Beginn eingebettet, dessen tonale Beantwortung die Quint in eine Quart verwandelt und dabei die Töne *d* und *a* nur in der Reihenfolge vertauscht. Die zitierte Requiemfuge M. Haydns ist hierin ähnlich. M. Haydn kennt aber noch in der 1. Exposition andere Lösungen. Beim Eintritt des comes im Sopran (Agnus T. 55) weicht die Unterstimme vom *c*-Klang in die Dominante aus, so daß der Schritt g^1-c^2 im Sopran doch die gängige Deutung als V—I erfährt. Der überzählige Baßeinsatz legt das *g* wieder in den *c*-Klang (T. 62), der jedoch vom Generalbaß mit einem *c* abgestützt werden muß. Mozart hingegen behält die Tonika konstant bei und ist auch beim Auftreten des Quinttones im Baß nicht ängstlich. Nachdem im 1. Takt die Tonika in stabiler Position aufgestellt wird, kann im nächsten der liegende Klang umgelegt auch in der schwachen Quartsextform erscheinen. Wichtig ist Mozart sowohl bei der kleinen comes-Engführung (Sopran/Baß T. 15/16) wie auch dem überzähligen Baßeinsatz T. 22 der liegende Ruheklang, nicht die kontrapunktisch korrekte Behandlung der Quart (vgl. auch T. 105).

Im 2. Subjekt-Teil gehen dux und comes auseinander. Der comes zielt nicht auf die Tonika, sondern auf deren V. Stufe. An den comes-Schluß werden deshalb die bekannten Rückleitungen angehängt (T. 9f und 19—21). Von der verminderten Septim der 2. Themenhälfte hat jeder Ton seinen eigenen Klang — wie bei M. Haydn IV. und V. Stufe. Obwohl der

¹¹ Fragen dieser Art behandelt grundlegend Georgiades in seinem Schubert-Buch (Allgemeines über „Gerüstbau“ S. 69—77).

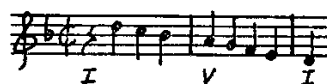
3. Takt nicht dominantisch ist, beginnt mit ihm der Spannungsteil. Das Verlassen der ruhenden Tonika, von Mozart T. 12 und 23 mit einem durchgehenden *fis* unterstrichen, rückt den zweiten Teil von den ersten beiden Takten ab. Die folgende Dominante steigert den Widerpart zum Anfang, so daß das ganze Subjekt unter dem Zeichen fortwährender Spannungszunahme steht. Das *d* beim comes T. 15ff verliert im 3. Takt (T. 17) seinen Grundtoncharakter durch den Zusatz der Sexte *b* und wird schließlich T. 18 innerhalb der Dominante *E*⁷ als Septim zum äußersten Spannungston. Die weiterführende Steigerung bildet auch den Bogen für die Überleitungstakte 19—21. Der Sopran steigt stufenweise vom *gis*¹ an, bis er seinen Hochtou *f*² wieder erreicht hat.

Dieses beherrschende Spannungselement zwingt der Fuge eine ungewöhnliche Gliederung auf:



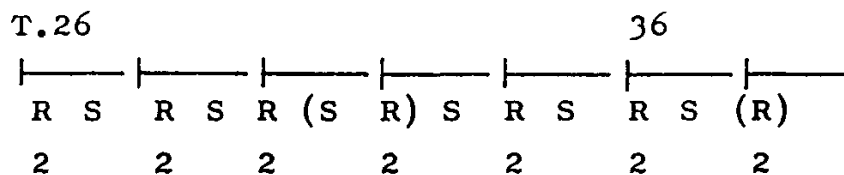
In dieser Exposition ist ein völlig neuartiger Fugenbau angelegt, noch verborgen angelegt. Die Regelmäßigkeit der Themen-Viertaktgruppen wird von der zwei- und dreitaktigen Überleitung unterbrochen, die zudem den Wechsel von Tonika und Dominant nicht breit ausschwingend wie im Thema, sondern kleingliedrig in Halbtakten vollzieht. Die Polarität zwischen *dux* und *comes*, die Mozarts frühe Fugen wesentlich beeinflusst hat, ist zwar verschwunden, aber neben die Tonika tritt doch noch ein zweiter, vorübergehender Ruhepunkt *a*. Das Ostinato des ewig in sich zurückkehrenden und in sich kreisenden Themas ist noch überdeckt.

Nach dem 5. Subjekteinsatz folgt eine weitere Exposition, die ein neues Motiv einführt (T. 26ff). So wenig ähnlich dieser Skalengang dem Hauptmotiv äußerlich ist, so stark verwandt ist er ihm in seiner ostinaten Haltung. In unentwegtem Einhämmern bleibt er fast pausenlos bis zum Schluß gegenwärtig. Das Wiederholungsstreben beruht auf ähnlich offenem harmonischen Bau:



Der gleiche, nur auf eintaktigen Abstand beschleunigte Klangwechsel von Tonika und Dominante bestimmt das Nebensubjekt. Sein Abstieg drängt mit wachsender Zielstrebigkeit wieder in den eigenen Ausgangspunkt zu-

rück, um einen neuen Oktav-Durchlauf in anderer Stimme auszulösen. Noch hindert die Exposition des Nebensubjekts in dux- und comes-Gestalt das freie Vorwärts, aber Mozart gewinnt gewisse Einheitlichkeit aus der Anordnung dux-comes-comes-dux und schreibt nach dem comes keine Rückleitungen mehr. In T. 32 wird der *a*-Klang erwartet, Mozart legt jedoch über das ruhende *a*, das vom Nebensubjekt angesteuert worden war, den dux-Komplex von T. 26/27.¹² Der Verzicht auf Rückleitungen hält die durchziehende Zweitaktigkeit aufrecht, die auch bei der Modulation nach *F* in T. 36 nicht verlorenght:

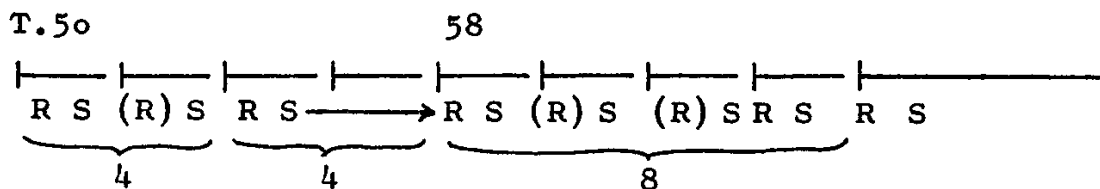


Die neue Tonart *F* kündigt sich nur vorübergehend an. Im 2taktigen *F*-Glieder T. 36f greift der Spannungstakt über sein eigentliches Ziel hinaus, so daß als nächster relativer Ruhepunkt *C* (aufs große gesehen als V. Stufe von *F*) stehen kann, das zunächst vom Nebensubjekt bestätigt wird (T. 38f) und dann einen weiten 10taktigen Bogen spannt, mit dem der Eintritt der eigentlichen Tonika *F* bis T. 50 hinausgezögert wird. Da während des Verharrens auf *C* kein Klangwechsel die Zweitaktigkeit weiterträgt, gliedert Mozart auf andere Weise: in den sechs Piano-Takten 40—45 markiert immer ein kurzer, mit *mf* angestochener Nebentonakzent in allen Stimmen den schweren Takt, während sich die vier Forte-Takte durch den Gang im Baß und das Stehenbleiben in T. 48 zu 2 + 2 ordnen.

Mit T. 50 beginnt ein neuer Teil, der Haupt- und Nebensubjekt verbindet. Das Hauptsubjekt erscheint insgesamt dreimal und jeweils — wie in Erinnerung an Eberlins Mittelteile — eine Stufe höher gerückt. Es wandert von *F* über *g* nach *a*. Mit den beiden Themen überlagern sich auch zwei Gliederungen: das Viertaktige des Hauptsubjekts — und das Zweitaktige des Nebensubjekts, das seinen eintaktigen Klangwechsel durchsetzt; die Quint des Hauptthemas teilt sich nun doch in I und V. Da aber wegen des Hauptsubjekts im 3. Takt nicht der echte Ruheklang stehen kann, sondern nur eine Art Vertretung mit der VI. Stufe (T. 52, 60), werden zwei Zweiergruppen jeweils zu einem großen Viertakter zusammengefaßt. Der unterteilte Vierer bestimmt auch die themenfreie Gruppe T. 54—57. Beim 3. Takt steht hier sogar ein neuer Spannungstakt, der das *a—c¹—es²* des vorigen Taktes übernimmt und mit der Unterlegung eines *fis* in Richtung auf *g* weiterwendet. Der Themeneinsatz in *g* eröffnet ein

¹² Sopran T. 26 = Tenor T. 32 — Tenor = Sopran — Baß = Alt.

noch größeres Glied, auch im 5. Takt (T. 62) fehlt noch ein echter Ruheklang, weil Mozart im Tenor die verminderte Septim und damit die 2. Themenhälfte wiederholt. Ein großer Achttakter öffnet sich deshalb hin zum *a* des neuen Einsatzes:



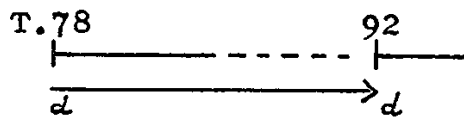
Der höchste der drei steigenden Themeneinsätze bildet nicht das Ziel, sondern weist in gleichem stetigen Spannungsaufbau weiter. Das *c* verändert sich im nächsten Takt (Tenor T. 67) zu *cis*, zum liegenden Klang tritt die Septim *g*, wozu Mozart eigens das Subjekt umformt; der ursprüngliche Tonikaklang *a* wird in mehrfacher Rückung *a—A—A⁷* zur Dominante der Haupttonart *d*.

Die Haupttonart *d* — obwohl bei T. 70 nicht einmal die Mitte der Komposition erreicht ist, verläßt Mozart sie nicht mehr — leitet eine neue Auseinandersetzung beider Subjekte ein. Sie sind nun strikt getrennt: Das 1. Thema ist den Instrumenten¹³, das zweite allein dem Chor anvertraut. Die klangliche Scheidung, gestärkt von der reinen Zweistimmigkeit, da der Orgel verschmelzende Füllung mit der 8—8-Bezifferung ausdrücklich untersagt ist, hält die Themen auseinander, denn in der Gliederung fallen sie zusammen. Das Anfangsthema, das alle 2 Takte in Baß oder Geigen neu ansetzt, schließt sich der Zweitaktigkeit des bohrenden, in Oktaven gekoppelten Skalenmotivs an.



Erstmals rollt der Satz ungehemmt, da er die Richtung nicht wechseln muß, *d* bleibt sein Ausrichtungsklang. Aus dem ostinaten Kreisen löst Mozart den Satz erst mit der Umlage des Gegensubjekts (Geigen T. 78f), das so auf *A* zielt, das auch über die Überspitzung des Spannungsklangs in T. 79 als momentaner Ruhepunkt herbeigeführt wird. Wieder hält ein Hinausschießen über das Ziel die eigentliche Tonika auf.

¹³ Rein instrumentales Exponieren des Hauptthemas kennt auch M. Haydn in der Fuge des *c*-moll-Requiems 1771 (Agnus T. 121), allerdings ohne vokalen Gegenpart.



Wie schon T. 40 weitet Mozart die starke Position der Dominante aus. Enge taktweise Einsätze des Hauptthemas tragen ihren Klang weiter. Mozart formt eigens sein Subjekt um, indem er die Sext *f* zu *g* hin überdehnt und die verminderte Septim durch den Tritonus ersetzt — das Thema kreist nurmehr in einem einzigen Klang.¹⁴ In diesem durchziehenden Klangband sind die einzelnen Einsätze kaum wahrnehmbar; die Gliederung kommt wieder vom Gegensubjekt, das zweitaktig zwischen Geigen und Baß wechselt und das Vorübergehende des Dominanzzwischenstückes durch den vorantreibenden Terzton *cis* als Ziel betont.¹⁵

Vor der endgültigen Rückkehr zur Tonika in T. 92 verdeutlicht Mozart nochmals die Stellung der Dominant. Ein Tonikaglied (T. 88/89) führt abermals wie schon T. 78f zur V. Stufe, die kurz nach Art des Halbschlusses als Ruhepunkt gelten kann, sich jedoch gleich auf ihre wahre Eigenschaft besinnt — der Nebenton *gis* muß dem Akkordton *g* weichen — und schneller als zuvor in die Tonika zurückdrängt.

Nachdem die von Anfang an hinter der Komposition stehende regelmäßige Taktgliederung zuletzt in unüberhörbarer Zweiergruppierung offen zutage getreten ist, bricht Mozart ab und setzt von vorne an. Als neues Element der Fugenarbeit ab T. 92 tritt die Umkehrung auf. Man staunt, wie sie trotz ihres ganz anderen Habitus¹⁶ paßt, staunt nicht über den kombinatorisch-kontrapunktischen Effekt, sondern über das völlige Aufgehen im bisherigen Verlauf. Die Umkehrung sowohl des *dux* wie des *comes* baut sich aus den gleichen Ruhe- und Spannungsgliedern zusammen wie die Urgestalten. Die Umkehrung des *dux* (Tenor T. 96ff) entspricht dem harmonischen Bau des *comes*, diejenige des *comes* (Alt T. 100ff) dem echten *dux*. Ein feiner Unterschied allerdings besteht. Der Leitton *cis* bzw. *gis* kommt in der Umkehrung bereits im 3. Takt, der damit klar dominantisch beginnt und in wachsender Spannung zum verminderten Septakkord weiterführen kann. Die anfängliche IV—V-Folge des Spannungsteils ist

¹⁴ Engführung ist unter solchen Umständen in beliebigem Abstand möglich. Mit „Gelehrtheit“ und „Künstlichkeit“ (Einstein S. 456) lobt man an dieser Stelle wie an der ganzen Fuge das Falsche.

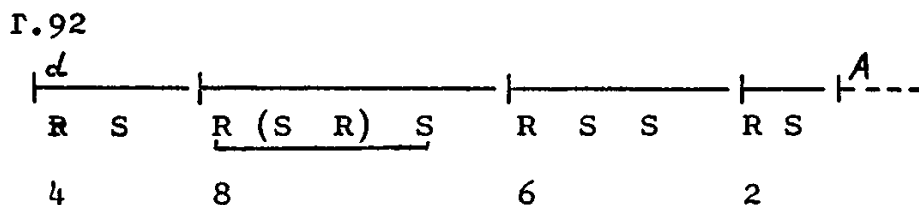
¹⁵ Diese Umformung des Nebensubjekts hat gleichzeitig, wie Vachon (S. 150 im Bezug auf die gleichen Takte 140/41) feststellt, die verminderte Septim des Hauptthemas zum Ambitus.

¹⁶ Durch die andere Bewegungsrichtung ist die Umkehrung viel milder als die eher herrische Urgestalt. Ähnliches gilt für das stark verwandte Thema der *c*-moll-Fuge für 2 Klaviere KV 426 (1782) und seine Umkehrung (ab T. 35).

verschwunden und seine beiden Noten stehen ebenso unter einem gemeinsamen Klang wie die Anfangsquint. Rückleitungen zur Tonika umgeht Mozart in dieser Exposition. Allein die Themenviertakter sind aneinandergefügt.¹⁷ Die Septim *gis—f* ist dabei nicht auf einen selbständigen *a*-Klang bezogen, sondern auf eine Dominante als relativen Ruheklang ähnlich T. 80. Mozart schreibt deshalb T. 100 im Baß *cis* und spannt einen viertaktigen Dominantbogen bis zum gleichen *cis* von T. 103, so daß die direkte Beziehung zur Tonika *d* erhalten bleibt.

An der analogen Stelle T. 108 übergeht Mozart den Ruhepunkt und fährt unmittelbar mit einer Erweiterung des Spannungsteils von T. 106/107 fort, ihn auf *d* hin ausrichtend, um dann doch als momentanen Ruhepunkt die Dominante zu erreichen, die wie nach der Anfangsexposition weit auf den nächsten Einsatz vorausweist (T. 112—123 = 38—49).

Der neuerliche stimmweise Aufbau ab T. 92 hat durch verlangsamten Klangwechsel wieder größere Teile entstehen lassen:

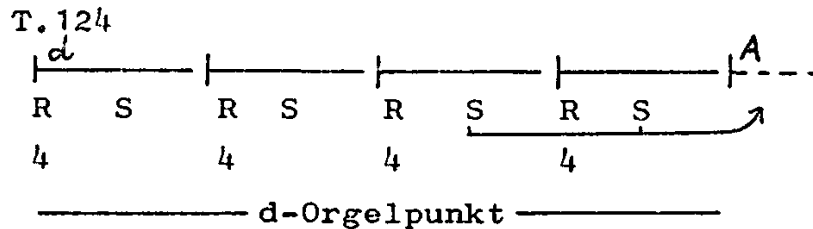


Die völlige Ruhe im Satzfluß bringt aber erst der Orgelpunkt. Während er sonst gewöhnlich einen Höhepunkt der Satzverdichtung darstellen soll, läßt Mozart in dieser Fuge über ihm — *piano* — mit weitschwingender Taktfolge das Hauptthema in seiner reinen, von allem Kontrapunkt unbelasteten Gestalt erscheinen. Es atmet in ruhigem Heben und Senken. Die Schlußnote des Themas fällt aus, Melodie und Klanggerüst sind kongruent. Das vollkommene Gleichmaß im Wechsel von Ruhe und Spannung wird von der neuen Geigenfigur und dem gleichmäßig pochenden Baß unterstützt.¹⁸ Seinen eigentlichen Ursprung hat das Gleichmaß aber aus dem Aufeinanderlegen zweier Subjektformen, comes-Umkehrung und

¹⁷ Die Umkehrung ist eine Zweitgestalt des Themas für eine Exposition, kein „Kontrapunkt“ zu ihm (Abert 1955 I S. 661).

¹⁸ Das Antupfen des *d* in Kb. und Fg. bleibt auch in T. 129—131, was (anders als NMA) die authentischen, von Mozart korrigierten Stimmen in Augsburg, Heilig Kreuz, zeigen (das Partiturograph ist seit 1945 verschollen). Wie mir Herr Dr. Plath auf meine Anfrage mitteilte, wurde von diesem Stimmensatz nur Nr. 17 (Ecksätze *Dixit* und *Magnificat*), aus unbekanntem Gründen jedoch nicht Nr. 18 (Binnensätze) von den Herausgebern für NMA I/2/2 herangezogen.

dux.¹⁹ Die beiden Töne eines Teils, die Töne von Quint und Septim, können sich nicht mehr selbständig machen, sie sind durch beständiges Zusammenklingen aneinandergefügt.²⁰ Mit dem Spannungsklang des 2. Orgelpunktabschnittes, der wieder ins Forte zurückkehrt, meldet sich — das *d* des Basses in Unruhe versetzend (T. 134) — ein neuer Vorwärtzug, den erst der schon bekannte Dominantbogen auffängt (T. 140—151 = 80—91).



Der übergreifende Orgelpunkt hat den Rückhalt für das freie Ausschwingen des Themas gegeben. Kaum ist das liegende *d* verschwunden, schlägt der Satz in das alte Tempo um. Sofort ist die rasche Zweitaktfolge wieder gegenwärtig. Mozart greift die acht Takte auf (T. 70—77), die den Endpunkt in der ersten großen Entwicklung gebildet hatten. Lediglich die Stimmen sind vertauscht, das Hauptthema liegt allein im Chor, das Gegen thema im Orchester. Und nochmals erhält der Satz einen Vorwärtstoß, Mozart beschleunigt die Klangfolge von T. 160 ab auf Halbtakte — die alte Sequenz wird zum Höhepunkt entfesselter Bewegungsversteigerung.

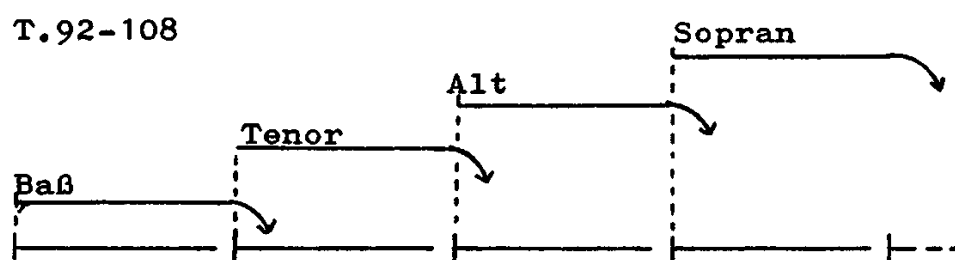
Bevor ich auf den Schluß und seine besonderen Bedingungen zu sprechen komme, möchte ich die ganze Fuge nochmals überblicken. Mozart baut seine Komposition aus harmonischen Gerüstbau-Gliedern wechselnder Größe. Dabei durchläuft der Satz verschiedene Stationen²¹: von der ungeformten, Material-vorstellenden Exposition in beständigem Drängen hin zum ostinat insistierenden Zweitakter (T. 70ff), ein Vorwärtstreiben, dem erst die Umkehrungsexposition und der Orgelpunkt Einhalt gebieten, um dann wie nach einem Öffnen der Schleusen den Satz um so rascher und ungehemmter strömen zu lassen. Dies unerhört packende Durchziehen ist es, was schon beim ersten Hören der Fuge fasziniert.

¹⁹ Ab T. 132 dux-Umkehrung und comes (dies schon T. 104—107).

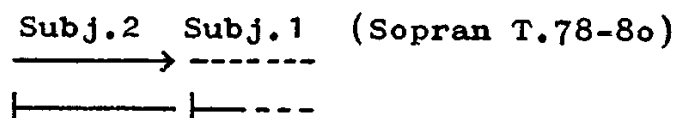
²⁰ Hauptgestalt und Umkehrung des verwandten Themas aus der c-moll-Fuge für 2 Klaviere KV 426 sind T. 73, 77 und 79 gleichermaßen verkettet.

²¹ Sieht man dies nicht, muß man von freier Form und loser Reihung sprechen (Vachon S. 150).

Der Bau, der harmonisch und metrisch fundiert ist, hat keine vorgegebene Beziehung zu einer Melodie wie die Periode.²² Die Melodie kann kongruent dem Unterbau mit ihm beginnen und offen enden, sie kann aber auch später einsetzen und sie kann zum nächsten Ruheklang (für sich schließend) übergreifen. Normalerweise sind harmonischer Gerüstbau und freie Melodiebildung darüber klar in Oberstimmen und Begleitung geschieden. Bei einer Fuge hingegen wechseln die Stimmen fortwährend ihre Rolle. Das bedeutet, daß das Subjekt selbst Mitträger des Unterbaus sein muß. Der Einsatz, stets in Fugen herausgehoben, ist unumstößlich mit dem Ansatz des Gerüstbaugliedes verbunden. Für den Ansatz des nächsten Gliedes sorgt eine neue Stimme, so daß der Schluß des alten Subjekts frei und damit variabel wird.



Haupt- wie Nebensubjekt haben in ihrer Grundform den übergreifenden melodischen Schluß. Setzt eine Stimme nicht nach einer Pause ein, so endet das vorherige Glied melodisch offen:



Schwierigkeiten bereitet dabei unter Umständen der Text, der auf seine Schlußsilbe nicht verzichten kann. Das neue Subjekt muß sie aufnehmen und den eigenen Text zurückstellen.

Das Offene des harmonischen Gerüsts, das kein Verweilen erlaubt, wirkt sich auch auf die Großgliederung aus. Mozart kann die größeren Abschnitte nicht durch Zäsuren voneinander trennen, aber den Neuansatz durch langes Hinausschieben seines Tonikaklangs schärfer machen. Jedem Abschnittsbeginn geht ein Spannungsteil voraus wie in kleinerem Maße jedem Gerüstbauglied. Die einzelnen Fugenabschnitte wiederholen im großen das Prinzip des Gerüstbaus: Ruhe — Spannung.

²² Ich wiederhole Ausführungen von Georgiades (s. Anm. 11).

T. 1	40	Exposition in <i>d</i>
<hr style="border: 0.5px solid black;"/>		
50	80	Subjekt + Neben- subj. in <i>F, g, a, d</i>
<hr style="border: 0.5px solid black;"/>		
92	114	Subjekt + Um- kehrung in <i>d</i>
<hr style="border: 0.5px solid black;"/>		
124	140	Subjekt + Orgel- punkt in <i>d</i>
<hr style="border: 0.5px solid black;"/>		

Der Satz glättet sich zusehends, zunächst tonartlich — nur das allererste Spannungsglied T. 40ff ist nicht auf *d* gerichtet und nur im frühesten Durchführungsteil T. 50ff nehmen andere Klänge als *d* die Ruheposition ein —, glättet sich dann aber auch in den Größenverhältnissen. Das Ruheglied, anfangs 39 Takte umfassend, nähert sich immer mehr dem 10 bis 12 Takte langen Spannungsglied, bis T. 124ff mit 16+12 Takten das Gleichgewicht nahezu hergestellt ist, das zudem mit der Entsprechung der liegenden Note *d* T. 124—139 zum liegenden Klang T. 140—151 seinen Ausdruck findet. Zu der ausgewogenen Einheit eines kleinen zwei- oder viertaktigen Baugliedes wachsen die beiden Teile freilich nicht zusammen. Grundsätzliches trennt sie. Während der Ruheteil sich aus dem regelmäßigen Wechsel von Tonika und Dominante zusammensetzt, eben aus den kleinen Baugliedern, muß der Spannungsteil auf seinem einzigen Klang verharren. Nähme er seine eigene Dominante auf, ginge die Beziehung zur Tonika und damit die Stellung als Spannungsteil verloren, es entstände ein neuer Ruheteil in neuer Tonart.²³

Nachdem der Satz im großen wie im kleinen offen angelegt ist und deshalb ständig vorantreibt²⁴, fordert die Schlußbildung einen breiten Tonikablock, in dem die Dominante ihre Antriebskraft verliert. Im Sequenzteil T. 160—163 verschwindet die Dominante unter den vielen V—I-Bildungen des vollständigen Quintkreises von *d* nach *d*, um auch im angehängten Zweitakter mit Quartsextbildung auf die schwere Zeit T. 165 abgeschwächt zu werden. Bei der Wiederholung der Sequenz T. 166ff verschieben sich die Gruppierungen um einen halben Takt, die Paare sind nicht mehr V | I sondern | V I | geordnet, so daß der konsonante Klang auf die schwächere Takthälfte trifft und das Paar *A⁷—d* nicht mehr im Mittelpunkt steht,

²³ Trotz ihrer anfänglichen, relativen Ruheposition wird deshalb die V. Stufe des Spannungsteils nicht immer über ihre eigene Dominant eingeführt, s. T. 111/112.

²⁴ Georgiades, Schubert-Buch S. 72: „Jedes Glied führt, da es mit einem Spannungsklang endet, zwingend den Anschluß des nächsten herbei.“

weil die Tonika T. 169 zu früh erreicht ist. Mit einem Ruck, der die Singstimmen stocken läßt und dem Sopran das Wort abreißt, wendet Mozart den Satz wieder. Im letzten Augenblick wird das Taktende T. 169 wieder zum Spannungsträger und das nächste viertaktige Gerüstglied kann doch mit seinem Ruheklang beginnen — allerdings nicht mit *d*, das am falschen Ort sitzend selbst zum Spannungsklang werden mußte, sondern mit der IV. Stufe. Nach dem Hinabtauchen ins *g* finden die Stimmen nur zögernd — *piano* und unterbrochen von Geigen — in gegenseitigem Emporhelfen und stetem Steigerungszug, bei dem sich Baß stufenweise und Sopran chromatisch entgegenarbeiten, zum *D*, nach seinem Erreichen in wieder schnellerem halbtaktigen Klangwechsel auch zum *d* zurück. Der Weg zum Schluß ist frei.

Mozart greift das Gegensubjekt wieder auf, aber nimmt ihm seine Schärfe. Im 2. Takt (T. 177) bleibt der Spannungsklang aus, die Tonika liegt weiter, so daß der Baß die Abwärtsbewegung fortsetzt und erst beim *g* als Subdominant einhält und die Kadenzschritte vollzieht. Das gleiche Gegensubjekt, das dem Hauptthema insistierend die Zweitaktgliederung aufgezwungen hatte, weitet seinen Raum. Weitet ihn aber nicht auf die Viertaktigkeit des Hauptthemas, denn die Balance zwischen Ruhe- und Spannungsklang ist verschwunden. Das Übergewicht der Tonika drängt die Dominant auf die letzte halbe Note zurück, der Antrieb mit dem Dominantimpuls beim 3. Takt fehlt. So schwingt der Satz zwar in der Zweiergliederung der ganzen Komposition weiter, aber er verebbt langsam, sinkt in die Unterterz ab (T. 180) und stößt im letzten Takt nochmals die verklingende Tonika *d* an. Die zehn Takte des Ruheteils ab T. 176: 4+4+1+ \curvearrowright ²⁵ entsprechen zehn Takten früherer Spannungsbögen (T. 40ff und 114ff). Diese ferne Beziehung tritt hinter einer konkreteren zurück. Die Bewegungssteigerung zum Ende hin führt zu einer fortschreitenden Verkleinerung der Teile:

	Ruheteil		Spannungsteil
T. 124—151	16	—	12
152—165	8	—	6 (= 4+2)
166—175	4	—	6 (= 4+2)
176—[185]	4	—	6 (= 4+2)

²⁵ Der letzte Takt ist kein Einzeltakt. Man kann hinter dem letzten *d* nicht abschneiden, man lauscht dem natürlichen Hall nach. Mozart schreibt häufig, wenn die Schlußnote ein nicht mehr notiertes Gerüstbauglied eröffnet, eine Fermate zum Doppelstrich (s. dazu Georgiads S. 72f, 75, 77 und öfter), im authentischen Stimmenmaterial von Heilig Kreuz, Augsburg (s. Anm. 18), findet sich am Schluß der Fuge auch in den meisten Stimmen die Fermate.

Der Ruheteil verkleinert sich zweimal auf die Hälfte, der Spannungsteil einmal, von 12 auf 6 Takte. Durch die regelmäßige Gliederung des Sechstakters in 4+2 Takte (T. 164f, 174f, 184[f]) entsteht in weiterer Diminution der Zweitakter als kleinster selbständiger Abschnitt, der mit seinen Kadenzschritten den ehemals großen Spannungsbogen repräsentiert, bis im letzten Zweitakter T. 184 + ♪ auch hier der Ruheklang herrscht.

Wenn man die Fuge unter dem Gesichtspunkt der Schulung an Tradition betrachtet²⁶, wird man Einzelnes feststellen, was Mozart sich angeeignet hat: Themenumkehrung²⁷, Themenüberdehnung, Exponieren eines Kontrapunkts, Engführung. Was Mozarts Komposition ausmacht, begreift man damit nicht. Solches Pulsieren hat man vorher nicht gehört. Es ist, als hätte Mozart nie auch nur ein Stück von Eberlin gesehen.

Auch die frühen Fugen Mozarts waren schon anders gewesen als Fugen von Eberlin oder M. Haydn, aber eher auf eine unbefangene Art anders gewesen. Sie hatten den Themenschluß und das Zäsurbilden des Periodenbaus zum Ausgangspunkt. Die letzte Fuge aus KV 339 ist durch eine Auseinandersetzung mit der Tradition hindurchgegangen und auf bewußte Art und Weise anders.²⁸ Sie setzt den offenen und flächigen Gerüstbau voraus²⁹, den man in der gebundenen Schreibweise der Kirchenmusik am wenigsten suchen würde.³⁰

²⁶ Abert I S. 661f: „Noch strenger und kunstvoller im Satz . . . mit größtem Kunstverstand angelegt und ausgeführt, die Homophonie spielt nur eine kleine Episodenrolle“ — Fellerer MJB 1954 S. 138 (ebenso „Mozarts Kirchenmusik“, Salzburg 1955 S. 121): „Noch strenger der alten Polyphonie verbunden . . .“ — Diese Bemerkungen gehen auf Jahns gründlichere 4seitige Besprechung der Fuge zurück (I S. 373—376): „Ungleich höher gespannt ist die contrapunctische Kunst [als in KV 321] . . .“

²⁷ Warum Mozart die Verknüpfung von Thema und Umkehrung in dieser Fuge gerade bei P. Martini gelernt haben soll (Fellerer, s. Anm. oben), bleibt ungeklärt.

²⁸ Vachon S. 150 fiel eine „symétrie des mesures“ in den Orgelpunktakt 124—140 auf; sie verfolgt die Beobachtung aber nicht weiter.

²⁹ Hell zeigt in seiner Dissertation, daß solche Anlage ihre Hauptwurzel in der neapolitanischen Opernsinfonie der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts hat, wobei das Eindringen der Trompetenfanfare die Satzstruktur wesentlich beeinflusst.

³⁰ Daß Gerüstbau Imitationen trägt, zieht sich durch die ganze Vesper, s. *Beatus vir* ab T. 167 oder das Schlußfugato des *Magnificat* ab T. 81 mit seinem Fanfarenthema, dazu den regelmäßigen Trompetenstößen (NMA I/2/2 S. 178).

Das „Laudate Dominum“ der Vesper KV 339

Die *Vesper* KV 339 von 1780, das letzte Kirchenwerk für Salzburg, enthält nicht nur Mozarts vielleicht großartigste Vokalfuge, sie enthält auch einen seiner schönsten kirchlichen Solosätze. Das *Laudate Dominum* (NMA I/2/2 S. 158ff) ist im katholischen Süddeutschland bis heute das beliebteste Stück Mozarts überhaupt. Abert (I S. 662) beschreibt es schön als „ein pastorales Idyll voll süßester Schwärmerei“.

Das Bild ist auf den ersten Blick gar nicht charakteristisch für Mozart. Durchgehende Bewegung der 2. Geige und konstanter Baß sind eher von M. Haydn her bekannt, der sich auch mehr um die bei Mozart ungewohnte Innigkeit bemüht.³¹ Aber das äußerliche Ebenmaß birgt einen Reichtum an Binnengliederung.

Mozart geht von einer alten Initialwendung mit sinkendem Baß aus. In T. 3 eint Mozart die bis dahin auseinanderstrebenden Stimmen Geigen und Baß. Die Melodie wird statt weiter zum e^2 zum c^2 zurückgewendet, der Baß geht aufwärts, ebenfalls ins c , auf dem er liegenbleibt. Mozart beendet in T. 3 die Klangwanderung mit dem sammelnden Quartsextakkord über der Dominante und schließt den ersten Abschnitt mit einer Vorhaltsfigur im 4. Takt. Statt des üblichen Quartvorhalts $b—a$ schreibt er allerdings auf Eins nochmals c^2 in der 1. Geige. Dadurch ist der Bewegungszug umgekehrt. War bisher immer die erste Takthälfte ruhig gewesen und die zweite bewegt, deutet die Umkehr dieser Verhältnisse in T. 4 (s. auch den Triller) auf einen Schluß.

Der gleiche F -Klang bleibt T. 5 — aber nicht als Schlußlängung wie bei M. Haydn. Mozart setzt frei von Neuem an. Der Hochtön f^2 der Melodie, die Oberoktav des ursprünglichen Ausgangstons von T. 1, und das Forte in allen Stimmen markieren den unvermittelten Neubeginn. Mit T. 4/5 treffen zwei schwere Takte aufeinander, die sich wie gleichnamige Pole abstoßen. Der neue Ansatz T. 5 eröffnet und weitet. Der Ganztakt, angekündigt in der Schlußbildung T. 3/4, aber noch durch Vorhalte geteilt, wird zum Ausgangspunkt. Und weiter noch trägt das f des Basses. Die Schlußwendung von T. 4 wiederholt sich, aber steht nicht mehr in

³¹ Einstein schreibt S. 456, zum *Laudate Dominum* sei „schwer ein Gegenstück aufzutreiben“.

einem schweren Schluß-, sondern einem leichten Folgetakt (s. Quartsextakkord T. 6). Das Fagott bildet auch keine Zäsur, sondern hält sein *a* bis zum nächsten Takt durch.

Ein fremder Spannungsklang T. 7, der verminderte Septakkord, auffallend durch das unerwartete Zurückfallen ins Piano, bestimmt eine Bewegungsrichtung. Aber es folgt keine Lösung im üblichen V—I-Paar. Mozart läßt den Satz zu einer neuen Dominante weiterschreiten. Das *b* verwandelt sich T. 7/8 innerhalb eines Bogens, den die Umkehrung des Sextintervalls $b^1—g^2/g^2—b^1$ hervorbringt, in die Domiantseptim *b* der Grundtonart und läßt das zweitaktige Glied offen enden, das sich mit den vorhergehenden zwei Takten 5/6 zu einem großen Gerüstbauglied zusammenschließt. Ein letzter Ansatz, wieder mit Forte, bringt die halbtaktige Klangbewegung des Anfangs wieder; T. 10 erinnert an T. 3. Aber im Weitergehen bleibt die schlußbildende Bewegungsumkehrung der 1. Geige diesmal (T. 11) aus. Es gibt keinen Schluß. Der Solosopran setzt ein und beginnt seinen Teil. Auch die letzten beiden Vorspieltakte 9/10 bilden ein offenbleibendes Gerüstbauglied.

Ausgegangen war Mozart von vier sich abschließenden Takten. Ihrer Geschlossenheit stellt er einen zweiten weiträumigen Teil von sechs Takten gegenüber, die nicht abschließen, sondern vorwärtsweisen. Der Bezug und gleichzeitig das Andersartige beider Teile äußert sich im melodischen Verlauf. Im ersten Teil steigt die Melodielinie vom f^1 stufenweise zu c^2 und d^2 , im zweiten setzt sie vom f^2 oben an und durchmißt fallend mit chromatischem Durchgang $b^1—b^1$ den ganzen Oktavraum.

Der offene Gerüstbau, der seine Traditionen hat, ist in der Komposition Mozarts verwandelt. Er hat zwei alte Bindungen abgelegt: die an ein immanentes crescendo und den Zusammenhang mit raschem Tempo.³² Das offene Ausmünden muß Mozart nicht durch ein Weiterzwingen am Schluß des Gerüstbaugliedes herbeiführen, es ergibt sich durch das betonte Ansetzen. Der freie Ansatz wie in T. 9 ist die Verankerung und Mozart kann dem Spannungstakt in einem wunderbaren calando T. 10 seine Intensität nehmen und so die Instrumente versinken lassen, über denen sich, wie von einem anderen Ort kommend, der Solosopran erhebt.

Die Singstimme T. 11ff hält sich an das Vorspiel. Erst in T. 17 (entspricht T. 7) ändert Mozart, verhindert aber auch bei diesem neuen Spannungsklang G^7 einen folgenden periodischen Schluß. Das c^2 im Sopran ist T. 18 durch den Vorhalt verzögert, und wenn der Baß vom Terzton *e* ins *c*

³² Siehe Hell, Die neapolitanische Opernsinfonie in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts.

absteigt, ist der Klang schon weitergegangen (*a* in der 2. Geige); die Schlußsilbe des Wortes ist auf das letzte Achtel gelegt und so der Anschluß zum nächsten Takt herbeigeführt. In diesem T. 19 läßt Mozart den Sopran auf der Dominantseptim offen enden — die periodische Endungsform von T. 16 hat einen neuen Platz — und schließt so den Spannungsbogen von drei Takten mit dem gleichen G^7 , von dem er seinen Anfang T. 17 genommen hatte. Das dreitaktige Spannungsglied, das gegenüber dem Vorspiel (T. 7/8) um einen Takt vergrößert ist, fordert ein noch weiteres Ausgreifen. Mozart setzt mit der neuen Tonika C an, läßt die Singstimme mit dem tiefen d^1 in die Subdominant eintauchen und sich mit einem unerhörten Oktavsprung wieder herausheben, ohne den Klang zu verlassen. Der Baßton *f* liegt weiter, die Umspielung des d^2 in der Singstimme T. 22 dehnt den Takt ins schier Grenzenlose (*omnes populi*). Erst der Quartsextakkord über der Dominant fängt die Singstimme und die 1. Geige, die fortwährend gestiegen war, wieder ein. Mit diesem Dominanttakt ist das neue Glied ab T. 20 um einen weiteren auf vier Takte vergrößert.

Der T. 24 nimmt eine Sonderstellung ein. Er beschließt den ersten Gesangsteil — aber eine einzige Schlußnote kann das weiträumige Ausgreifen nicht gültig abschließen. Der Abschnitt ab T. 20 bildet ein viertaktiges Gerüstbauglied mit wachsender Intensität. Das sind zusammengebundene vier Takte, innerhalb derer für den typischen zäsurbildenden Gegenstoß V—I des Periodennachsatzes kein Platz ist. T. 24 kann kein Periodenschluß sein und ist deshalb wiederum mit einem neuen Ansatz verbunden. Die beiden Geigen beginnen erstmals seit T. 15 auf der Eins, der Baß setzt aus, seine Rolle übernimmt das Fagott mit dem tiefen C. Von dem instrumentalen Neuansatz her bedeutet das Forte, das sonst erst nach der Eins steht (s. T. 32), mehr als nur das übliche Signal für den Spieler, daß die Singstimme pausiert. Aber der Ansatz von T. 24 trägt nicht weit, er wird vom Neueinsatz der Singstimme überdeckt. So ist der T. 24 ein eingeschobener Einzeltakt, der kurz Einhalt gebietet, bevor die größte ununterbrochene Linie des ganzen Satzes anhebt.

In einem offenbleibenden Zug bindet Mozart ab T. 25 acht Takte zusammen. Alle periodischen Schlußbildungen in einem zweiten Takt, die sich vom Text her anbieten, werden übergangen. In T. 26 ist wieder die Dominantseptim melodischer Schlußton, durchgehalten ohne Zäsurpause. Der Spannungsklang will sich im nächsten Taktpaar lösen, aber Mozart läßt das Sopran- f^2 durchliegen und verwandelt den anfänglichen Ruheklang mit der Septim *es* in Fagott und 1. Geige in eine Dominante. Auch der nächste Zweitakter sinkt auf keinen Schluß, sondern wird durch den Baß, der über *H* weiterschreitet, an den folgenden Takt gebunden. In ihrer Bewegung, die der Singstimme nirgendwo erlaubt, sich festzusetzen, haben die großen

acht Takte zur Tonika *F* zurückgeführt. Es ist, als genieße die Singstimme in sanftem Wiegen die Wiederkehr von *F*. In einem zarten Sextakkord wird es hingelegt, mit leichtem Anstoßen der Dominante im 2. Takt. In der rhythmischen Fassung erinnern die vier Takte 33—36 an T. 3—6, aber jetzt gibt es keine abstoßende Zäsur zwischen den Zweitakttern. Denn die milde Schlußbildung geschieht auf die leichte Zeit (im Gegensatz zum Baß T. 4). Das Übergeordnete ist der Tonikazweitakter, der in sich mit dem Nebenklang der Dominant eine kleine Unruhe trägt.

Zum Schluß des Solos T. 37ff wiederholt Mozart das Schlußstück des 1. Teils (T. 20—23), aber abermals geweitet. Der Oktavsprung ist zur Dezim überdehnt, der Baß schreitet in zunehmender Spannung von *A* über *B* und *H* zur Dominante *c*, deren Längung um noch einen Takt (T. 41) das Schlußglied auf fünf Takte erweitert. Vorher war T. 24 ein Zwischenstück gewesen. Jetzt zeigt sich deutlicher, daß der Teil offen endet. Der Chor setzt unmittelbar neu an: mit der Reprise, die T. 54 einen Sprung zur Tonart-Reprise des Solos von T. 33ff macht. Das fünftaktige Schlußglied T. 58ff weicht unerwartet der puren Wiederholung aus. Nachdem die Dominante lange schon liegt, erhält der letzte Takt 62 auf sein letztes Achtel mit dem *cis* eine rückende Wendung und löst einen neuen Teil aus. Strahlend leuchtet nochmals der Solosopran heraus. Der Baßgang knüpft mit dem *B* T. 65 wieder an T. 59 an und das Schlußglied — durch das Ausweichen am Anfang zu *d* nochmals um einen auf sechs Takte vergrößert — mündet in die zwei Takte Dominant T. 67/68. Ein Pianissimo-Einsatz des Fagotts eröffnet den echoartigen Schluß. Die 1. Geige macht aus ihrer nachschlagenden Figur von T. 68 eine kleine Abschiedswendung und verleiht der klanglichen Bewegung V—I nochmals Leben, bevor der Satz in den letzten zwei Takten auf der Tonika liegend verklingt.

Das *Laudate Dominum* steht einzigartig für sich. Zu Mozarts eigenen frühen Solosätzen laufen nur dünne Verbindungen. Das Menuett als Vorlage ist verschwunden, mit ihm auch das periodische Schließen. Aber in diesen frühen Werken war mit der Schluß-aufbrechenden Weitung etwas angelegt, was jetzt andere Dimensionen angenommen hat.

Den beiden besprochenen Vesperpsalmen ist etwas Ungewöhnliches gemeinsam: die Konzentrierung auf eine Haupttonart. M. Haydn kann keinen Satz von 184 Takten schreiben, der nur die I. und III., oder einen von 72 Takten, der nur die I. und V. Stufe aufstellt. M. Haydn hat als Baugrundlage die klangliche Fortbewegung über verschiedene Stufen mit den typischen Hochrückungen und Abwärtssequenzen. Mozart kann einen harmonischen Reichtum ausbreiten, aber er muß es nicht. Seine Komposition bewegt sich im Metrischen.

Die *Vesper* KV 339 gehört mit dem *Idomeneo* und der *Sinfonia concertante* KV 364 zu den Werken, die einen ersten großen Abschnitt in Mozarts Schaffen beenden. Sätze wie das *Laudate pueri* oder das *Laudate Dominum* hat Mozart später nicht wieder geschrieben. Fast unersättlich werden die freie Weite und das breite Schwingen des offenen Baus erprobt. Das ist der Ausgangspunkt für einen neuen Prozeß in Mozarts Werk, der mit der Übersiedlung nach Wien beginnt und im Zeichen der Auseinandersetzung mit Joseph Haydn steht.

EXKURS 1

Die Aufführungsbedingungen in Salzburg

1. Aufstellung

Die meisten, wenn nicht alle Kirchenwerke Mozarts während seiner Salzburger Jahre sind im Dom zur Aufführung gelangt. Bei den wenigen, frühen Kompositionen, die nicht von vornherein für den Dom bestimmt waren, dachte zumindest Leopold Mozart (Brief vor dem 8. 3. 1769) an die weitere Verwendung im Salzburger Dom.¹ Damit waren alle Kirchenwerke Mozarts den besonderen Aufführungsbedingungen dieser Kirche unterworfen.

In Salzburg selbst waren zwei abweichende Arten direkt nebeneinander möglich. Dem Dom zur Seite stand als Stätte reicher Musikpflege das Kloster St. Peter. Seit in Salzburg ab 987 die hohen Würden des Abtes von St. Peter und Erzbischofs von Salzburg nicht mehr in einer Person vereinigt waren, stehen zwei nicht zuletzt auf dem Gebiet der Musik rivalisierende Kirchen nebeneinander — der Dom und die Stiftskirche von St. Peter. Beide hatten in weit zurückreichender Tradition eigene Musiker, der Dom die fürsterzbischöflichen Hofmusiker, St. Peter bescheidenere Kräfte meist aus der Reihe der Studenten, die für ihre Dienste nur freie Kost hatten.

Waren im Dom Frauenstimmen streng ausgeschlossen² — manche Sopran- und Altstimmlied konnten anstelle der Sängerknaben allerdings Kastraten übernehmen —, so gab es an St. Peter keine Kastraten, dafür konnten in besonderen Fällen Frauen singen. Als Mozart 1783 in Einlösung eines Gelübdes die unfertige c-moll-Messe in St. Peter aufführte, sang seine Frau Konstanze eines der Sopranstimmlied. Gewöhnlich aber waren an beiden Kirchen Tutti- wie Solopartien in Sopran und Alt Sängerknaben übertragen. Die Sänger des Domes, die Kapellknaben, sangen zudem noch weibliche Rollen in den Operaufführungen der Universität.

Die Soloausführung ist trotz Varianten am Dom und St. Peter gleichartig, das Gesamtbild der Besetzung in den beiden Kirchen aber weicht stark voneinander ab. An St. Peter waren Chor und Orchesterapparat klein. Den Chor bildeten etwa zehn Sänger, Alt und Sopran sangen jeweils

¹ Originales Aufführungsmaterial hat sich von den ersten Kirchenwerken nur bei KV 65 erhalten (Augsburg, Heilig Kreuz, s. E. F. Schmid 1942/43 S. 40ff); es weist mit der fünffachen Kopierung der Baßstimme (s. u.) unmißverständlich auf den Dom (vgl. Senn in NMA I/1 S. XVI).

² Hintermaier Diss. S. XIX. Ob diese Bestimmung unumstößlich war, scheint zweifelhaft. Leopold Mozart erwähnt im Brief vom 12. 4. 1778 ein Regina coeli [KV 128], das Wolfgang für die Haydn gemacht habe, für M. Haydns Frau, die Erzbischof Sigismund in Italien zur Sopranistin hatte ausbilden lassen.

drei Knaben, bei den Männerstimmen wechselte die Besetzung zwischen zwei und drei. Nicht größer war das Orchester. Zu einem Pult erster und zweiter Geigen traten einfach besetzte Bläser, das Fundament gab ein Kontrabaß, dessen Stimme die Orgel mit ausführte.³ Postiert waren alle Musiker vor dem Orgelprospekt auf der rückwärtigen Empore.

Am Dom war nicht nur größere Besetzung, sondern vor allem eine grundlegend andere Aufstellung üblich. Die große Orgel auf der hinteren Westempore wurde nur zu Eingangspräludien gespielt. Die Musiker für die Messe selbst hatten ihren Platz zwischen der Gemeinde und dem Zelebranten — in der Vierung, dem Raum, wo Längs- und Querschiff der barocken Basilika sich schneiden. An den vier Pfeilern, über denen sich die Kuppel wölbt, waren geräumige Emporen angebracht, auf denen die Musiker — abgesehen vom Chor — Platz nahmen. Leopold Mozart hat 1757 die Aufführungspraxis für Marpurgs Kritische Beiträge beschrieben.⁴ Danach war der etwa dreißigköpfige Chor zusammen mit einer kleinen Orgel und einem Kontrabaß im Chorraum postiert⁵, während sich Solosänger und Instrumentalisten auf die beiden Emporen an den vorderen Kuppelpfeilern verteilten. Die linke Empore nahmen die Solosänger mit zwei Kontrabassisten und zwei Fagottisten ein. Auf der gegenüberliegenden rechten Seite hatten Oboer und zwölf Geiger Platz. Die beiden Emporen der hinteren Kuppelpfeiler waren Trompeten und Pauken vorbehalten. 1859 sind die vier Emporen einer Restaurierung zum Opfer gefallen⁶, aber ein alter Stich aus dem Besitz des städtischen Museums Salzburg vom Inneren des Domes gibt ein eindrucksvolles Bild.⁷

Auf allen vier Emporen standen Orgeln, gespielt wurde aber nur die sogenannte Hoforgel bei den Solisten, an der der Hoforganist saß, während die kleine Orgel im Chorraum unten, die nur beim Tutti mitspielte, vom Domorganisten versehen wurde. Ein derartiger Aufbau in fünf Chören konnte bei den gewaltigen Ausmaßen des Salzburger Domes nicht ohne Dirigenten auskommen. Der Hofkapellmeister selbst gab von der Empore der Solisten aus mit einem schweren Stab den Takt.

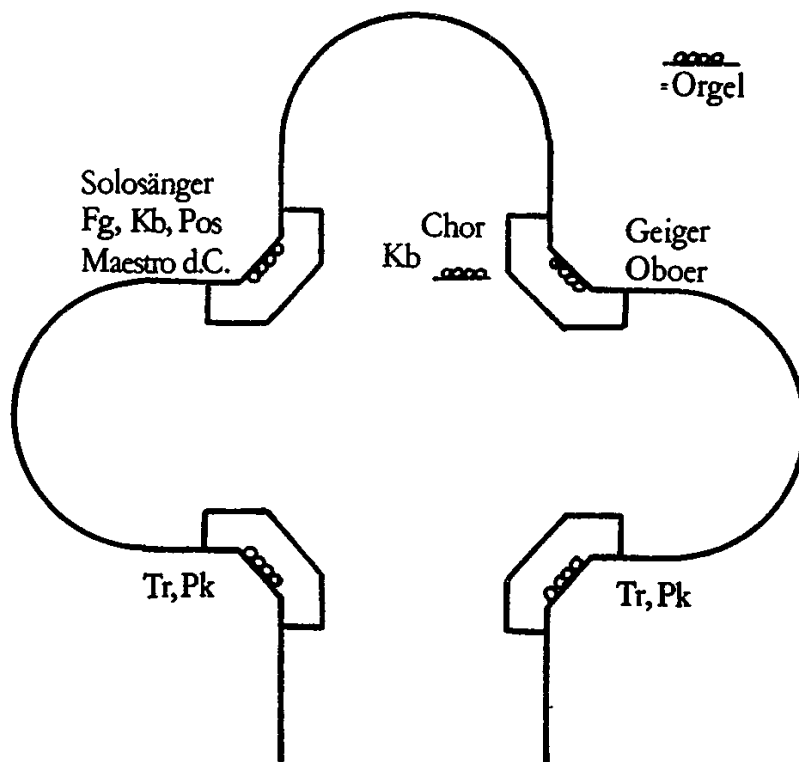
³ Nach einer Musikerliste des Chorinspektors P. Marian Kaserer (s. M. H. Schmid, Katalog S. 11f; vgl. Exkurs 2).

⁴ Der Bericht stimmt mit einer früheren Darstellung von 1745 überein, die Rainer 1965 S. 210 Anm. 34 abdruckt. Die Gültigkeit auch noch in späteren Jahren beweist Leopold Mozarts Beschreibung von der Aufführung der Hieronymus-Messe M. Haydns in einem Brief vom 1. 11. 1777 oder der Bericht von Adlgassers Tod während des Orgelspiels auf der linken Empore (Brief vom 22. 12. 1777).

⁵ Rechts ganz nach vorn gerückt, wie Haller (S. 112) entdeckte.

⁶ Schneider 1935 S. 85.

⁷ Reproduziert bei Spies 1929 (Bildanhang Nr. 1), Schneider 1935 (Bildanhang Nr. 12), Haller (S. 112 mit ausführlicher Besprechung). Der Stich zeigt die Posauisten auf der Empore, was Herbort S. 168 bezweifelte.



Die Differenz zweier Aufführungsweisen, die beide als authentisch gelten dürfen, geht soweit, daß nicht nur Aufstellung der Musiker und Stärke der Besetzung erheblich abweichen, sondern eine ganze Instrumentengruppe nur in einem Fall spielte.

Im Dom war die Verstärkung der Chorstimmen Alt, Tenor und Baß durch Posaunen obligatorisch — die Posaunisten standen auf der Solistenempore —, in St. Peter verzichtete man auf sie ebenso wie auf die zwei Fagotte als Continuo-Verstärkung. Nur der Dom kennt die Besetzung mit zwei Orgeln, alle anderen Kirchen, nicht nur St. Peter, kamen mit einer aus.

Das erhaltene Aufführungsmaterial macht die Unterschiede deutlich. Die Stimmen im Archiv St. Peter sind fast ausnahmslos einfach kopiert, häufig selbst bei der Baßstimme, so daß der Kontrabassist mit dem Organisten zusammenschauen mußte. Fagott- und Posaunenparte fehlen.⁸ Das Material im Domarchiv dagegen entspricht exakt der Darstellung Leopold Mozarts.⁹

⁸ Das Fehlen der Posaunenstimmen wäre theoretisch kein Grund gegen ihre Mitwirkung, da nur die ungewöhnliche Aufstellung im Dom eigene Stimmen erfordert. Aber im Falle von St. Peter wissen wir aus den Musikerlisten (s. Anm. 3), daß Posaunen nicht zur Besetzung gehörten.

⁹ Siehe im Falle Eberlins den Quellenbericht bei Herbort S. 22—182, im Falle Adlgassers bei Rainer MJB 1962 S. 281—287. Vom Material Mozarts ist im Dom selbst auffallend wenig erhalten, weil Leopold, um unberechtigte Kopien zu verhin-

Für die *colla parte*-Posaunen sind eigene Stimmen vorhanden, da die Spieler nicht aus den Noten der unten stehenden Chorsänger mitblasen können. Die Chorstimmen sind dreifach (1 Exemplar für den Solisten, 2 Exemplare für die Choristen), die Geigen doppelt kopiert. Die Aufstellung fordert fünf Generalbaßstimmen, die auch regelmäßig erhalten sind — aber nur im Salzburger Dom. Die Parte für Fagotte und Kontrabässe enthalten nur den Notentext, die übrigen drei Exemplare sind sorgfältig beziffert. Das eine (*Organo*) ist für die Hoforgel auf der Empore bestimmt, das zweite (*Organo ripieno*) für die kleine Chororgel unten und das dritte (*Battutta* oder *per la Battutta*) für den taktierenden Kapellmeister.¹⁰

dern, die Stimmen bei sich behielt. Einen Teil verkaufte er später (nach St. Peter und Lambach), ein anderer Teil kam nach seinem Tod ins Kloster Heilig Kreuz zu Augsburg (s. dazu W. Senn in MJB 1971/72 S. 197 und insbesondere die ausführliche Studie im Neuen Augsburger Mozartbuch, Augsburg 1962 S. 333—368).

¹⁰ Als Orientierungshilfe sind in dieser Stimme manchmal Zusätze eingetragen, z. B. das Violinzipit (bei Mozarts Vespere, s. NMA I/2/2 S. XIII; auch bei der Messe KV 262 in der Battutta beim Sanctus Violinzipit von der Hand Leopold Mozarts, Faksimile in Neues Augsburger Mozartbuch 1962 S. 361). Ähnlich hat sich M. Haydn eigenhändig in der Orgelstimme des St. Peter-Materials seiner *Missa hispanica* die Geigenanfänge notiert (Archiv St. Peter Hay 415.1). Dergleichen weist die Battutta der Gabrielsmesse Geigeninzipits auf (St. Peter Sig. Hay 360.1 — das Material gehörte sicher ursprünglich dem Dom).

2. Besetzungsarten

Grundlage der Kirchenmusik sind die vier Vokalstimmen, 2 Geigen und Orgel. Das ist die Ebene der Notierung. Aufführungsmäßig kann sie wie gesagt Verschiedenes bedeuten¹¹; für den Dom zusätzlich: 3 Kb, 2 Fg, 3 Pos, Org. ripieno. Mit dem unfestlichen „Kirchentrio“ sind bei Mozart besetzt:

a) Normalbesetzung

2 V, Org KV 65, 72, 109, 192, 194, 275

Zur Vervollständigung der Streicher kann die Viola hinzutreten, die öfter mit dem Vermerk *col Basso*, der manchmal auch fehlt, so daß das System einfach leerbleibt¹², ans Fundament gebunden ist.

KV 49, 143, 198, 273¹³

Eine grundsätzliche Erweiterung bedeutet aber erst das Hinzutreten der Trompeten (Clarini e Timpani). Für den Dom heißt das, eine Besetzung auch der rückwärtigen Pfeileremporen. Das Auftreten der Hoftrompeter war ein Zeichen besonderer Feierlichkeit bei hohen Anlässen. Im Gefolge der Trompeten können weitere Stimmpaare das Orchester verstärken:

b) Einfacher Trompetenchor

2 Cl/Pk	KV 34, 193, 220, 258, 259, 321, 339
2 Cl/Pk, 2 Ob	KV 257, 276
2 Cl/Pk, 2 Ob, 2 Hr	KV 262, 317
2 Cl/Pk, 2 Ob, 2 Hr, Va	KV 47, 108, 117, 125
2 Cl/Pk, 2 Ob, 2 Hr, Va, 2 Fg	KV 427
2 Cl/Pk, 4 Ob, 2 Hr, Va, 2 Fg, 2 Fl, 2 Klar	KV 341

In der Riesenbesetzung des *Münchner Kyrie* KV 341 stehen sogar vier statt zwei Hörner. Die *Krönungsmesse* KV 317 könnte auch in die 4. Gruppe

¹¹ Vgl. die Unterscheidung W. Apels zwischen Aufführung und Ausführung (Die Notation der polyphonen Musik, Leipzig 1962 S. 016).

¹² Für KV 49 s. Senn in NMA I/1 S. XVIII.

¹³ Die ersten drei Werke sind vermutlich ursprünglich nicht für den Dom bestimmt.

gehören; angeblich ist eine autographe Violastimme erhalten (K⁶ S. 336). In KV 125 fehlt ausnahmsweise die Pauke und die Oboen wechseln streckenweise mit Flöten (vgl. KV 66), was üblich war, da beide Instrumente von den gleichen Spielern geblasen wurden.¹⁴ KV 117 nennt nur Flöten statt der Oboen.

Die Rangordnung der Bläserpaare nach den Trompeten ist nicht eindeutig festgelegt. In KV 337 rangieren die Fagotte vor Hörnern und Viola:

KV 337: 2 Cl/Pk, 2 Ob, 2 Fg

In den früheren Werken kennt Mozart einen noch vergrößerten Trompetenchor.¹⁵ Zu den hohen Clarini treten zwei tiefere Trombe (in c³- oder c⁴-Schlüssel notiert), die nur die Naturtöne 3—6 (g—c¹—e¹—g¹) blasen; die Tromba II geht immer mit der Paukenstimme zusammen.¹⁶

c) Vergrößerter Trompetenchor

2 Cl / 2 Tr / Pk	KV 141
2 Cl / 2 Tr / Pk, 2 Ob	KV 167
2 Cl / 2 Tr / Pk, 2 Ob, Va	KV 139
2 Cl / 2 Tr / Pk, 2 Ob, Va, 2 Hr	KV 66, 2. Fassung ¹⁷

Innerhalb der Instrumentalzusätze spielt die Bratsche eine gewisse Doppelrolle. Einerseits dient sie der Komplettierung des Streichersatzes in Anlehnung an den Baß, andererseits nimmt sie in Werken mit großer Besetzung die Rolle von Bläserpaaren ein, indem sie sich in zwei Stimmen teilt (z. B. KV 66 *Credo* T. 178ff, NMA I/1 S. 248 oder auch Ouvertüre zu *Apollo und Hyazinth* KV 38).

Bei Eberlin gibt es sowohl einfache wie doppelte Trompetenbesetzung, weitere Bläserpaare aber treten nur in Einzelfällen auf.¹⁸ Leopold Mozarts Bericht für Marpurgs *Kritische Beiträge* 1757 gilt ausnahmslos: *Die Oboe und Querflöte wird selten, das Waldhorn aber niemals in der Domkirche gehört.*

Einige Forscher wollten diese Bemerkung als gültig auch für spätere Zeit ansehen und daraus schließen, daß Mozarts Werke mit Hörnern nicht für den Dom geschrieben seien (s. K⁶ Anmerkung zu KV 246a = 262). Die

¹⁴ Dazu Rainer Diss. S. 118.

¹⁵ Zu dieser Praxis bei Eberlin s. Herbolt S. 269.

¹⁶ Tromba II bläst also nur 3. und 4. Oberton (vgl. NMA I/3 S. VIIIff).

¹⁷ 1. Fassung: 2 Cl/Pk, Va.

¹⁸ Herbolt S. 165f.

These ist nicht haltbar. Zunächst hing dem Horn die Jagdfanfane an. Leopold Mozart schreibt für seine *Sinfonia da caccia* 1756 vier Hörner mit typischen Jagdsignalen am Beginn (DTB IX/2 S. 126). Am Anfang der 60er Jahre aber hatte das Horn seinen Freiluftcharakter verloren. Leopold Mozart verwendet, wahrscheinlich als erster Salzburger, zwei Hörner in der Kirchenmusik, und zwar in seiner Litanei von 1762 (NMA X/28 Abt. 3—5/1), wo sie der einzige Bläserzusatz zu den Streichern sind. Das Übergangsstadium zeigt sich an der Messe in C (Seiffert 4/1). Der in Augsburg, Heilig Kreuz, erhaltene authentische Stimmensatz setzt sich aus zwei Teilen zusammen. Ein unvollständiger älterer Teil (A T B rip, Kb) ist mit 1753 datiert. Eine Spartierung nach der 1. Fassung hat sich in Wien (Gesellschaft der Musikfreunde) erhalten. Sie hat die Besetzung 4 voci, 2 V, Va, 2 Tr/Pk. Im neueren Teil des Heilig Kreuz-Materials kommen dazu noch zwei Hörner, die sich auch in der späteren Abschrift von St. Peter wiederfinden.

Leopold Mozart macht sich dabei eine ältere, in Italien belegte Technik zunutze, nämlich den Bereich der Blechblasinstrumente durch verschiedene Tonarten zu erweitern.¹⁹ Die Trompeten stehen in C, die Hörner in G. Das Gleiche gilt für Leopold Mozarts Litanei in C (DTB IX/2 S. 188ff) und ebenso für spätere Werke Michael Haydns: *Lauda Sion* (letzte Fassung gegen 1795: *Corni in G, Clarini/Timpani in C*); *Domine Deus* 1803: *Corni/Timpani [sic] in G, Clarini in D*. Im letzten Fall ist die Differenz zwischen Hörnern und Trompeten nicht mit der Bereicherung zu erklären, denn M. Haydn nutzt den *D*-Bereich der Trompeten gar nicht; die Differenz hängt mit der Tonart zusammen. *G*-Dur ist als Stimmung für Trompeten zu hoch, deshalb schreibt M. Haydn *D*-Trompeten.

W. A. Mozart verlangt in Moll-Werken sich ergänzende Bläserpaare (Sinfonie in *g* KV 183, *Corni in B* und *G*), weil der Tonvorrat durch Ausfall des 5. Obertons zu beschränkt ist. Aber in Dur-Werken bedingen sich Einstimmung und Tonart. *F*-Dur oder *G*-Dur zeichnen sich für Mozart eben dadurch aus, daß es keine Trompetentonarten sind.²⁰

¹⁹ Siehe Hell S. 54.

²⁰ Einen äußerst merkwürdigen, uneinheitlichen Fall stellt die *G*-Dur-„Sinfonie“ KV 318 dar, deren Instrumentierung schon 1822 einem Korrespondenten der AMZ aufgefallen war (*gehört wenigstens die Instrumentation der neueren Zeit an*, s. NMA IV/11 Bd. 6 S. VIII). Die Besetzung ist auf einem autographen Einzelblatt um 2 Trompeten in C erweitert, in späterer Überlieferung tauchen noch Pauken in *G/D* auf. So entspricht die Besetzung etwa der des *Domine Deus* von M. Haydn. An der Echtheit der Paukenstimme muß aber erheblich gezweifelt werden (die NMA erwägt Zweifel nur vom quellenkritischen Standpunkt aus) und auch die Trompeten gehören nicht zur genuinen Besetzung. Vielmehr scheint ein spezieller Theaterauftrag vorgelegen zu haben.

Das Horn wurde in engem Anschluß an die Trompeten in Orchester-
musik einbezogen. In Frankreich waren im 18. Jahrhundert und wahrschein-
lich schon im 17. *trompe* und *cor* bedeutungsgleich.²¹ In vielen Fällen spielte
ein und derselbe Bläser Trompete wie Horn.²² Die böhmischen Musiker,
die das Hornspiel in Deutschland verbreiteten, hatten bekanntlich auf Ver-
anlassung des Grafen Franz Anton von Sporck am Ende des 17. Jahr-
hunderts in Frankreich gelernt.²³ Ziel der hohen Ausbildung war wie bei
der Trompete die Beherrschung der Clarinlage, des Bereichs vom 8. bis
16. Oberton, in dem eine durchgehende Oktavskala (mit nötigen Korrektur-
ren beim 11. und 13. Oberton) spielbar ist.

Die Salzburger Bläser galten als besonders gut. Noch 1806 rühmt sie
Schubart in seinen Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst: *Die Salzburger
glänzen sonderlich in blasenden Instrumenten. Man findet daselbst die
trefflichsten Trompeter und Waldhornisten.* Im Tutti lag der Bereich der
1. Trompete zwischen 4. und 13. Oberton²⁴, in der üblichen C-Stimmung
ist damit a^2 der höchste Ton. Bei Solopartien wird der Ambitus nach oben
bis zum 16. Oberton erweitert, also bis c^3 .²⁵ Die Technik des Clarinblasens
hält sich in Salzburg bis mindestens Anfang der 70er Jahre. M. Haydn
verlangt im Gloria seiner *Josephsmesse* von 1771 eine Solotrompete mit
Ambitus von c^1 bis c^3 :

Die Personalunion von Trompetern und Hornisten gab es in Salzburg
nicht. Der Erzbischof beschäftigte eigene Hornisten, von denen zwei Böh-
men, Wenzel Sadlo und Franz Drasil, von Leopold Mozart besonders ge-
lobt werden.²⁶ An sie werden die gleichen Ansprüche gestellt wie an die
Trompeter. Leopold Mozart verlangt vom Solohorn in seiner *Sinfonia di*

²¹ Eppelsheim, Anhang S. 36.

²² Fitzpatrick in MJB 1968/70 S. 28, vgl. Hell S. 58f.

²³ Zur Ausbildung der böhmischen Hornschule s. Fitzpatrick, *The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian tradition from 1680 to 1830*, London 1970 S. 9–25.

²⁴ Vgl. Eppelsheim S. 126 und Hell S. 55.

²⁵ Zum Beispiel Eberlin, *Dixit Dominus* T. 47ff (ed. Pauly 1970), dort sogar d^3 .

²⁶ Siehe Seiffert (DTB IX/2) Vorwort S. XXVI. Beide wurden 1745 angestellt und wirkten bis 1777 bzw. 1787.

Camera in D von 1775 (DTB IX/2 S. 83ff) ein klingendes g^2 , notiert als f^3 . Bei einer seiner Serenaden betont Leopold Mozart die gleichrangige Behandlung von Trompete und Horn: *die Corni und das Clarino I haben ihre Solos* (Brief vom 11. 4. 1755). Als hohes Blasinstrument alterniert das Horn auch mit der Oboe: *die Hautb: 1^{es} und Corno 1^{es} haben im Adagio ein Solo mit einander* (Brief vom 29. 12. 1755).

Die Kirchenmusik in Salzburg nach Eberlin kennt drei Bläserdiskantpaare: Clarini, Corni, Oboi (o Flauti). In der Normaltonart C werden alle klingend notiert. Im Gegensatz zu moderner Praxis, die tief C liest²⁷, meint die C-Notierung der Hörner im 18. Jahrhundert überwiegend ein C *alto*.²⁸ Ähnliches gilt — hier ist das Problem bekannter — für die B-Stimmung. Daß Mozart noch 1780 an Hörner in hoch C denkt, beweist das Orakel im *Idomeneo*, wo in der 1. Fassung zwei Hörner den Posauensatz ergänzen (NMA S. 566f). Im Revisionsbericht der AMA (Opern und Balletmusiken S. 68f) ist von einem „Schreibfehler“ die Rede, das 2. Horn liege stellenweise „tiefer als der Grundton der Baßposaune“. Die Korrektur der AMA übernahm Heartz für die NMA zwar nicht; er beließ die originale Lesung, verweist jedoch kommentarlos mit Sternchen auf die Kollisionen zwischen 2. Horn und Baßposaune — Kollisionen, die verschwinden, wenn man C *alto* liest.

Was sich in der Instrumentalmusik schon um 1750 vollzogen hatte — die Hörner verdrängen allmählich die Trompeten — holt in Salzburg die Kirchenmusik über ein Jahrzehnt später nach. In der Litanei von 1762 schreibt Leopold Mozart statt der Trompeten als einziges Bläserpaar Hörner. Für W. A. Mozart sind und bleiben Clarini in der Kirchenmusik die erstrangige Erweiterung. Aber es gibt eine Gruppe von Werken, bei denen das Horn die Trompete vertritt:

d) Die Horngruppe

2 Hr, 2 Ob, Va	KV 127, 165, 195
2 Hr, 2 Ob, Va, 2 Fg	KV 243

Diese Werke, 2 Offertorien und zwei Litaneien (keine Messe), stehen nicht in C, sondern in B, F, D und Es. Die Vertretung der Trompeten durch Hörner konnte tonartliche, aber auch liturgische Gründe haben. Mozart wünscht Blechbläser, auch wenn die Hoftrompeter nicht zur Verfügung standen, und beschäftigte dafür die Hornisten, die ihren Platz wahrscheinlich wie die Oboer auf der Geigenempore hatten, sicher nicht auf den für die besondere Zunft reservierten Trompeteremporen.

²⁷ Zum Beispiel F.-A. Gevaert, *Neue Instrumentenlehre*, übersetzt von H. Riemann, Leipzig 1877 S. 202ff.

²⁸ Generelle Angaben sind schwierig; Eppelsheim diskutiert S. 141 zwei Möglichkeiten der C-Notierung.

3. Die Rolle der Posaunen

Die Posaunen lassen sich den übrigen Blasinstrumenten nicht beordnen, denn sie sind an den Vokalsatz gebunden. Die ins 16. Jahrhundert zurückreichende *colla parte*-Praxis der Posaunen war nicht überall in Deutschland lebendig²⁹ und auch in Salzburg nur am Dom üblich geblieben. Aus Partituren ist diese Besonderheit nicht ablesbar, Posaunen sind (wie Fagotte) als *colla parte*-Instrumente nicht erwähnt, geschweige denn, daß sie eigene Systeme hätten.³⁰ Das Fehlen jeglichen Hinweises in den meisten Partituren ließ die Mitwirkung von Fagott und Posaunen gar nicht zur Frage werden. Erst die Quellenarbeiten der Neuen Mozart-Ausgabe, die Erforschung der Salzburger Gepflogenheiten und insbesondere die Heranziehung von Stimmkopien, an deren Authentizität zahlreiche Korrekturen Mozarts oder seines Vaters nicht zweifeln lassen, erbrachten den Nachweis von der Beteiligung der Posaunen wie des Fagotts.

Im Bestreben, die wichtige Erkenntnis deutlich zu machen, entschlossen sich Editionsleitung und Bandbearbeiter, die Posaunen mit eigenen Systemen in die Partitur aufzunehmen.³¹ Das Problematische dieser Entscheidung liegt bereits in ihrer Unvollkommenheit: Das Fagott wurde im Continuo-Zusammenhang belassen, denn erhielt es sein eigenes System, erschiene es bei kleiner Besetzung (z. B. KV 65) wie der Baß einer verlorenen Holzbläsergruppe.³² Dagegen erfuhr der Continuoart als Ganzes an einigen Stellen eine Auffächerung in drei Systeme: Organo conc. / Vc / Organo rip. + Fg + Kb.³³ Ab 1963 (NMA I/3) wurde auf die Aufsplitterung der Baßgruppe wieder verzichtet, die eigenen Systeme für Posaunen aber beibehalten — jedoch nur in den Fällen, wo originales Auffüh-

²⁹ Mattheson klagt im Vollkommenen Kapellmeister S. 84, daß man *diese prächtig klingenden Instrumente nicht mehr braucht*.

³⁰ In den wenigen erhaltenen Autographen Eberlins fehlt selbst den Violinen ein eigenes System, wenn sie nur Alt und Sopran verdoppeln. Ein *colla parte*-Hinweis genügt dann (s. das Faksimile in MJB 1971/72 S. 204).

³¹ Literatur: Fellerer und Schröder in NMA I/2/2 S. XII (1959); Federhofer in NMA I/3 S. VIII (1963), I/2/1 S. XIV (1969); Senn in NMA I/1 S. XI und XVI (1968).

³² Bei Sinfonien hat die NMA das Fagott ergänzt, s. dazu die Kritik Hallers S. 240 Anm. 106.

³³ NMA I/2/2 (1959). Als Begründung galt das gelegentliche Auftreten des Tenorschlüssels im Baßsystem der Autographe. Die Ursache für anderen Schlüssel ist jedoch das Pausieren des Vokalbasses, an dessen Stelle in der Organo-Stimme zur Orientierung die jeweils tiefste Stimme weitergeschrieben werden soll.

rungsmaterial mit Posaunenstimmen erhalten ist. Damit ist die Allgemeingültigkeit der ursprünglichen Feststellung, daß nämlich Posaunen die unteren drei Chorstimmen verstärken, zu Unrecht in Frage gestellt. Das Partiturbild wird nun abhängig von Zufälligkeiten der Überlieferung.³⁴

Die Schwierigkeiten erwachsen aus einem hohen Anspruch der Editionsprinzipien. Mit genauer Prüfung aller Quellen sollte die originale Klanggestalt sichtbar gemacht, gleichsam die Nachschrift einer authentischen Aufführung erstellt werden. Soll die Editions Aufgabe lösbar sein, muß es die authentische Aufführung gegeben haben. In der Frage der Posaunen ist bisher zu wenig die Bindung an den Dom betont worden. Die Eigenheiten des Doms waren für andere Kirchen nicht bindend. Deshalb ist die Mitwirkung der Posaunen keine Angelegenheit der Komposition und damit auch nicht der Partitur. Sie ist eine bloße Möglichkeit der Aufführung, für die keine allein gültige Form festgelegt ist. Mozarts Partitur steht außerhalb dieser Frage. Erst die Arbeit des Kopisten läßt unterschiedliche Aufführungsarten sichtbar werden. Kopiert er für den Dom, entstehen fünf Baß- und eigene Posaunenstimmen, während sonst auf Posaunen verzichtet wird und zwei oder gar nur eine Baßstimme genügen.

Die Posaune ist ein zusätzlicher, stärkender „Sänger“. Die Zahl der Systeme richtet sich nach den Stimmen, nicht den Ausführenden. Die Posaunensysteme der NMA sind unnötig, glücklicher wäre ein *colla parte*-Verweis. Das Bild ist zudem täuschend. Während die Vokalstimmen in „modernen“ Schlüsseln notiert sind, behalten die Posaunen, die ihre Schlüsselung vom Vokalsatz haben, die alten Schlüssel. Diese künstliche Unterscheidung legt eine Eigenständigkeit der Posaunen nahe und fördert ein grundsätzliches Mißverhältnis: die Posaunen scheinen dem Blechbläserchor anzuhören.³⁵

Eine erste Erklärung war nötig, um ein Bild von den Umständen zu geben, aber auch, um die wenigen Ausnahmen in Mozarts Handschriften zu verstehen. In wenigen Fällen notiert Mozart Posaunen — in verschwindend wenig Fällen, denn sie sind Ausnahmen auch innerhalb des jeweiligen Werks:

³⁴ Im Einzelfall führt dies zu einem seltsamen Bild. Bei KV 139 sind nur zwei Posaunenstimmen erhalten, die verlorene Baßposaune wurde daher im Kleinstich ergänzt. In KV 220 genießt die Altposaune diese typographische Sonderstellung.

³⁵ Wie nahe die NMA selbst diesem Mißverständnis kommt, zeigt ein Hinweis von Senn im Vorwort des 2. Messenbandes S. XI. Hier wird vorgeschlagen, die beiden tiefen Trompeten in KV 167 bei Bedarf mit Posaunen zu besetzen, was klanglich — heute — wohl keine Rolle spielt, aber als Vorstellung nur schwer erträglich ist.

- Litanei KV 109, *Salus infirmorum* T. 1—5
 Messe KV 139, *Kyrie* T. 1—12
 Credo T. 116—128
 Agnus T. 1—48
 Litanei KV 243, *Tremendum* T. 1—3, 8f, 14f, 20f, 29—32
 Viaticum T. 1—39
 Messe KV 257, *Agnus* T. 42, 46
 Messe KV 317, *Credo* T. 71
 Vesper KV 321, *Magnificat* T. 26—28
 Messe KV 337, *Gloria* T. 32—35, 38—41, 46—49

Bei den Messen KV 257, 317 und 337 ist die *colla parte*-Praxis, da Mozart sie differenziert, ausnahmsweise aus der Partitur ersichtlich, obwohl Posaunen anfangs nicht genannt sind. An vielen *piano*-Stellen läßt Mozart sie mit einem *senza tromb*: schweigen und später mit *tromb*: wieder mitlaufen.

Die Litanei KV 109 gibt einen eher zufälligen Beleg von der möglichen *colla parte*-Praxis.³⁶ Für nur fünf Takte schreibt Mozart auf ein freies System unterhalb des Basses und außerhalb der ursprünglichen Akkordenklammer eine Stimme für *Basso Trombone*³⁷, die sich in ihrer rhythmischen Fassung und stellenweise umgelegten Oktavlage vom vokalen Baß unterscheidet. Mozart deutet hier an, was für den Bläser selbstverständlich und gelegentlich schon vom Kopisten vorgenommen war³⁸: die Vereinfachung gegenüber der Vokalstimme durch Zusammenziehung von Tonrepetitionen.

Spiegelt sich in KV 109 nur zufällig, da die Anpassung ans Instrumentale über das übliche Maß hinausgeht, ein gewohnter Usus wieder, haben die übrigen Posaunenstellen in Mozarts Werk eine eigene Bedeutung. Hier eigentlich beginnt meine Frage. Hat die auffallende Notierung eine satzmäßige Notwendigkeit? Ich will vom späten Fall der solennen Vesper KV 321 (1779) ausgehen, wo von den 740 Takten nur für zwei Takte Posaunen vermerkt sind: Im abschließenden *Magnificat* (NMA I/2/2 S. 91) schreibt Mozart T. 26—28 ins System von Alt, Tenor und Baß kleine, vom Vokalsatz abweichende Noten mit dem Hinweis: *tromb: pia*.³⁹

³⁶ Die zuverlässigste der erhaltenen Stimmkopien, für St. Peter angefertigt (Archiv Moz 140.1), hat keine Posaunen.

³⁷ KV 109, *Salus infirmorum* T. 1—5, Faksimile in NMA I/2/1 S. XX.

³⁸ Siehe Federhofer in NMA I/2/1 S. XIV.

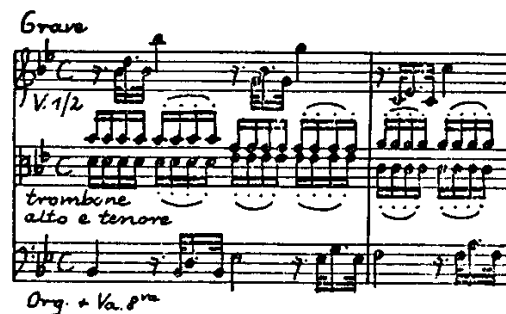
³⁹ Faksimile in NMA I/2/1 S. XVII.

Eine langsame Einleitung setzt blockhaft mit je zwei Takten I. und V. Stufe gegeneinander. Die Tonika wurde dabei in T. 1 über eine Fanfare aufgestellt, die bis zur Quint reicht, von der aus auch die Geigenbewegung abwärts in T. 2 ansetzt und die noch bei der Wiederkehr der Tonika in T. 5 Hochtönen (im Sopran) bleibt. Erst die Vervollständigung der Dreiklangsfanfare bis zur vollen Oktav läßt das Allegro des Hauptsatzes beginnen (T. 7f). Begleitet von Dezimen des Basses durchmißt darauf der Sopran in schrittweisem Abwärtsgang den Oktavraum, wobei die Bewegung zunächst (T. 9 mit f^2) in die höhere Oktav verlegt und vor der endgültigen Kadenzierung mit eineinhalb eingeschobenen Takten noch unterbrochen wird. Bevor der Chorsatz mit T. 30 zu einem vorläufigen Abschluß auf der Dominant kommt, die Ausgangspunkt für einen modulierenden Mittelteil wird (T. 30—62), steht ein kurzer Soloteil (T. 13—20), der mit seinem Halbschluß auf der Wechseldominant das *G* vorbereitet. Mit den Dezimengängen an den Satzbeginn anknüpfend führt ein Fugato des Chores die neue Tonart aus. Eine breit angelegte Dominante — der Sopran bleibt im Abwärtsgang auf c^2 stehen, das von Trompeten und Pauken unterstützt wird und sich durch schrittweise Anfügung von Unterterzen im Baß $c^1—a—fis—d$ zum vollen Septakkord auswächst — verspricht wirkungsvollen Schluß, der jedoch unterbleibt: der Baß wiederholt beschleunigt seinen Terzfall, springt aber im letzten Augenblick statt zum *d* den Nebenton *es* an. Ungelöst läßt Mozart den Klang auf einer Fermate stehen (T. 25) und bricht ab. Erst die Klärung des *es* zusammen mit cis^1 als doppelter Leittonbildung zu *D* in übermäßigem Sextakkord führt die Dominant wieder herbei und mit ihr den wirklichen Schluß in T. 30. Zwischen die Fermate und den Wiedereintritt des Forte samt Trompeten und Pauken sind inselhaft zwei Takte eingeschlossen, die in ihrer Faktur vollkommen andersartig sind.⁴⁰ Der Satz fällt ins Piano, Trompeten und Pauken schweigen, der ganze Chor sammelt sich verharrend um den einen Ton *b* und seine Oktaven, zusammen gehen auch Geigen, deren punktierte Bewegung verschwunden, und Orgel, die mit dem Hinweis *tasto* ihrer alles übergreifenden Baßfunktion entsetzt ist. Die Beziehung V—I, die breitflächig angelegt und auf *G* bezogen erwartet war, erscheint jetzt kleingliedrig, umgekehrt, als I—V auf *Es* ausgerichtet. Der störende Ton von T. 25 wird, als gäbe es keine Umgebung, für zwei Takte Tonika und breitet sein eigenes Fluidum aus, zu dem auch die drei Posaunen gehören. Die Terz *g* des *Es*-Klangs wie das *as* und *f* seiner Dominant erklingen nur in den Posaunen, die sich durch ihre Vollstimmigkeit und den eigenen Baß als selbständiger Komplex herausheben.

⁴⁰ Abert I S. 662: „Eine der eigentümlichsten Stellen dieser Vesper.“

Das kurze Empортаuchen einer anderen Ebene während eines Risses im Satz schrieb Mozart kurz zuvor schon im *Credo* der *Krönungsmesse* KV 317. Dort schließt das *Et incarnatus*-Adagio in T. 71 mit einer Kadenz, die bis zum Forte crescendiert (T. 70). Bevor aber strahlend, *senza sordino* und wieder Allegro molto der Anfang mit seinem C-Dur wiederkehrt, tönt *pianissimo* die *c*-moll-Kadenz nach, wie von einem anderen Ort zurückklingend, doch nicht als Echo, sondern als neue Formulierung. An die Stelle der pausierenden Orgel tritt die Baßposaune und setzt entgegen den vorigen Takten, die im Quartgang *c—b—as—g* von oben die V. Stufe erreicht hatten, zur Kadenz von der IV. Stufe aus an.

In der Litanei KV 243 (1776) wechselt fortwährend das Bild. Die Gegenüberstellung von „*Sacramentum*“ und „*miserere*“ schafft zwei unterschiedliche Teile, deren einer mit den Posaunen besonderes Gesicht erhält. M. Haydn bezieht in seiner Sakramentslitanei von 1764 (Klafsky IV, 14) ähnlich den gesamten Text auf *Sacramentum*⁴¹ und zieht ebenfalls Posaunen heran. Aber sein Satz spiegelt nichts Doppelschichtiges wider. Das Bild des ersten Taktes — die pochenden Sechzehntel der Alt- und Tenorposaune mit der umrankenden, sich in Violinen und Orgel ergänzenden Punktierung⁴² — bleibt bis zuletzt unverändert erhalten.



Notierte Posaunen verwendet Mozart noch an zweiter Stelle in der Litanei KV 243, beim Viaticum (NMA I/2/1 S. 323ff). Der ungewöhnliche Satztyp — weder Chor noch Solo — hat auffallende Ähnlichkeit mit den beiden besprochenen Magnificat-Takten der *Vesper* KV 321. Wie dort singen die Vokalstimmen unisono, zwar reduziert auf eine Stimme, aber immer noch als Chor, nicht als Solo. Die Diskantisten tragen in breiten

⁴¹ Auf jeden Textteil wird *tremendum Sacramentum* wiederholt. In einer anderen, vielleicht älteren Vertonungsform bildet das *Tremendum* die langsame Einleitung zum *Panis*, so in L. Mozarts Litanei in D oder KV 125 (vgl. dazu Senn in MJB 1971/72 S. 197—216), aber auch Adlgassers Litanei in F (Spartierung von 1842 im Archiv St. Peter).

⁴² Die verzahnte Punktierung ohne die Posaunen hat M. Haydn schon fürs *Stupendum* benutzt.

Werten die Melodie des Fronleichnamshymnus *Pange lingua* vor.⁴³ Zur Orgel ist wiederum *Tasto solo* (und *pedale*, also 16-Fuß) vermerkt, dazu ist wie im *Tremendum* der ganze übliche Baßkomplex aufgelöst; Fagotte und Bratschen verlieren die sonstige Baßfunktion.

Das Gemeinsame der bisherigen Fälle war das eigenartige Verhältnis der Posaunen zum Orgelbaß. Obwohl keiner der beiden gewöhnlichen Gründe, Unisono oder Orgelpunkt vorlag, stand zweimal *tasto solo*.⁴⁴ Im *Tremendum* von KV 243 war die Bemerkung unnötig, da die Posaunen nur spielten, wenn die Orgel schwieg. Von hier aus ist auch die einzige Notierung der Posaunen in der Kirchenmusik vor 1776 bei Mozart verstehbar. Alle drei von der Tonart her (c-moll) herausfallenden Teile der C-Dur-Messe KV 139 (1768/69) haben eigene Posaunenparte. In der Kyrie-Einleitung (NMA I/1 S. 37ff) sind die ersten Anrufungen durch einzelne Takte getrennt, in denen die Orgel aussetzt und die 3. Posaune allein den Baß hält.⁴⁵ Das Gleiche gilt für einen Takt im *Crucifixus* des *Credo* (T. 120). Die Ablösung der Orgel durch die Baßposaune kennzeichnet Mozart hier besonders mit Tonwechsel und einem zusätzlichen *fp*.⁴⁶ Diese Beobachtungen helfen eine Stelle klären, die bisher fraglich war. Mozart läßt das Agnus allein mit den Posaunen beginnen, schreibt dazu aber einen gleichlautenden und bezifferten Orgelbaß aus, dem er den scheinbar widersprüchlichen Vermerk *senza Organo* beigibt.⁴⁷ Die zwölf Takte der Posaunen bleiben die Grundlage für das ganze *Agnus* bis zum „*dona nobis*“. Mozart wiederholt sie mit kleinen Abweichungen⁴⁸ insgesamt vier Mal:

T. 1—12 Posaunen allein

13—23 Solotenor

+ 4 Takte angesetzte Wiederholung (T. 24—27), die aber schon im 4. Takt kadenziert.

⁴³ Federhofer in NMA I/2/1 S. XI.

⁴⁴ M. Haydn schreibt in der Franziskusmesse beispielsweise *tasto* nur zum Orgelpunkt der *Cum sancto*-Fuge und ein zweites Mal im Gloria, um zu zeigen, daß der Baß die Hauptmelodie des Gloria übernimmt (DfO Bd. 45 S. 34).

⁴⁵ Noch in den ersten Sanctus-Takten der c-moll-Messe KV 427 findet sich Ähnliches.

⁴⁶ Das Fortepiano scheint mir ein Signal für die Baßübernahme und deshalb nicht auf andere Stimmen (wie NMA I/1 S. 107) übertragbar zu sein, deren Dynamik Mozart gerade im *Crucifixus* äußerst sorgfältig bezeichnet hat.

⁴⁷ Siehe W. Senn in NMA I/1/1 S. 147 und Vorwort S. XI.

⁴⁸ Bei der 1. Wiederholung sind die ursprünglichen Takte 4/5 auf einen (T. 16) gekürzt. Mit dieser Veränderung verschwindet die Parallelität von T. 1/2 und 3/4, die T. 13ff den Text falsch teilen und das *peccata* von *mundi* abtrennen würde. Der Chorsatz (s. T. 31) ist hier nicht empfindlich, wohl aber das Solo. Die Bezifferung von T. 21 ist nicht auf T. 10 (so Senn) übertragbar.

- 28—39 Chor
 + 8 neue Takte
 48—54 Solostimmen (gekürzt)

Die wechselnden Besetzungsformen der ostinaten Takte unterscheidet der Kapellmeister auf einen Blick:

- T. 1 *senza Organo*
 13 *Solo* (Solistenorgel auf der Kapellmeisterempore)
 28 *Tutti* (beide Orgeln)
 48 *Solo* (wie T. 13)

Die Notierung der Orgelstimme in T. 1—12, die der Kopist aus der Partitur in die *Battutta*-Stimme überträgt, soll den Kapellmeister ins Bild setzen, dem mit zwölf Takten Pause wenig gedient wäre. Der Vermerk *senza Organo* ist durchaus sinnvoll⁴⁹, und bestätigt, was andere Stellen schon gezeigt haben: die Unabhängigkeit der Posaunen vom Orgelbaß.⁵⁰ In allen beschriebenen Fällen heben sich die Posaunen durch besondere Bedingungen als eigenständiger Komplex heraus. Stetes Merkmal ist der eigene Baß. Eine alte Tradition ist hier noch wirksam, die in Salzburg nach dem starken venezianischen Einfluß im 17. Jahrhundert nicht verwundert; verschiedene Bässe repräsentieren verschiedene Chöre. Im kolossalen *Te Deum* des Salzburger Hofkapellmeisters Andreas Hofer (1629—1684) hat jeder der fünf Chöre seinen Baß.⁵¹

Clarini, Trombe	— Tromba bassa e Timpani
Cornetti, Tromboni	— Trombone basso
Vokalchor I	— Basso I
Vokalchor II	— Basso II
Streicher	— Violone, Fagotto, Organo

⁴⁹ Es begegnet (mit Bezifferung) auch in Eberlins *Communio Pater*, Notenteil Nr. 4.

⁵⁰ Senns Zweifel am „*senza Organo*“ waren vom reinen Schriftbefund her insofern berechtigt, als Mozart in seiner Partitur das „Solo“ (T. 13) vergessen hat, das jedoch ergänzt werden muß, wobei Senn sich (in Anlehnung an eine Orgelstimme, die allerdings nicht der primären Überlieferung angehört, s. Vorwort S. XI und XVI) für T. 1 entschied.

In T. 47 sind die Posaunen nochmals in einer kurzen Nachkadenz allein und Mozart hat zunächst *tasto*, dann *senza Organo* (oder umgekehrt) notiert, beides aber wieder radiert (vgl. Senn Vorwort S. XI) und zugunsten des wichtigeren Wechsels zum Solo der Vokalsolisten durch *solo* ersetzt.

⁵¹ Ed. Sherman 1969.

Im Posaunensatz Mozarts hat sich etwas von der im 18. Jahrhundert schwindenden Mehrhörigkeit erhalten. Erst in diesem Zusammenhang fällt das Alternieren zweier Instrumentengruppen im Gloria der Messe KV 337 auf: Oboen, versetzt gegen Posaunen mit Fagott und Orgelbaß, brechen nacheinander den Dreiklang (T. 32—35, 38—41, 46—49), dessen unverändertes Festhalten im Chor über drei Takte hinweg erstmals den Satz ruhen läßt, der von Anfang an auf Bewegung in Sextgängen angelegt war.

Herausstechender ist das Chorische beim *Agnus* der Messe KV 257. Im ersten Achttakter setzt Mozart *maestoso* mit je vier Takten Tonika und Dominant gegeneinander. Beide werden in einer — durchbrochenen — Fanfare aufgestellt. Ihr zweiter Takt nämlich ist durch das plötzliche Piano und Aussetzen von Trompeten, Pauken und Orgel vom ersten abgeschnitten. Mit den pochenden Achteln der Geigen meldet sich gleichzeitig ein neuer Anstoß, den der Instrumentalbaß für den Choreinsatz übernimmt. Bei der Reprise T. 41ff führt Mozart das Doppelteilige der Fanfare noch deutlicher aus. Der erste Takt gewinnt am Schärfe dadurch, daß er den Chorschluß abfängt, der zweite, indem eine ganz neue Instrumentengruppe die Fanfare fortsetzt: die Posaunen. Sie akzentuieren mit tiefer Baßlage den zweiten Ansatz der Dreiklangsbrechung.⁵²

Aufschlußreich ist ein Vergleich mit der Posaunenbehandlung bei M. Haydn. Für die Sakramentslitanei in *d* von 1764 zieht er obligate Posaunen heran, die im Titel der Abschrift von St. Peter als Besonderheit genannt sind: *3 Tromboni obligati*. Beim *Agnus* werden die ersten beiden Bitten (*parce nobis* und *exaudi nos*) vom Solo-Tenor und -Baß vorgetragen, die dritte (*miserere nobis*) vom ganzen Chor. Auf jede Bitte folgt ein kurzes Instrumentalstück. Einer Auffassung als Wechsel des Satzes steht jedoch der immer wieder beobachtete enge Kadenzbezug zum vorangehenden Vokalteil entgegen. Jedesmal wird dessen Schluß verlängert wiederholt. M. Haydn schreibt ein nachkadenzierendes, dreimal gleichbleibendes Instrumental-Ritornell. Lediglich der klangliche Zusatz von Posaunen unterscheidet die Stellen von den anderen unzähligen Nachkadenzen M. Haydns.

Die Posaunen schließen sich bei M. Haydn eng an den Orgelbaß.⁵³ Wie an allen anderen Posaunenstellen der Litanei, im Kyrie und im schon zitier-

⁵² Vgl. ähnliche doppelte Schlußfanfaren im Regina coeli KV 276 (NMA I/3 S. 260), beim 1. Satz des Flötenkonzerts in D KV 314 oder beim Schluß des Münchner Kyrie KV 341.

⁵³ Im Kyrie verstärken sie sogar einmal den tenoralen Baß im Unisono T. 20f, ebenso im c-moll-Requiem 1771, *Dies irae* T. 6 und den sieben Parallelstellen T. 8, 17, 19, 95, 97, 243, 245.

Michael Haydn, Sakramentslitanei 1764 (Agnus T. 38—48)

38 Adagio ma non tanto

Violini I/2
 Va
 Tromboni
 Org
 call'Alto
 col Tenore
 misere re no bis
 misere re no bis

43

Violini I/2
 Va
 Tromboni
 Org
 call'Alto
 col Tenore
 misere re no bis
 misere re re no bis

ten *Tremendum*, schweigt die Baßposaune. Sie tritt erst wieder hinzu, wenn die Posaunenfamilie mit einsetzendem Chor wieder die colla parte-Verstärkung übernimmt.

Da M. Haydn gerade erst aus Wien gekommen war, liegt es nahe, an Wiener Praxis zu denken, die nur Alt- und Tenorposaune kennt.⁵⁴ Aber diese Besetzung hängt mit einem barocken Satztyp zusammen und kommt genauso in Salzburg bei Eberlin vor. In den Messen wie Oratorien schreibt Eberlin öfter obligate Posaunen⁵⁵, aber immer nur trombone alto e tenore. Besetzungsgrundlage sind in Eberlins Oratorien die Streicher mit zwei Violinen, Viola und Baß. Für sieben der zwölf Nummern aus dem *Blutschwitzenden Jesus* (DTÖ Bd. 55) reichen sie allein aus. Im *Augustinus* (1755) macht Eberlin reicheren Gebrauch von Bläsern. Wechselnd treten verschiedene Stimmpaare hinzu: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotte, 2 Posaunen, gelegentlich auch zwei Paare gleichzeitig wie 2 Flöten + 2 Hörner. Unterschieden sind die Bläser nach Klangfarbe und Tonlage, gemeinsam ist ihnen aber immer die Aufgabe im Satz: sie bilden zusätzliche Diskante.⁵⁶ Bei Flöten und Oboen verwundert das nicht, weniger erwartet man es bei Fagotten. Beim Accompagnato-Rezitativ „O Himmel“ aus dem 2. Teil des *Augustinus* reduziert Eberlin die Besetzung überhaupt auf 2 Fagotte und Continuo.⁵⁷ Sind die Geigen beibehalten, zeigt sich regelmäßig ein Alternieren zwischen ihnen und dem jeweiligen Bläserpaar⁵⁸:

⁵⁴ W. Senn in NMA I/1 S. X (Anm. 30). In der Wiener Oper zur Zeit von Fux waren Posaunen nicht üblich, häufig wurden sie dagegen in Oratorien verwendet (s. J. H. van der Meer, J. J. Fux als Opernkomponist, Balthoven 1961, Bd. 2 S. 184).

⁵⁵ Siehe Haas in StMw 8, 1921, S. 21 (vgl. die Aufstellung S. 17–20; dabei bedeutet „Tromb.“, wie Haas abkürzt, trombone, nicht trombe, wie Haas selbst irrtümlich ausschreibt, S. 17, *Augustinus* I, 6). Zur Kirchenmusik s. Herbot S. 230 (unrichtig ist die Besetzungsliste S. 163).

⁵⁶ Vgl. Haller, Kapitel „Die Erweiterung durch Diskantinstrumente“ S. 167–212.

⁵⁷ Siehe Haas Beispiel 17. Haas (S. 23) nennt zwei ähnliche Fälle bei Reutter (1727) und Caldara (1728).

⁵⁸ Wechsel zwischen Geigen und Fagott im *Blutschwitzenden Jesus* Nr. 3 (DTÖ Bd. 55 S. 36).

Dieser anfängliche Wechsel von Hörnern und Geigen wiederholt sich im Laufe der Arie dreimal. Eberlin schreibt einen Triosonatensatz, über dessen gleichbleibendem Baß sich zwei verschiedene Oberstimmenpaare ablösen:

2 Cor. / 2 Viol. / 2 Cor. / 2 Viol.
 Basso _____

Wie gleichwertig Eberlin die Bläserpaare als Diskante des Trios einsetzt, macht das Accompagnato aus dem 1. Teil des *Augustinus* (I, 3) deutlich. Wechselnd sind die Oberstimmen eines instrumentalen Einwurfs den Geigen, den Fagotten, schließlich den Flöten und zuletzt den Hörnern übertragen. Dabei kommt Eberlin mit den oberen zwei Systemen und dem jeweiligen Instrumentenvermerk aus.⁵⁹ Im *Et incarnatus* der Messe Nr. 25 (s. S. 127) wird über liegendem Baß sechsmal die gleiche Floskel von vier verschiedenen Diskantpaaren wiederholt — darunter zwei Posaunen. Denn zur klanglichen Variierung eines durchgehenden Triosatzes kennt Eberlin auch Posaunen.⁶⁰



In der gleichen Weise schreibt M. Haydn noch 1771 das *Et incarnatus* seiner *Missa S. Josephi*.⁶¹ Drei Oberstimmenpaaren alternieren 55 Takte lang miteinander: 2 Posaunen, Sopran/Alt und Tenor/Baß. Die Organo-Stimme bildet die Continuo-Grundlage.

⁵⁹ Ins Kolossale gesteigert ist die Setzweise im Sanctus T. 29—58 der bekannten Salzburger Domfestmesse. Hier werden für die terzgeführten Oberstimmen des schlicht dreistimmigen Satzes nicht weniger als 15 Instrumenten- bzw. Vokalpaare ausgetauscht. Die Zuweisung an Benevoli ist ein Irrtum, ebenso die Angabe 1628. Die Messe ist gegen 1700 entstanden und stammt von einem Salzburger, Hofer oder Biber. Darüber ist eine Studie von Herrn Dr. Hintermaier, Salzburg, zu erwarten.

⁶⁰ Ähnlich im Zwischenspiel T. 27—32. Während des Chorsatzes gehen die Posaunen mit Alt und Tenor. In der Messe Nr. 25 verwendet Eberlin Posaunen mehrmals als Diskantpaar, im Gloria (alternierend mit zwei Geigen) ebenso im erwähnten *Et incarnatus* (vergleichbar auch das Benedictus der Messe Nr. 25 und Kyrie der Messe Nr. 20).

⁶¹ Eine Spartierung des frühen 19. Jahrhunderts im Archiv St. Peter erweist sich trotz Korrekturen von Nikolaus Lang (Sig. Hay 370.2) beim Vergleich mit

T. 1

2 Pos / S, A / 2 Pos / S, A / 2 Pos / T, B / 2 Pos //

Organo

Aus diesem Zusammenhang erklären sich auch die zwei Posaunen in M. Haydns *d*-moll-Litanei, von der ich ausgegangen war. Die Posaunen erscheinen hier als zusätzliches Oberstimmenpaar. M. Haydn verzichtet — vielleicht aus liturgischen Gründen — auf die gewöhnlich hinzugefügten Diskantpaare Clarini und Oboen. Statt mit ihnen bereichert er die Grundbesetzung von Chor, zwei Geigen und Baß mit Posaunen.⁶²

Das Posaunenpaar verwendet M. Haydn bereits in seiner frühen Messe von 1758 (*Qui tollis, Crucifixus, Et resurrexit*), danach in den zwei besprochenen Werken, der *Litanei* von 1764 und der *Josephsmesse* von 1771, schließlich im *Requiem* von 1771 (s. Anm. 53) und der *Nepomukmesse* von 1772 (*Et incarnatus* — auch hier ist bei Klafsky I, 9 die Besetzungsangabe unrichtig).

Der grundsätzliche Unterschied zwischen Posaunen als Chor und als Diskantpaar wird im *Praecelsum* von M. Haydns *Litanei* aus dem Jahr 1764 deutlich. Hier setzt sich eine latente Neigung innerhalb des Diskant-

dem Stimmensatz des gleichen Archivs (Sig. Hay 370.1 — spätestens 1773) als ziemlich fehlerhaft. Klafsky nennt in der Besetzungsangabe unter I, 7 fälschlich Trombe statt Tromboni.

⁶² Vgl. den verwandten Fall in Leopold Mozarts *F*-Dur-Litanei (s. Federhofer-Königs in *MJb* 1967 S. 115).

Michael Haydn, Sakramentslitanei 1764 (Praecelsum T. 1—8 und 26—35)

V.1/2

Va.

Solo *tr.* *tr.*

Trombone alto

Org.

7 6 7 2 3

7

26

p

Praecel

p

29

sum praecelsum et venerabile

7 6 7 2 3

paares durch: die Verselbständigung einer Stimme zu einem regelrechten Soloinstrument. Die solistische Altposaune duettiert beim *Praecelsum* zusammen mit dem Solo-Alt in einer 145 Takte langen Arie.⁶³

Eberlin, der solistische Posaune besonders gern einsetzt⁶⁴, zeigt in der Arie der Tochter Zion aus dem *Blutschwitzenden Jesus* (Nr. 5 DTO Bd. 55 S. 47) den Übergang von paarigem zu solistischem Einsatz. Von vornherein ist nurmehr eine Altposaune notiert, die aber zunächst noch zusammen mit der Bratsche als Paar den Oboen antwortet, sich beim 2. Einwurf aber durch den Anschluß der Bratsche an den Baß als Soloinstrument herauslöst, als das es in den folgenden Takten die Szene beherrscht.

Der Unterschied von Soloinstrument auf der einen und chorischem Zusammenschluß auf der anderen Seite spiegelt sich auch im Status der Musiker wieder. Ähnlich den Trompeten und Pauken, die eine eigene Zunft bildeten, gehörten die Posaunisten in Salzburg nicht zur eigentlichen Hofkapelle. Die Posaunen wurden von den Stadt-Türmern geblasen:

*Endlich gebraucht man noch zum Chor 3 Posaunisten. Nämlich die Alt-Tenor- und Baßtrombone zu blasen, welches der Stadtthürmermeister mit zween seiner Untergebenen, gegen einen gewissen jährlichen Gehalt, versehen muß.*⁶⁵

Solistische Partien wurden in Salzburg jedoch nicht von einem der drei Stadt-Türmer geblasen. 1756—1770 ist in den Hofkalendern ein Soloposaunist geführt, der zur Hofkapelle gehörte, ein *Thomas Gschlatt, großer Meister auf seinem Instrument, dem es sehr wenige gleich thuen werden.*⁶⁶ Solistisch wird die Posaune zu einem anderen Instrument. Sie verliert die Eigentümlichkeiten der Familie⁶⁷ und kann ersetzt werden — mit Viola oder Fagott⁶⁸ —, was für chorische Besetzung nicht denkbar ist, jedoch noch fürs Diskantpaar.⁶⁹

⁶³ Als reines Soloinstrument benützt M. Haydn die Posaune in der Kirchenmusik sonst nicht, dagegen gelegentlich in der Instrumentalmusik: im Divertimento in D von 1764 zum 7., 8. und 9. Satz (Perger deest, ed. Kalmár in *Musica Rinata* Nr. 7, Budapest 1965) und in der Sinfonie in C (Perger Nr. 34, vermutlich ebenfalls 1764) zum 3. Satz.

⁶⁴ Zum Beispiel Messe Nr. 32; Beispiele für Posaunensoli in Oratorien in DTO Bd. 55 S. 78, 83, 88 (dazu Haas *StMw* 8, S. 21).

⁶⁵ Aus dem Salzburger Hofkalender, zitiert nach Seiffert in *DTB* IX/2 S. XXVI.

⁶⁶ Ebenda.

⁶⁷ Vgl. Berlioz, *Instrumentationslehre* (Ausgabe Strauss) S. 327.

⁶⁸ In einer erst kürzlich aufgefundenen Serenade von Leopold Mozart (s. A. Weinmann in *ÖMZ* 1974) ist ein Solopart ad libitum mit Trombone alto oder Viola zu besetzen; Leopold Mozart notierte vermutlich selbst (Hinweis von Herrn Dr. Plath) auf die Trombone-Solo-Stimme: *Bey Ermangelung eines guten Posau-*

Mozart schreibt solistische Posaune in Anlehnung an Eberlin für sein erstes Oratorium *Die Schuldigkeit des 1. Gebots* (1767, NMA I/4/1 S. 55 und 74ff), dann nicht wieder bis zum Requiem. Beide Male ist das Bild vom jüngsten Gericht äußerer Anlaß für den Einsatz der Posaune. Für Mozart gibt es nur Chor oder Solo. Das Posaunendiskantpaar kennt er nicht.

Die Salzburger Kirchenwerke Mozarts verwenden die Posaunen nur choris. Das heißt aber nicht, daß neben den Trompeten ein zweiter Blechbläserchor steht. Den Posaunen fehlt der strahlende Glanz und die Festlichkeit, ihr dunklerer Klang ist an den obligaten Stellen nahezu regelmäßig mit einem piano-Vermerk verbunden.⁷⁰ Trompeten und Posaunen gehen sich auffallend aus dem Weg. An allen besprochenen Posaunenstellen schweigen die Trompeten. Im Unterschied zum Trompetenchor, der seine Eigenart aus der Beschränkung der Töne gewinnt⁷¹; sind die Posaunen sehr beweglich. Ihre Parte können ohne Schwierigkeit denen gewöhnlicher Vokal- oder Instrumentalstimmen ähneln. Eher als die Trompeten neigen daher die Posaunen dazu, andere Instrumente in ihren Chor aufzunehmen. Bevorzugt werden Bratschen und Fagotte. In allen Fällen, bei denen sie in den Posaunenchor mithineingezogen werden, verlieren Bratschen wie Fagotte ihre Bindung an den Orgelbaß und damit ihre Baßfunktion. Sie teilen sich in zwei Stimmen — Fagotte oft im c-Schlüssel⁷² —, die in ihrer Lage der Alt- und Tenorposaune entsprechen (Litanei KV 243 *Tremendum* und *Viaticum*). Der Anschluß an das obere Posaunenpaar kann bis zur notengetreuen Übereinstimmung gehen (Messe KV 139, *Kyrie* T. 1—6, *Credo* T. 116—118 und 120).

Mozart kennzeichnet die Hereinnahme von Bratschen und Fagotten in den Posaunenchor im Partiturbild. In der Messe KV 139 sind die Bratschen — entgegen der üblichen Notierung unter den Geigen — über die Posaunen gestellt⁷³:

nisten kann es ein guter Violinist auf der Viola spielen. Der Erstdruck von Mozarts Requiem (Breitkopf 1800) ersetzt die Posaune des Tuba mirum durch ein Fagott (s. Nowak in NMA I/1 Abt. 2/2 S. XI).

⁶⁹ Das Titelblatt eines Miserere des Wasserburger Chorregenten J. S. Diez (1711—1793) lautet im Autograph: *a 4 vocibus ordinariis, 2 Violinis, et Organo. 2 Trombonis, vel Violis ad libitum . . . 1783* (Faksimile der Titelseite bei R. Münster in *Acta Mozartiana* 1968).

⁷⁰ Leopold Mozart beschreibt indirekt den Klang der barocken Posaune, wenn er seinem Sohn am 12. 11. 1777 nach Mannheim von einem besonders schönen Clavichord einer Frankfurter Sammlung berichtet: . . . *und die Bässe wie Posaunen.*

⁷¹ Vgl. Haller, „Der Trompeten-Pauken-Chor“ S. 116—137.

⁷² Haller S. 218: „In den französischen Partituren weist die Notierung der Fagotte im c4-Schlüssel stets auf das Aufgeben der Baßfunktion hin.“

⁷³ Faksimile der 1. Seite in NMA I/1 S. XXIII.

V I
 V II
 Ob I/II
 { Va I/II
 Pos I
 II
 III
 Chor
 Org

An dieser Anordnung wird etwas Satzmäßiges evident, was moderne Editionen wieder zum Verschwinden bringen. Andererseits hat für eine Gesamtausgabe ein Zugeständnis an dieser Stelle verwirrende Konsequenzen. Das besondere Hindernis für eine Ausgabe liegt bei allen Posaunenstellen an ihrem Ausnahmecharakter, der sich einer Systematisierung entzieht. Mozart selbst kannte verschiedene Arten der Notierung für die Posaunen, sei es mit eigenen Systemen (KV 139, KV 243 *Viaticum*) oder mit kleinen Hilfsnoten im System der Singstimmen (KV 243 *Tremendum*, KV 257, 317, 321, 337). Dabei sind verschiedene Gesichtspunkte wie Platz aber auch Hinweis für den Kopisten maßgeblich, nicht nur solche der Partitur. Dennoch scheint es mir für eine Edition sinnvoll zu sein, in Anlehnung an Mozarts Schreibweise ungewöhnliche Lösungen in Kauf zu nehmen, als mit generalisierendem und zudem belastendem Mitlaufenlassen der Systeme das Außerordentliche der Stellen, das sich in der Aufzeichnung widerspiegelt, zu verwischen und umgekehrt der *colla parte*-Praxis mehr Gewicht zu geben, als ihr zukommt.

*

Der Gebrauch der Posaunen in der Kirchenmusik steht nicht für sich. Seit den frühesten Anfängen der Oper erscheinen Posaunen bei düsteren Szenen und werden geradezu zum „Symbol für die Schrecken der Unterwelt“.⁷⁴ Der Einfluß der Oper auf die Posaunenstellen der frühen Messe KV 139 Mozarts ist unverkennbar.⁷⁵ Umgekehrt strahlt auch eine erhabene Feierlichkeit der Kirchenmusik in die Oper.

Die Merkmale des Posaunensatzes bei Mozart kehren in der Oper wieder. Zur Orientierung gebe ich einen Überblick über die Verwendung der Posaunen.

⁷⁴ M. Rasmussen in MGG X Sp. 1498.

⁷⁵ „Nachtbilder von besonderer Kühnheit“ mit „fast das Theatralische streifendem Gepräge“ nennt Abert die Moll-Teile, in denen Posaunen mitwirken (I S. 257f).

Schauspielmusik zum heroischen Drama *Thamos* KV 345

- Chor Nr. 1
6 (1773)
7 (1779)

Idomeneo

Orakelspruch Nr. 28

Don Giovanni

Friedhofszene II.11
2. Akt Finale T. 433—602 — fraglich⁷⁶

Zauberflöte

Ouvertüre

- Nr. 8 T. 1—38, 518—586
Nr. 9 (Priestermarsch)
Nr. 10 *O Isis und Osiris*
Nr. 11 Duett T. 18—25
Nr. 12 Quintett T. 155—158
Nr. 18 Chor der Priester
Nr. 21 Finale II T. 190—237 (Gesang der Geharnischten)
T. 362—387 (Feuerprobe)
T. 802—908 (Schlußchor)

Aufschlußreich sind die beiden Fassungen des Eingangschores zum *Thamos* (1773 und 1779). Die spätere Umarbeitung betrifft primär die Posaunen. Einerseits setzt Mozart sie sparsamer ein, andererseits verdeutlicht er die unterscheidende Rhythmisierung von Trompeten/Pauken und Posaunen.⁷⁷ Sobald der Vokalchor einsetzt — das gilt für alle drei *Thamos*-Chöre —,

⁷⁶ Ein ausgezeichnete Beitrag von Bernhard Gugler zu dieser Frage (Sind im 2. Finale des *Don Juan* die Posaunen von Mozart? In: *Leipziger Allg. mus. Zeitung* II, 1867, S. 2—4, 13—15 und 21—24; kurz auch im Vorwort der Partiturausgabe Guglers, Breslau 1868 S. XV) ist seltsamerweise unbekannt geblieben. Weder das Köchelverzeichnis, noch das Vorwort der NMA, noch die Bibliographie von Schneider/Algatzy nennen den Aufsatz.

⁷⁷ In T. 45ff (117ff, 184ff) bilden sich aus den ursprünglichen *colla parte*-Instrumenten Trompeten, Hörnern und Posaunen drei eigene Schichten: das liegende g des Horns (früher bei den Oboen), das Vorantreiben der Posaunen mit dem Achtelauftakt-Rhythmus und das schmetternde Dazwischenfahren der Trompeten und Pauken.

wechseln die Posaunen von einer Rolle auf die andere. Einmal treten sie dem Chor als geschlossener Komplex alternierend gegenüber (Nr. 1 T. 9—11, Nr. 6 2. Fassung T. 13ff), dann wiederum schließen sie sich gemäß der *colla parte*-Praxis über weite Strecken den Singstimmen an. In den instrumentalen Einleitungen, solange es noch keine Bindung an den Vokalchor gibt, heben sich die Posaunen stets besonders heraus. Der Chor Nr. 6 (1. Fassung) beginnt mit der Stufenfolge I—VI—IV, wobei die neue Stufe jeweils mit der Takt-Eins nach einer Sechzehntelbewegung der Streicher und Oboen erreicht wird. Hörner, Trompeten und Pauken verharren die Eins akzentuierend beim Ausgangspunkt *d*, das ohne jeden Akkordzusatz am Anfang steht. Erst das Hineinstoßen des Posaunenchores (Posaunen und Fagotte) in die leere Takt-Drei⁷⁸ bringt den vollen Klang.⁷⁹

Die eigenständige Ausführung von drei Anfangsstufen durch die Posaunen findet sich auch in der Einleitung des 1. Chores wieder. Hier ist es der Anstieg *C—d—e*, den die Posaunen allein ausführen, während die anderen Stimmen von oben in die neue Stufe treffen.⁸⁰

Mozart macht den reichsten Gebrauch von Posaunen in der *Zauberflöte*. Ich will am Priestermarsch zeigen, wie wiederum die Posaunen als geschlossene Gruppe ein ganz bestimmtes Satzelement übernehmen. Die ersten acht Takte setzen sich aus vier Zweitakttern zusammen, von denen sich

⁷⁸ Der „Alleinbesitz“ einer Taktzeit bei den Posaunen ist häufiger zu beobachten (s. o. Messe KV 139, Thamos Chor Nr. 6 2. Fassung T. 233/34 und besonders *Zauberflöte*, Ouvertüre T. 9—15, 117ff, 218—220. Im Finale Nr. 8 T. 16—18 und 25—27 beantwortet ein Posaunenstoß jede einzelne der drei Lehren der Knaben).

⁷⁹ Die drei Stöße lassen sich nicht als betonende Färbung eines generalbaßartigen Verlaufs verstehen, sie sind völlig isoliert. Den Quintparallelen zwischen Alt- und Baßposaune (bzw. Streichbaß), die man konstruieren könnte, fehlt ihre wichtigste Vorbedingung: eine zusammenhängende Führung. Solch einzelne Akkordsäulen haben keine latent stimmige Verbindung (anders bei Gluck, vgl. *Iphigenie in Tauris* III, 4).

⁸⁰ Vergleichbar ist Glucks *Eumenidenchor* der *Iphigenie in Tauris* (II, 4), wo Posaunen den großen stufenweisen Anstieg mitausführen, der allerdings einen eigenen Baß unterlegt bekommt. Aber Glucks Posaunen beruhen auf anderen Satzgegebenheiten. T. 89—95 scheint die 3. Posaune ähnlich manchen Stellen Mozarts einen eigenen Baß auszuführen. Gluck meint aber bloße Oktav-Verstärkung des Choralts, er unterschreitet im Vertrauen auf den 16-Fuß des Violone die Notierung des Basses. Das *e* von T. 94 (franz. Fassung 1779 T. 99) im ruhenden A-Klang zwingt zu keiner Quart-Sext-Lesung, es ist Dreiklangston einer mittleren, keiner Baßstimme. Immer wenn die 3. Posaune die Dreiklangsquint übernimmt, wird offenbar, daß die Posaunen sich nicht selbst genügen, sondern auf den übergeordneten Streichbaß bezogen sind: *Iphigenie in Tauris* II, 4 T. 33, 35f, 94 (Wiener Fassung), T. 37f, 99 (franz. Fassung) — III, 4 T. 110, 122, 126. *Alceste* I, 7 T. 8/9, 109, I, 4 (Schlußtakt des Orakels).

keiner wiederholt sondern jeder eigenes Gepräge hat.⁸¹ Nur das zweite Glied ist auftaktig weiterführend, alle anderen sind scharf abtaktig. Die Posaunen jedoch vergessen den Auftakt nicht, sondern greifen ihn mit einer vom Streichkörper unabhängigen Gliederung auf, für sich den Fortgang von Zweitaktern auf Eintakter beschleunigend.

The musical notation shows two staves: Pos. (Trumpets) and Str. (Strings). The Pos. staff has rests in the first three measures, followed by a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs. The Str. staff has a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs. Brackets under the Str. part indicate groupings of two measures. Above the Pos. part, '1' and 'Hr.' are written above slurs.

Im 2. Teil behalten die Posaunen den Auftaktimpuls, bis Mozart beim 5. Takt der Reprise (T. 21) mit dem *B*-Klang dem Satz eine neue Wendung gibt: Jetzt übernehmen die Streicher den Auftakt, während die Posaunen die Eins festhalten. In drei gleichbleibenden Zweitaktgliedern, die gegenüber T. 7/8 um den vergrößerten und mit *sf* herausgehobenen Auftakt erweitert sind⁸², streben Holzbläser und Streicher dem Schluß zu, den aber erst der lapidare Einsatz von Posaunen und Hörnern mit dem alten Viertelauftakt erzwingt.

Eine ähnliche Aufgabe überträgt Mozart den Posaunen zu Beginn des Finales aus dem 1. Akt. Der schwebende Viertakter des Anfangs steht insgesamt dreimal (T. 2—5, 10—13, 35—38). Den Schlußvorhalt betont eine rhythmische Verdichtung der Geigen im vorletzten Takt (T. 4). Zu dieser Verdichtung tritt allein die *bedeckte* Pauke, die mit den gedämpften Trompeten den Posaunen angeschlossen ist, und markiert fast tonlos die Takt-Drei, die sonst in diesem Viertakter nicht erscheint. Bei der 2. Stelle (T. 12) fehlt der eingefügte Widerstand, der Satz fließt ungestört weiter. In den letzten vier Takten jedoch ist die feine Andeutung aus T. 4 zur Schlußbildung ausgeführt. Der gesamte Blechbläserchor, der sich ab T. 35 auf die Eins beschränkt, tritt sich dem Takt entgegengesetzend gleichsam zu früh ein, beharrt aber bei seinem Einsatz, indem er die nächste Eins übergeht und den erwarteten Baßton *c* erst überhängend nachfolgen läßt.

⁸¹ Siehe Georgiades in MJB 1950 S. 84f und in Musik und Sprache S. 117f.

⁸² Georgiades ebenda.

EXKURS 2

Zur Geschichte des Musikarchivs und der Musikpflege an St. Peter
in Salzburg

Es ist ein Mangel, daß von einem Archiv gewöhnlich nur einzelne Stücke benutzt werden. Manches zur Bewertung bestimmter Quellen erschließt sich erst aus dem Zusammenhang des ganzen Bestandes.

Das alte Notenarchiv von St. Peter hat sich als Einheit erhalten, auch wenn die Masse der Neuzugänge aus dem 19. Jahrhundert den alten Bestand erdrückt. Die Noten des alten Chorarchivs unterscheiden sich jedoch nicht nur durch Papier und Schrift vom neueren Teil, sie lassen sich auch anhand zweier alter Ordnungsversuche herauslösen. Beide Ordnungen haben die Zeiten nicht überdauert, da ihren Rahmen das stete Wachstum der lebendigen Gebrauchssammlung bald sprengen mußte.

Die zweite dieser Materialordnungen spiegelt sich in dem mächtigen 321seitigen Bestandskatalog wider, den P. Martin Bischofreiter in den Jahren 1819 bis 1822 als Inspector chori musici angelegt hatte.¹ Jedes mit Titel und Inzipit eingetragene Werk trägt eine rote Nummer, die sich auf dem Umschlag des Manuskripts wiederfindet.²

Bischofreiter löste mit seiner großen Katalogisierung eine ältere Ordnung auf. Im Vorwort meines Katalogs (S. 12) habe ich sie kurz erwähnt. Da mit ihr aber kein Verzeichnis nach Art des Bischofreiter-Katalogs verbunden war habe ich der älteren Ordnung zu Unrecht keine weitere Bedeutung zugemessen.

Alle Stimmen aus dem 18. Jahrhundert tragen auf der Titelseite eine dreiteilige Standortsignatur, z. B. *Armarium II Classis D Nr. 6*. In drei Schränken (Armarium I, II und III) waren die Musikalien untergebracht. Die Nummer III trug ein kleiner Kasten, der wie heute wahrscheinlich auch damals Schreibzeug und Instrumentenersatzteile wie Stimmwirbel, Saitenhalter etc. enthielt.³ Innerhalb der Schränke waren die Abteilungen durch Papierstreifen mit der Aufschrift *Classis . . .* voneinander geschieden. Diese kleinen Zettel sind aber nurmehr zum geringsten Teil erhalten⁴, bereits Bischofreiter hat sie abgerissen oder überklebt. Auch am Notenmaterial selbst läßt sich die Einteilung nicht vollständig rekonstruieren, da

¹ Vgl. die Beschreibung in M. H. Schmid, Katalog S. 15.

² Um 1850 hat der Chorregent Jos. Tremmel diese Nummer auf die einzelnen Stimmen weiterübertragen.

³ Alle vier hellen, in leichtem Grünton bemalten Schränke haben sich erhalten und weisen an der Innenseite der Schranktür (wie Nr. III) Bleistiftnotizen von der Hand Kaserers (s. u.) auf. Sie stehen an der Ost- und Südwand des Archivraums.

⁴ So z. B. der Zettel *Classis A Missae protensae* im Schrank 4.

Bischofreiter um 1820 gut ein Drittel schadhafter alter Titelblätter erneuerte. Auf den neuen Umschlag kopierte Bischofreiter wohl getreu den alten Titel, nicht jedoch die für ihn unwichtig gewordene alte Signatur.

Aus den erhaltenen Signaturen ergibt sich im ersten Überblick eine Scheidung in zwei Gruppen: *Classis A* bis *E* umfassen die Gesänge zur Messe, *Classis F* bis *Q* die zum Officium und außerliturgischen Andachten. In Einzelfällen ist diese Trennung wieder aufgehoben: die Introitus und *Sequentiae* stehen im zweiten Teil (*Classis O, P* und *Q*), dagegen trägt die Nr. 18 von *Classis A*, die sonst nur Messen beinhaltet, eine Litanei von M. Haydn (Sig. Hay 1200.2).

Letztlich geben auch die Zahlen Rätsel auf. Wollte man annehmen, daß schlicht ein Durchzählen innerhalb bestimmter Gattungen vorliegt, also Nr. 50 heißt, daß es auch die Nummern 1 bis 49 gibt, müßte man der großen Lücken wegen mit immensen Verlusten des Archivs rechnen, die nach den Erfahrungen mit Bischofreiters Katalog, dessen angeführte Werke weithin noch vorhanden sind, wenig glaubwürdig wären. Neben Lücken treten auch Häufungen auf eine Nummer auf, die mit einem *H[eft] II* oder auch *III* gekennzeichnet wurden. Im Falle von *Classis B* zeigt sich, daß Werke mit gleicher Nummer zum gleichen Fest gehören, wie überhaupt die Durchnummerierung sich am Kirchenjahr orientiert. Möglicherweise spielt das Kirchenjahr auch für die anderen Numerierungen eine Rolle.⁵

Die alten Signaturen stammen von der Hand Marian Kaserers.⁶ Gegen Ende des Jahres 1773 wurde der junge Pater von Abt Beda zum Inspector des Musikchors bestimmt. 1773, *quo anno ad finem vergente indignus Inspector ex gratia R[everen]d[issi]mi D[omini] Beda Abbatis promotus sum*, schreibt Kaserer selbst in einer Liste, die er gegen 1779 anlegte, um frühere und jetzige Musiker am Stift zu verzeichnen.

Bei seinem Amtsantritt fand Kaserer einen Bestand älterer Noten vor, geschrieben hatte:
die der Chorregent Augustin Kurz während seiner Amtszeit 1727 bis 1745

⁵ Daß auch die Messen nach dem Kirchenjahr geordnet waren, beweist ein Bleistifteintrag Kaserers auf der Innenseite der Tür von Schrank 4:

8 *Missae*
9 *Offertoria* } *pro Adv[entu]*

⁶ Kaserer wurde am 18. 2. 1749 in Tittmoning geboren und auf den Namen Mathias getauft (St. Peter Akten A 148). Mit neun Jahren kam er als Sängerknabe ins fürstbischöfliche Kapellhaus (s. Hintermaier Diss. S. 534). Um 1760 hatte er Rollen in Schuldramen Eberlins (s. Haas in StMw 8, 1921, S. 15). 1764 trat Kaserer als Novize unter dem Namen Marian in St. Peter ein, legte 1768 Profesß ab und hielt 1772 Primiz (s. Lindner S. 183).

Anonymus I

[um 1730]	Messe in Contrapuncto
1733	Messe in Contrapuncto ⁷

Anonymus II

1683	4 Psalmi (9. März)	+ 5 Hymnen von Kurz ⁸
1683	4 Hymnen (12. April)	+ 4 Hymnen von Kurz ⁸
1683	4 Hymnen (26. Sept.)	+ 2 Hymnen von Kurz ⁸
[um 1683]	4 Hymnen	+ 1 Hymne von Kurz ⁸

Alle vier Manuskripte sind von einem Georg Egglmayr geschrieben, der auf die Orgelstimme der vier Psalmi notiert hat: *Scriptis [= composuit?] Georg Egglmayr 9 Martij. 1683.*

H. I. Franz Biber s. Anm. 12

Karl Heinrich Biber

[um 1730]	1 Messe in Contrapuncto
-----------	-------------------------

Ernst Eberlin⁹

1728	Tantum ergo
1729	4 Responsorialia
1730	Sequenz Laeta quies
1731	Sequenz Veni sancte ¹⁰
[um 1730]	Introitus ad Missam Rorate
1740	Ave Regina ¹¹

⁷ Auf dem Titelblatt: *Ad Chorum Monasterii S. Petri donavit R. D. Augustinus Kurz ibidem Choriregens a[nn]o 1733.*

⁸ Chorregent Augustin Kurz hat die Manuskripte benutzt und ergänzt. Auf freiem Platz oder angeklebten Blättern hat er insgesamt 12 eigene Hymnen *ad Tertiam* angefügt.

⁹ 21 Propriumsätze (datiert 18. 3. 1740) in autographischer Partitur (s. o. S. 192, 194) dürften erst wesentlich später ins Archiv gelangt sein, da nie Stimmen nach der Partitur kopiert wurden.

¹⁰ Das Titelblatt dazu hat sich an ganz anderer Stelle des Archivs erhalten. Kaserer hat es umgedreht, geknickt und als neuen Umschlag für ein Canticum *In Paradisum, Auth. Incognito* verwendet. Der ehemalige Titel lautet: *Sequentia pro Festis Pentecostes à 2 Choris, 8 voc. CC AA TT BB, con Organo. Ad Chorum S: Petri Salisburgi. A[utore] D. Ernesto E[berlin] 1731. 8 feb.*

¹¹ Heute im Kollegiatstift St. Laurentius, Tittmoning (s. Anm. 22).

Augustin Kurz

1727	3 Hymnen
	1 Tantum ergo
1729	2 Introitus
1731	3 Introitus ¹²
1732	5 Hymnen ¹³
	1 Introitus
1733	5 Hymnen ¹⁴
1735	1 Introitus
1739	1 Passio secundum Lucam
1740	2 Introitus
o. J.	4 Hymnen ¹⁴

Neimiller, *Org[anoedus] aulicus*

1724	1 Messe in Contrapuncto ¹⁵
------	---------------------------------------

Perghoffer

1746	Requiem brevissimum ¹⁶
------	-----------------------------------

Ambrosius Rainer

[um 1730] Psalmi ad Nonam, komponiert laut Titel (19. Jh.) 1651

Johann Stadlmayr

[um 1730] Hymnus, komponiert 1628
Messe in Contrapuncto, komponiert 1641¹⁷

Antonio Tarroni

1735 Missa a 5 in Contrapuncto, komponiert laut Titel 1614

Pater Valerius *ad S. Zenonem prope Salisburgum* 1690¹⁸

[um 1730] Lauda Sion

¹² Die Organo-Stimme eines Introitus (*Quia veniet*) ist auf die Rückseite eines Biber-Titels geschrieben: *Musica Polonica a 4. Dal Biber 1683. 15 Nov.*

¹³ Drei davon in den Hss. des Anonymus II.

¹⁴ Alle in den Hss. des Anonymus II.

¹⁵ *Ad Chorum . . . donavit A. Kurz 1734. 17. Aprilis.*

¹⁶ Dieses Requiem gehört nicht mehr zum Bestand Kurz († 1745): *Ex Musicalibus P. Gabriellis . . . Ad Chorum . . . 1746.*

¹⁷ *Ex rebus Augustini Kurzi, Nunc Ad Chorum . . . 1737 8. Decembris.*

¹⁸ Der richtige Autor ist S. Bernardi; zu diesem Lauda Sion s. o. S. 152.

Von diesem Augustin Kurz-Bestand hat Kaserer selbst die ältesten Teile noch benutzt, wie Ergänzungen der Choralintonation in den Psalmen des Anonymus II (1683) oder Bleistifteinträge von Kaserers Hand im *Lauda Sion* 1690 beweisen.¹⁹ Denn Chorregent war zu Kaserers Zeiten J. B. Greiner, der noch neun Jahre lang die Amtszeit von Kurz als Musiker am Stift erlebt hatte und 1753 nach kurzer Übernahme durch einen Mathias Lendorffer²⁰ Kurzens Nachfolger geworden war.

Einen neuen Bestand hatte in den Jahren vor Kaserer, zwischen 1768 und 1772, der damalige Subprior P. Michael Kumberger angeschafft. Kumberger erhielt Teile aus der privaten Sammlung des Poesieprofessors und Paters im Kloster, Florian Reichsiegel²¹ und vermehrte die Noten durch Aufträge an Berufskopisten. Insgesamt 30 Manuskripte und 1 Druck tragen den Vermerk *comparavit P. Michael Subprior . . .*:

(Nach dem Querstrich stehen die Nicht-Salzbürger)

- | | |
|-----------|------------------------------------|
| 1 Kantate | L. Mozart ²² |
| 2 Messen | M. Haydn — F. X. Brixi |
| 3 Requiem | Adlgasser — J. Michl, J. Delesnich |

¹⁹ Zum heutigen alten Teil des Archivs zählt noch ein anonymes Requiem von 1741, das damals aber noch St. Leonhard (*ad S. Leonhardum*) gehörte.

Bis auf die Anonymi, die Messe von Biber und Neimiller und das Perghoffer-Requiem sind alle Manuskripte von Kurz geschrieben. Auffallen muß die Häufung kontrapunktisch geschriebener Musik und die durchgehende Besetzung a 4 oder a 8 + Organo, obwohl Kaserer in seiner Musikerliste für diese Zeit auch Instrumentalisten namhaft macht.

²⁰ In einem Verzeichnis von den Pflichten eines Chorregenten 1748 (St. Peter Akten A. 309) heißt es: *der ieszige Cantor oder Chori-regens nemblich R. D. Mathias Lendorffer*. Mozart traf diesen Lendorffer 1778 in Paris und schreibt am 18. 7. 1778 dem Vater: *apropós, Neulich war ein geistlicher Herr bey mir; er ist zu Salzbourg Chori-regens zu St: Peter gewesen — er kennt sie [Leopold] sehr gut — er heisst: Lendorff — sie werden sich freilich nicht mehr zu erinnern wissen — er giebt hier Lection in clavier*. Leopold Mozart antwortet am 3. 8. 1778, daß Lendorffer an ihn geschrieben habe und berichtet dann mit bekannter Schärfe: *. . . er kam als student nach Salz: der Chorregent zu St: Peter war allzeit vormals ein Weltpriester und war zugleich Organist. der [Kurz] starb, und Lendorffer hielt um die Stelle an, bekam sie, und wurde Priester. Er war immer beym Eberlin seel: und in der tägl: Gesellschaft des Adlgasser, Meissner, und eines gewissen Narren Steinbail — der sich auch Todt gesoffen — sie schwermeten nachts herum und Lendorffer war täglich besoffen. Es kamen andere kleinigkeiten mit darunter . . .*

²¹ Alle zwischen 1765 und 1768 datiert.

²² Davon werden heute beide Te Deum von M. Haydn (Klafsky V, 1 und 2), 1 Offertorium und 1 Kantate Leopold Mozarts, ein Ave Regina von Eberlin und zwei Litaneien von Adlgasser im Kollegiatstift St. Laurentius zu Tittmoning auf-

8 Litaneien	Eberlin 2, Adlgasser 4 ²² , M. Haydn 2
4 Vespere	Adlgasser — Fasold 2, Madlseder (Druck Augsburg 1771)
10 Offertorien	Eberlin 2, M. Haydn 2, Hafeneder, Lipowsky 2, L. Mozart ²² — Brixi 2, anonym
2 Te Deum	M. Haydn ²²

Auch abgesehen von möglichen Verlusten ist diese Aufstellung unvollständig, da bei der Katalogisierung Bischofreiters um 1820 viele beschädigte Umschläge erneuert und dabei ältere Anschaffungsvermerke oft übergegangen wurden. Weitere 15 bis 20 Manuskripte aus dem Archiv, darunter zwei Litaneien und vier Responsorien von Eberlin sowie Mozarts Litanei KV 109 mit neuen Titelblättern Bischofreiters, dürften zur Kumberger'schen Sammlung gehört haben.

Der neue Chorinspektor Kaserer wählte im Gegensatz zu Kumberger für seine Anschaffungsvermerke *Ad Chorum Monasterii S. Petri . . . [folgt Jahr]* glücklicherweise nicht das Titelblatt, sondern ein freies Eck auf der ersten Seite der Orgelstimme. Bei Renovierung des Umschlags blieben deshalb seine Einträge erhalten. Auf das von Kumberger übernommene Material notierte Kaserer sein *Ad Chorum*, mußte aber auf eine Jahresangabe verzichten. Lediglich bei der wohl letzten Anschaffung Kumbergers, dem Requiem von Delesnich, konnte Kaserer vermerken: 1773.

Zunächst mußte Kaserer unter wenig günstigen Umständen sein Amt antreten. Am älteren Chorregenten Greiner hatte er keine Hilfe, *so gern er auch noch wollte und so stark er sich auch bestrebet, ist er doch nicht mehr fähig, die Dienste eines guten Musikers zu versehen*²³; von Abt Beda bekam er kein Geld. Das Kloster hatte zwar seit jeher seine eigenen Musiker, aber bezahlt von ihnen wurden nur drei: Chorregent, Organist und ein sog. Präbendist; die knapp zwanzig übrigen Musiker hatten lediglich freie Kost, die Diskantisten und Altisten ähnlich den Kapellknaben wahrscheinlich auch freie Unterkunft. Bei dieser nicht üppigen Bezahlung ver-

bewahrt (für den Hinweis und die Möglichkeit zur Einsichtnahme danke ich Herrn Dr. Münster und Frau Bockholdt, München). Alle tragen den eigenhändigen Anschaffungsvermerk und die spätere Signatur Kaserers, jedoch nicht mehr diejenige Bischofreiters (zum Offertorium L. Mozarts hat Bischofreiter allerdings noch einen neuen Titel geschrieben), so daß die Stimmen vor 1822 nach Tittmoning gelangt sein müssen, möglicherweise über Chorinspektor Kaserer selbst, der von dorthier stammt (s. o. Anm. 6). Drei Stücke (beide L. Mozart-Werke und das 1. Te Deum M. Haydns) gehören zum ehemaligen Musikalienbestand P. Fl. Reichsiegels, der ihn, wie das L. Mozart-Offertorium zeigt, bereits 1756 als *Minimus Frater ad S: Petrum F.F.R.* anzulegen begonnen hatte.

²³ Kaserer in *Einige Anmerkungen über den Dienst eines Chor-Regenten* (St. Peter Akten A. 309).

sahen gewöhnlich Studenten aus kärglichen Verhältnissen die Musik an St. Peter. Große Gelder waren für den Musikchor nicht vorgesehen. Bezeichnend ist, daß auch der aufgeschlossener Abt Dominikus die Bezahlung eines Notenkopisten im Ausgabenbuch unter der Rubrik *Trinkgelder* vermerkt:

*H. Heiden für die Musik 10 f 40 x
dem Notenschreiber 2 f 36 x²⁴*

Unter solch zufälligen Versehungen ist die Geschichte des Archivs sprunghaft und anders als das regelmäßig aufgebaute Dommusikarchiv von der Initiative und Durchsetzungskraft einzelner abhängig.

Im Jahre 1774 waren keine Neuanschaffungen möglich. Den einzigen Zuwachs kann Kaserer verzeichnen, als der neue 22jährige Geiger Joh. Nep. Rainprechter²⁵, ein Kompositionsschüler von Leopold Mozart, seine Messe in C aufführen lassen will und dem Stift das eigenhändige Stimmenmaterial samt einem ebenfalls selbst geschriebenen und vermutlich mit der Messe aufgeführten Offertorium des Stiftsorganisten Scheicher²⁶ überläßt.

Auch 1775 ist der Zuwachs bescheiden. Unter den sieben Manuskripten dieses Jahres findet sich kein Kopistenstück. Eine Ausnahme macht die Handschrift Hay 1980.1—4. Sie enthält zwei Chöre aus dem Schuldrama *Pietas christiana* von M. Haydn, die wegen ihrer zwar nicht liturgischen, aber geistlichen Texte Kaserer offenbar als Offertorien geeignet schienen.²⁷ Da Wiederholung eines Dramas ungewöhnlich war und das Schulspiel unter Erzbischof Colloredo eher beschränkt und eben 1775 sogar untersagt wurde, bot sich Kaserer eine günstige Möglichkeit zum Erwerb der Stimmen. Für normale Aufträge an Berufskopisten hatte Kaserer kein Geld. Gelegenheitsschreiber aus dem Kreise der Stiftsmusiker mußten aushelfen. Vom neuen *Lauda Sion* M. Haydns, das im Juni 1775 entstanden war, konnte Kaserer offenbar eine Kopie ausleihen und die elf Stimmen von nicht weniger als fünf wechselnd geschickten Leuten abschreiben lassen; das Titelblatt, die Violone- und Orgelstimme schrieb Kaserer sogar selbst. In späteren Jahren hat Kaserer nie mehr für Stimmen, höchstens für Titel zur

²⁴ Ausgabenbuch 1787, St. Peter Akten Hs. A. 858, vgl. Jancik S. 313.

²⁵ Seit Sommer 1774 am Chor (Schmid, Katalog S. 23—25).

²⁶ Scheicher war von 1771 bis spätestens 1776 Organist an St. Peter, denn im Mai dieses Jahres erhält er von Abt Beda als *gewester Organist zu St. Peter wegen verehrter Musicalien* 7 f 30 x (Ausgabenbuch 1776, St. Peter Hs. A. 848 f. 40).

²⁷ Klafsky hielt beide für echte Offertorien (III, 44 und IIb, 48).

Feder gegriffen. Wahrscheinlich gegen Ende des Jahres fand Kaserer eine neue Möglichkeit, gute Manuskripte, nämlich die Kopistenabschrift eines Adlgasser-Requiems, auf eine Weise zu erhalten, die im nächsten Jahr besonders erfolgreich wird.

1776 ist das erste Jahr, in dem Kaserer systematisch darangehen kann, das Archiv zu bereichern. Weiterhin sucht er billige Schreiber aus dem Kreis seiner Musiker, die als Studenten häufig wechselten.²⁸ Hauptschreiber für Kaserer wird der Geiger Rainprechter, der in den folgenden Jahren und auch nach 1779 noch, als das Stift ihm die Chorregentenstelle überträgt, Manuskript für Manuskript abliefert. Ein zweiter Weg zu günstigem Material wurde für Kaserer die Anfrage bei Komponisten selbst nach älteren und daher billigeren Stimmen. Leopold Mozart verwahrte bei sich zuhause das Aufführungsmaterial für Wolfgangs und seine eigenen Werke, Material, das er auf eigene Kosten hatte kopieren lassen und gelegentlich, wenn es nicht mehr neu war, verkaufte.²⁹ Aus diesem persönlichen Aufführungsmaterial Mozarts konnte Kaserer drei Stücke erwerben:

<i>Dominikus-Messe</i>	KV 66 ³⁰	komponiert 1769
<i>Veni Sancte Spiritus</i>	KV 47	1768
<i>Benedictus sit Deus</i>	KV 66a	1769

Alle drei Stimmfaszikel sind von Leopold Mozart sorgfältig durchgesehen und von seiner Hand korrigiert. Aus ihnen wurde gespielt, wenn eines der Werke im Dom aufgeführt wurde. 1776 waren die Werke schon sieben und acht Jahre alt — Leopold verkaufte das Stimmenmaterial an Kaserer. Damit kamen, erstaunlich spät, die ersten Manuskripte mit Werken von Mozart in den Besitz des Musikchors.³¹

Kopistenmaterial eines Adlgasser-Requiems hatte Kaserer schon im Vorjahr bekommen, mit den Mozart-Werken schaffte er 1776 auch aus den Kompositionen M. Haydns ein älteres Stück an. Von der Marienlitanei in

²⁸ Daraus erklärt sich die große Zahl von Schreibern, die nur ein- oder zweimal im Archiv zu finden sind: Schr 40—44, 52, 53, 61, 62, 93 und 96.

²⁹ W. Senn, MJB 1971/72 S. 197.

³⁰ Daß Mozart für den Verkauf zusätzliche Bläserstimmen geschrieben hat, ist unwahrscheinlich. Die zusätzlichen Stimmen dürften der Schrift nach (s. NMA I/1 S. XII) fast gleichzeitig mit der Partitur entstanden sein. Die Partitur war wohl für die Aufführung in St. Peter gedacht, für spätere Verwendung im Dom wurden dann kurz darauf weitere Bläser — gleich in Stimmen — hinzugeschrieben.

³¹ Die undatierten Mozart-Kopien Rainprechters (KV 140, 192, 262 und 275, außerdem die Hornstimmen zu KV 72 und 109) stammen der Schrift nach aus den Jahren um und nach 1790.

B (1765) hatte sich 1774 ein Aloys Hoesl Stimmen abgeschrieben³², die Kaserer erhalten konnte, wobei ihm entging, daß bereits um 1770 Subprior Kumberger die Litanei in ausgezeichneten Kopistenstimmen aus der Sammlung Reichsiegels für den Musikchor erworben hatte.³³

Dem Aufschwung von 1776 droht im folgenden Jahr ein rasches Ende. Die Mittel sind erschöpft, lediglich der unermüdliche Rainprechter arbeitet noch für das Notenarchiv. Die Umstände am Musikchor scheinen auch in anderen Belangen wenig erfreulich gewesen zu sein. Die Kost war mager und die unzähligen Dienste ermüdend. *Es gibt sehr viele Wochen, wo oft kein Tag vergeht, in welchem Sie [die Musiker] nicht einen oder mehrere, ja auch 5 und 6 Dienste haben*, schreibt Kaserer und zählt nahezu 600 Dienste für die Musiker im Jahre 1777, als er rückblickend zwei Jahre später an Abt Beda ein nicht enden wollendes Klageschreiben über die viele Arbeit und schlechte Kost übergibt³⁴:

Ich habe einmal bey einer müssigen Zeit nur das 1777ste Jahr durchgegangen, und hab befunden, daß Sie in diesem Jahr folgende Dienste geleistet haben, nämlich

- 135 Conventämter
- 72 Früheämter
- 20 figurirte Terzen
- 2 figurirte Nonen
- 101 Vespern um 3 Uhr
- 1 bezahlte Vesper
- 23 Vespern um 1 Uhr
- 86 Litaneyen
- 11 Duplicia maiora
- 10 unbezahlte Requiem
- 25 Processiones
- 10 bezahlte Ämter
- 7 Tafl Musiken
- 38 Choral Salve in der Fasten
- 23 Miserere
- 3 Matutina maiora in S. Triduo
- 5 Grab Musiken
- 3 Kirchen Musiken
- 5 Completen
- 7 figurirte Salve
- 1 Ascensio

³² Sig. Hay 1200.2.

³³ Sig. Hay 1200.1.

³⁴ St. Peter Akten A. 311, s. M. H. Schmid, Katalog S. 11.

Die Musiker spielten den 7 *Tafel Musiken* nach auch für weltliche Anlässe. Eine kleinere Sammlung mit Instrumentalmusik dankt ihr Entstehen also nicht nur der Musizierfreudigkeit einzelner Patres, sondern auch den festlichen Musiken zur Tafel bei hohen Feierlichkeiten und Besuchen. Solche Festmusik erwähnt P. Beda Hübner in seinem Tagebuch unter dem 26. 2. 1767: *In refectorio nostro tabula oblonga, et musica.*³⁵

Bevor sich Kaserer 1779 zu seiner schriftlichen Klage entschloß, ist er sicher mündlich beim Abt vorstellig geworden. Dabei konnte er wenigstens fürs Archiv einen Wandel erreichen. Kaserer erhält die Mittel, Berufskopisten für weitere Anschaffungen zu beauftragen. Noch 1777 hat Kaserer das erste Manuskript in Händen. Der Hofkopist J. R. Estlinger³⁶ hatte für ihn das neueste Kirchenwerk Mozarts abgeschrieben, das Offertorium *Sancta Maria*, das am 9. September 1777 kurz vor Mozarts Abreise entstanden war.

Die Reihe der Kopistenabschriften setzt sich 1778 mit einer Serie von elf Manuskripten fort. An der Spitze stehen Werke von M. Haydn, die großteils eben 1778 entstanden sind, das *Sub vestrum praesidium*, dessen Stimmen Rainprechter heraus schrieb, wurde von M. Haydn sogar eigens für den Chor an St. Peter komponiert³⁷:

<i>Messe St. Nicolai Tolentini</i>	Klafsky, I,4	komponiert 1771
<i>Offertorium Te laudamus</i>	deest	1778
<i>O dies amoena</i>	III,40	1778
<i>Canta Jerusalem</i>	III,19	1778[?]

Mozart ist seit Herbst auf der Reise nach Mannheim und Paris. Von ihm gibt es keine neuen Kirchenwerke. Aber Kaserer sucht auch von weniger namhaften Salzburgern Kompositionen für den Musikchor an St. Peter zu erhalten. Von Adlgasser schafft er eine Messe in C und ein *Salve Regina* an, vom Schwiegervater M. Haydns und Domorganisten Lipp ein *Salve Regina*, vom Hofviolinisten Hafeneder eine Litanei. Dazu kommt eine kleine Zahl fremder Kompositionen: je eine Messe von J. Haydn (*Nicolai-Messe*) und Aumann, Ivanschitz, A. Schlecht und Zach, eine Litanei von Brixl und eine Vesper von Fasold.

³⁵ NMA Dok. S. 67.

³⁶ Senns Kopist B (= mein Schreiber 1) konnte von Hintermaier (Diss. S. 92) als Estlinger (um 1720—1791) identifiziert werden.

³⁷ Kaserer, der das Titelblatt schrieb, vermerkte unten: *Compos. ad Chorum Monasterii S. Petri 15 Martij 1778.*

Mit dem reichen Jahr 1778 hören die Anschaffungen schlagartig wieder auf. Klägliches Rest des ursprünglichen Aufbauwillens sind in den folgenden sieben Jahren vier kleine Messen, 1779 zwei des Böhmen Brixi, 1781 des Wiener Musikers L. Hofmann, zuletzt 1781 eine Litanei von Schneider. Aus den Jahren 1780 und 1782—85 datiert kein einziges Manuskript. Dieser zunächst völlig unverständliche Bruch im Archivwachstum findet seine einfache Erklärung im Werdegang Kaserers. 1778 betraut der Abt den tüchtigen Chorinspektor mit neuen Aufgaben, Kaserer wurde Subprior und 1. Custos.³⁸ Die Sorge um den Musikchor mußte als Nebentätigkeit in den Hintergrund rücken, was Abt Beda aus Sparsamkeitsgründen vielleicht nicht ungerne sah.³⁹

M. Haydn komponiert in den dürren Jahren des St. Peter-Archivs seine erste Folge von Gradualien durchs Kirchenjahr. Am 6. Dezember 1783 ist als erstes Stück *Viderunt omnes* für das Weihnachtsfest fertig, am 2. Januar des neuen Jahres das *Omnes* für Epiphania. Dazwischen entstanden weitere vier Gradualien für die Weihnachtszeit: *pro Festis Stephani, Joannis Ev., Innocentium* und *Pontificum*.⁴⁰ Als zweiten Komplex nimmt sich M. Haydn Ostern mit drei, danach Pfingsten mit zwei Propriumsätzen vor. Zwischen diesen großen Stationen des Kirchenjahres schuf er Gradualien für die wichtigsten Festtage, 28 im ganzen. Am Ende des Kirchenjahrs 1784 beginnt M. Haydn von neuem. Der Weihnachtsteil wird mit den Gradualien der *Missae in nocte, in aurora* und *in festo S. Innocentium* erweitert, die Festgradualien im folgenden Jahr 1785 um sieben vermehrt. Am 1. Dezember 1785 ist mit dem *Beatus vir — de confessore post Septuagesima* M. Haydns Gradualzyklus vorläufig abgeschlossen.⁴¹

Zu dieser Zeit liegt auf dem Chor von St. Peter noch kein einziges Manuskript der Gradualreihe, die Michael Haydns Ruhm als Kirchenkomponist begründen sollte.

³⁸ Lindner S. 183.

³⁹ Abt Beda Seeauer war kein Liebhaber der Musik, gegen Theater hatte er sogar eine ausgesprochene Abneigung (s. dazu Klein in MJB 1957 S. 169).

⁴⁰ Klafsky IIa 8, 9, 10, 11 (hier las Klafsky für 12. 10ber 83 12. 10. statt 12. Dez. 83); IIb 42 und IIa 13.

⁴¹ Um selbst die Übersicht zu behalten, hat M. Haydn jedes neu komponierte Werk auf eine Liste notiert, die so chronologisch die einzelnen Gradualia aufreihet. R. Münster hat die Aufstellung in der Bayer. Staatsbibl. unter den nicht katalogisierten Handschriften aus Schafhäutls Nachlaß aufgefunden und kommentiert herausgegeben (ÖMZ 1971 S. 437—441). Bereits der 1. Teil des Zyklus scheint Aufmerksamkeit hervorgerufen zu haben. Mozart schrieb 1787 eigens an M. Haydn und bat um leihweise Überlassung der Sparten (vgl. den späteren Brief vom 2. 8. 1788 an die Schwester).

Vorbereitungslos bricht 1786 am Musikchor eine Regsamkeit aus wie nie zuvor. Einschneidende Ereignisse ändern die Bedingungen. Abt Beda war am 21. Dezember 1785 gestorben, an seine Stelle wird am 31. 1. 1786 Mozarts Kindheitsfreund Cajetan Hagenauer gewählt, der im Kloster den Namen Dominikus angenommen hatte. Kaserer, der selbst als möglicher Nachfolger Abt Bedas galt⁴², stieß bei Abt Dominikus auf Interesse und Entgegenkommen. Unverzüglich bemüht sich der tüchtige Inspector chori musici von neuem. Für die Wahl und Abtweihe wurde M. Haydn mit der Komposition eines Te Deum und einer Messe beauftragt⁴³, gleichzeitig ergeht an den Kopisten F. Hofstetter⁴⁴ der Auftrag zum Abschreiben des Stimmenmaterials von M. Haydns ganzer Gradualreihe. 1787 liegt sie komplett vor. 52 liefert Hofstetter noch vor dem Herbst 1787 ab, denn fertig wurde er, noch ehe M. Haydn im September 1787 nach zweijähriger Pause die Arbeit an seinem Zyklus erneut aufnahm. Die neuen Gradualien für die Sonntage der Fastenzeit kopiert Hofstetter nicht mehr. Sie kommen erst gegen 1791 durch den Nachfolger Kaserers als Chorinspektor, den M. Haydn-Schüler P. M. Bischofreiter auf den Chor.⁴⁵

1787 nämlich steht die Arbeit am Musikchor ebenso unerwartet still wie neun Jahre zuvor. Wie damals folgen noch einige wenige Anschaffungen. 1790 schreibt Kaserer sein *Ad Chorum Monasterii* zum letzten Mal: als er nach dem Tode von P. Joseph Kaltenhauser dessen kleinen Musikalienbesitz auf den Musikchor bringt. Abermals zeigt sich, wie wenig die Musiksammlung eine Institution war, die sich auch beim Abtreten ihres Leiters weiterzutragen vermochte und wie stark ihr Gedeihen von der Tatkraft eines einzelnen abhängt. Niemand konnte Kaserer ersetzen, als er 1778 Subprior wurde und auch diesmal, 1787, als er Prior wird⁴⁶, tritt

⁴² Brief Leopold Mozarts vom 13. 1. 1786 an seine Tochter.

⁴³ St. Peter Hs. A. 858, Ausgabenbuch 1786: *He. Michael Heiden Hochfürstl. Concertmeister für das zur Wahl neu gemachte Te Deum und zur Weihe neu verfertigtes Amt auch Dirigierung daselbst 10f, 5x, 2opf.* Die Werke sind: Klafsky V, 6 (richtige Datierung nach Rettensteiner-Katalog 30. 1. 1786) und I, 14.

⁴⁴ Senns Kopist C (= mein Schreiber 31), identifiziert von Hintermaier Diss. S. 183.

⁴⁵ Im Ausgabenbuch von St. Peter 1791 (vgl. Jancik S. 313) sind 65f, 4x verzeichnet, die M. Haydn für 47 neue Gradualien erhielt; auch der Schreiberlohn von 41fl 36x für die 416 Bogen ging an ihn, da er mit eigener Hand die Stimmen herausgeschrieben hatte. Alle 47 autographen Stimmensätze liegen noch im Archiv. Es sind Klafsky IIa: 1—4, 14—25, 31—35 und 45—67; IIb: 26, 38, 44; III: 17. Durch den Rechnungsvermerk ist die Entstehungszeit aller 47 Abschriften auf 1791 festlegbar.

⁴⁶ Leopold Mozart am 2. 2. 1787 an seine Tochter: *der P: Subprior Kaserer ist Prior.*

niemand an seine Stelle. 1791 erlischt Kaserers fruchtbare Tätigkeit für den Musikchor vollends⁴⁷, Kaserer übernimmt die von St. Peter pastorierte Pfarrei in Dornbach bei Wien, wo er 1812 stirbt.⁴⁸

Bevor Kaserer aber aus dem Amt des Chorinspektors schied, ordnete er gründlich das ganze Material, den Bestand, den er zu seinem Antritt vorgefunden hatte ebenso wie die Manuskripte, die während seiner Zeit auf den Chor gekommen waren. Mit dem Signieren begann Kaserer kaum vor 1787, da der Gradualzyklus von M. Haydn die Grundlage für die zweite (*Classis B*) der 16 Gruppen bildet.

Mit seinem System war Kaserer selbst nicht immer zufrieden. Häufig korrigierte er seine eigenen Vermerke. Meinten die Nummern einfaches Durchzählen, könnte Bischofreiter, der 1794 Chordirektor wird⁴⁹, aber schon vorher am Musikchor gearbeitet hatte, an der alten Ordnung weiterbauen. 1792 notiert er zu einer Scheicher-Litanei noch *Armarium IIII*, *Classis A Nr. 32*, bei einer Delesnich-Messe fällt aber schon die Nummer weg, schließlich bei einer Huber-Messe auch noch die *Classis*-Angabe. Danach ist bei Bischofreiter von *Armarium* und *Classis* nicht mehr die Rede:

⁴⁷ Im Juni 1791 bestellt Kaserer — schon als Prior — bei M. Haydn noch eine Kantate (s. Jancik S. 88).

⁴⁸ Lindner S. 183.

⁴⁹ M. H. Schmid Katalog S. 13 und 20f.

NACHWORT

Kaum eine Zeit war für Salzburgs Musik so lebendig wie die Jahre um 1770, in die Mozarts erste Kirchenwerke fallen. Das Werk der älteren Generation war noch unmittelbar vertraut, wie es überhaupt zu den Eigenarten eines solch geschlossenen Traditionskreises gehört, daß Älteres unentwegt weitergepflegt wird. Eberlins Werke wurden noch Jahrzehnte nach seinem Tod aufgeführt. Eine neue Blüte entfaltet sich, als M. Haydn und Mozart, die beide zunächst vom Instrumentalen herkommen, im kirchenmusikalischen Schaffen wetteifern.

Die Kirchenmusik Salzburgs im 18. Jahrhundert war seltsam eigenständig. Obgleich sich in dieser Zeit auf deutschem Boden verschiedenste Einflüsse durchdringen, bleibt Salzburg allem Fremden gegenüber abweisend. Aber selbständige Tradition bedeutet nicht einheitliche Tradition. Von Eberlin zu M. Haydn wandelt sich die Kirchenmusik. Erst M. Haydn schuf von 1764 bis 1806 mit seinem reichen Werk, was später, nach einer unübersehbaren Verbreitung im ganzen Donauraum, als süddeutscher, speziell salzburgischer Kirchenstil galt. Das zusammenhängende Band für die Kirchenmusik des ganzen Jahrhunderts bildet der gemeinsame Satzbau auf der Grundlage des Generalbaßsatzes. Genau hier aber fügt Mozart sich nicht in die Salzburger Tradition. In seiner Musik wirkt etwas, was sich nicht aus lokalen Gegebenheiten ableiten läßt. Man könnte versucht sein, deshalb andere Einflüsse verantwortlich zu machen, auch wenn Beschäftigung mit Kirchenmusik für Mozart Beschäftigung mit der Salzburger Tradition bedeutet hat. Der Nachweis von Einflüssen kann jedoch über eine Schwelle nicht hinwegführen. Die Konstatierung, eine Komposition Mozarts sei von diesem oder jenem Meister beeinflusst, fordert zur Gegenfrage, nämlich warum die Komposition nicht von diesem oder jenem stammt — nicht stammen kann. Die Frage, was Mozart ausmacht, führt in eine andere Richtung. Eine so wertvolle Arbeit wie die von Wyzewa und St. Foix bleibt deshalb trotz aller Anfügungen (*Les influences étrangères dans l'oeuvre de W. A. Mozart* lautete das Thema eines Kongresses 1956 in Paris) an der genannten Schwelle stehen. Die Kompositionen Mozarts lassen sich nicht aus einer Summierung von Einflüssen erklären.

Solange man die groben Umrissse eines Werks betrachtet, erscheinen Einflüsse gewichtig. Anklänge drängen sich auf, vor allem Gattungstypisches stellt sich in den Vordergrund. Im näheren Herangehen ändern sich die

Fragen. Die Einflüsse verschwinden nicht, aber sie verlieren an Bedeutung. Anders als die vielen Reminiszenzen, die bei genauer Prüfung selten überzeugen, bleibt ein Bereich des „Einflusses“ als fester Hintergrund: die Bedingungen, unter denen ein Werk entsteht. Ihre Klärung gibt den unentbehrlichen Rahmen für die Betrachtung der Musik. Ohne diesen Halt erschiene manches als großer Einfall, was unabänderlich vorgegeben ist. Liturgie bestimmt in der Kirchenmusik das Instrumentarium, bestimmt den Umfang und damit auch Gattungsmäßiges. Die Gattung wiederum prägt Formen vor. Noch Spezielleres — Wünsche des Erzbischofs oder eines besonders befähigten Musikers — können sich in einem Werk widerspiegeln. Die Forschung hat von dieser Seite her Wichtiges aufgehell. Ergebnisse sind hier leicht faßlich, Nachprüfungen meist unkompliziert. Es gibt dokumentarische Belege zur Biographie, statistische Übersichten zu musikalischen Formen. Aber man darf sich nicht täuschen. Solche Kenntnisse stecken den Umkreis ab, nicht mehr. Der Kern erschließt sich nicht so einfach. Über *die* Fuge zu sprechen ist leichter als über eine einzige.

Faßliches gibt es aber nicht nur im allgemeinen, sondern ebenso in dem kleinen Bereich, der jedem einzelnen Werk anders eigen ist. Nur stehen Feststellungen hier nicht selbstgenügsam da, sie fordern den Nachvollzug; ohne ihn bleiben sie tot. Eine Studie, die das Hineinhorchen in eine Komposition zum Ziel hat, verlangt viel Geduld vom Leser. Zu der äußeren Unannehmlichkeit, die das fortwährende Heranziehen von Partituren mit sich bringt, kommt in der Darstellung ein Eingehen auch auf schlicht Handwerkliches, was dem einen unnötig, dem anderen vielleicht hilfreich sein wird.

LITERATURVERZEICHNIS

- Abert, Hermann: W. A. Mozart. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart, 2 Bde. Leipzig 1923/24.
Zitiert wird nach der textlich unveränderten Neuauflage Leipzig 1955/56 (mit Register 1966).
- Brand, Carl Maria: Die Messen von Joseph Haydn, Würzburg-Aumühle 1941.
- Cherlubiez, Antoine E.: Sequenztechnik in Mozarts Klaviersonaten, in MJB 1952 S. 77—94.
- Cuvay, Maria: Beiträge zur Lebensgeschichte des Salzburger Hofkapellmeisters J. E. Eberlin, in Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 95, 1955, S. 179—189.
- Dennerlein, Hans: Zum Orgelgebrauch in Mozarts Messen, in MJB 1955 S. 113—116.
— Zur Problematik von Mozarts Kirchensonaten, in MJB 1953 S. 95—111.
- Deutsch, Otto Erich: Mozart. Die Dokumente seines Lebens, Kassel Basel usw. 1961.
- Dunning, Albert: Mozarts Kanons, in MJB 1971/72 S. 227—240.
- Einstein, Alfred: Mozart. Sein Charakter, sein Werk. Stockholm 1947.
— Mozart's Kyrie K 90, in MQ 37, 1951, S. 1—4.
- Eppelsheim, Jürgen: Das Orchester in den Werken J.-B. Lullys (MVM Bd. 7), Tutzing 1961.
- Federhofer, Hellmut: Probleme der Echtheitsbestimmung der kleineren kirchenmusikalischen Werke W. A. Mozarts, in MJB 1958 S. 97—108 und (Fortsetzung) MJB 1960/61 S. 43—51.
— Mozart als Schüler und Lehrer in der Musiktheorie, in MJB 1971/72 S. 89—106.
- Federhofer-Königs, Renate: Mozarts „Lauretanische Litaneien“ KV 109 und 195, in MJB 1967 S. 111—120.
- Feil, Arnold: Zum Gradus ad Parnassum von J. J. Fux, in AfMw 14, 1957, S. 184—192.
- Fellerer, Karl Gustav: Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts, Augsburg 1924.
— Mozarts Officiumskompositionen, in MJB 1954, S. 135—142.
— Mozarts Kirchenmusik, Salzburg 1955.
— Zum fugierten Chorsatz in Mozarts Meßkomposition, in MJB 1958 S. 87—96.
- Fischer, Wilhelm: Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils, in StMw 3, 1915, S. 24—84.
— Zwei neapolitanische Melodietypen bei Mozart und Haydn, in MJB 1960/61, S. 7—21.
- Gassner, Josef: Die Musikaliensammlung im Salzburger Museum Carolino Augusteum, Salzburg 1962.
- Georgiades, Thrasybulos G.: Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters, in MJB 1950 S. 76—98.
— Zur Musiksprache der Wiener Klassiker, in MJB 1951 S. 50—59.
— Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe, Berlin, Göttingen, Heidelberg 1954.
— Schubert. Musik und Lyrik, Göttingen 1967.

- Haas, Robert: Eberlins Schuldramen und Oratorien, in *StMw* 8, 1921, S. 9—44.
- Haller, Klaus: Partituranordnung und musikalischer Satz (MVM Bd. 18), Tutzing 1970.
- Hammerle, A.: Chronik des Gesanges und der Musik in Salzburg, Salzburg 1874.
- Hell, Helmut: Die neapolitanische Opernsinfonie in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts (MVM Bd. 19), Tutzing 1971.
- Henneberg, Gudrun: Theorien zur Rhythmik und Metrik. Möglichkeiten und Grenzen rhythmischer und metrischer Analyse, dargestellt am Beispiel der Wiener Klassik (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft Bd. 6), Tutzing 1974.
- Herbort, Heinz Josef: Die Messen des Johann Ernst Eberlin (Diss.), Münster 1961.
- Hess, Ernst: Über einige zweifelhafte Werke Mozarts, in *MJb* 1956 S. 100—129.
- Hess, Reimund: Serenade, Cassation, Notturmo und Divertimento bei Michael Haydn (Diss.), Mainz 1963.
- Hintermaier, Ernst: Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal, mschr. Diss. Salzburg 1972.
- Jancik, Hans: Michael Haydn, ein vergessener Meister, Zürich, Leipzig, Wien 1952.
- Kellner, Altmann OSB: Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster, Kassel, Basel 1956.
- Kirkendale, Warren: Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik, Tutzing 1966.
- Klafsky, Anton Maria: Michael Haydn, in *Musica Divina* II, 1914.
- Michael Haydn als Kirchenkomponist, in *StMw* 3, 1915, S. 5—23.
- Der Einfluß der Italiener auf die Wiener Kirchenmusik im 18. Jahrhundert, in *Musica Divina* X, 1922.
- Thematisches Verzeichnis der Kirchenwerke von Michael Haydn, in *DTÖ* XXXII/1 Bd. 62, Wien 1925.
- Klein, Herbert: Unbekannte Mozartiana von 1766/67, in *MJb* 1957 S. 168—185.
- Nachrichten zum Musikleben Salzburgs in den Jahren 1764—1766, in *Festschrift Alfred Orel zum 70. Geburtstag*, hrsg. v. H. Federhofer, Wien, Wiesbaden 1960, S. 93—102.
- Köchel, Ludwig: Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts, 6. Auflage bearbeitet von F. Giegling, A. Weinmann und G. Sievers, Wiesbaden 1964.
- (= K⁶, andere Ausgaben zitiert mit: K¹, K³).
- Kurthen, Wilhelm: Studien zu W. A. Mozarts kirchenmusikalischen Jugendwerken, in *ZfMw* 3, 1920/21, S. 194—222 und 337—381.
- Kutscher, Arthur: Das Salzburger Barocktheater, Wien 1924.
- Lach, Robert: W. A. Mozart als Theoretiker, Wien 1918.
- Layer, Adolf: Ernst Eberlin, in *Lebensbilder aus dem bayerischen Schwaben* Bd. 6, München 1958, S. 388—405.
- Martin, Franz: Kleine Beiträge zur Musikgeschichte Salzburgs, insbesondere zur Biographie Michael Haydns, in *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 53, 1913.
- Aus Salzburgs Vergangenheit. Beiheft zu *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, Salzburg 1942.
- Mies, Paul: Eine unbekannt Instrumentation von Mozarts *Te Deum* KV 141, in *Neues Mozart-Jahrbuch* III, 1943, S. 244—246.

- [Mozart, Leopold]: Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstl. Gnaden des Erzbischofs zu Salzburg im Jahr 1757, in Marpurgs Historisch-Kritischen Beiträgen III, Berlin 1757, S. 183ff.
- Münster, Robert: Ein eigenhändiges Gradualienverzeichnis von J. M. Haydn, in ÖMZ 26, 1971, S. 437—441.
- Nikolaus Lang und seine Michael Haydn-Kopien in der Bayerischen Staatsbibliothek, in ÖMZ 27, 1972, S. 25—29.
- Neumann, Friedrich: Zur formalen Anlage des Seitensatzes der Sonatenform bei Mozart, in MJB 1960/61 S. 219—232.
- [Otter, Franz J. und Schinn, Georg]: Biographische Skizze von Michael Haydn. Von des verklärten Tonkünstlers Freunden entworfen, und zum Besten seiner Wittwe herausgegeben, Salzburg 1808.
- Pauly, Reinhard G.: Michael Haydn's Latin Proprium Missae Compositions, mschr. Diss. Yale 1956.
- Some Recently Discovered Michael Haydn Manuscripts, in JAMS 10, 1957, S. 97—103.
- J. E. Eberlin's Motets for Lent, in JAMS 15, 1962, S. 182—192.
- Pellegrini-Rainer, Doris und Rainer, Werner: Giuseppe Lolli (1701—1778). Ein biographischer Beitrag zur Musikgeschichte Salzburgs, in Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 106, 1966, S. 281—291.
- Peregrinus, J.: Geschichte der Salzburgerischen Domsängerknaben, in Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 28/29, 1889/90.
- Pfannhauser, Karl: Zu Mozarts Kirchenwerken von 1768, in MJB 1954 S. 150—168.
- Mozarts kirchenmusikalische Studien im Spiegel seiner Zeit und Nachwelt, in KmJb 1959 S. 155—198.
- Epilegomena Mozartiana, in MJB 1971/72 S. 268—312.
- Pillwein, Benedikt: Biographische Schilderung oder Lexikon Salzburgerischer . . . Künstler, nach den zuverlässigsten Quellen, besonders Manuscripten bearbeitet, Salzburg 1821.
- Plath, Wolfgang: Beiträge zur Mozart-Autographie I. Die Handschrift Leopold Mozarts, in MJB 1960/61 S. 82—117.
- Ein „neues“ Mozart-Manuskript in Augsburg, in Acta Mozartiana 13, 1966, S. 86—89.
- Leopold Mozarts Notenbuch für Wolfgang (1762) — eine Fälschung?, in MJB 1971/72 S. 337—341.
- Rainer, Werner: Verzeichnis der Werke A. C. Adlgassers, in MJB 1962/63 S. 280—291.
- Das Instrumentalwerk A. C. Adlgassers nebst Biographie und Werkverzeichnis, mschr. Diss. Innsbruck 1964.
- Anton Cajetan Adlgasser. Ein biographischer Beitrag zur Musikgeschichte Salzburgs um die Mitte des 18. Jahrhunderts, in Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 105, 1965, S. 205—237.
- Rasmussen, Mary: Mozart, Michael Haydn, and the Romance from the Concerto in E-flat major for Horn and Orchestra K. 447, in Brass and Woodwind Quarterly I, 1967, S. 1—21.
- Reichert, Georg: Mozarts „Credo-Messen“ und ihre Vorläufer, in MJB 1955 S. 117—144.
- Rosenthal, Karl August: Zur Stilistik der Salzburger Kirchenmusik von 1600—1730, in StMw 17 und 19, 1930 und 1932.

- Eine Imitation von Mozarts Offertorium ‚Sub tuum praesidium‘, in *ZfMw* 14, 1931/32, S. 277f.
- The Salzburg Church Music of Mozart and his Predecessors, in *MQ* 18, 1932, S. 559ff.
- Der Einfluß der Salzburger Kirchenmusik auf Mozarts kirchenmusikalische Kompositionen, in *MJb* 1971/72 S. 173—181.
- Schafhäütl, Karl Franz Emil von: Michael Haydn, in *ADB* 11, Leipzig 1880.
- Schmid, Ernst Fritz: Mozart und das geistliche Augsburg, insonderheit das Chorherrenstift Heilig Kreuz, in *Augsburger Mozartbuch* (= Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben Bd. 55/56), Augsburg 1942/43 S. 40—202.
- Ein schwäbisches Mozartbuch, Lorch-Stuttgart 1948.
- Leopold Mozart, in *Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben* Bd. 3, 1954, S. 346—368.
- Auf Mozarts Spuren in Italien, in *MJb* 1955 S. 17—48.
- Schmid, Manfred Hermann: Die Musikaliensammlung der Erzabtei St. Peter in Salzburg. Katalog, 1. Teil, L. und W. A. Mozart — J. und M. Haydn (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Bd. 3/4) Salzburg 1970.
- Michael Haydn als Autor zweier apokrypher Mozart-Lieder, in *ÖMZ* 26, 1971, S. 72—79.
- Schneider, Constantin: Die Oratorien und Schuldramen Anton Cajetan Adlgassers, in *StMw* 18, 1931, S. 36—65.
- Geschichte der Musik in Salzburg von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart, Salzburg 1935.
- Schneider, Otto und Algotzy, Anton: Mozart-Handbuch. Chronik — Werk — Bibliographie, Wien 1962.
- Seiffert, Max: Vorwort zu *DTB IX/2* (Ausgewählte Werke von Leopold Mozart), Leipzig 1908.
- Senn, Walter: Die Mozart-Überlieferung im Stift Heilig Kreuz zu Augsburg, in *Neues Augsburger Mozartbuch* (Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben Bd. 62/63), Augsburg 1962 S. 333—368.
- Die Menuette KV 104 Nr. 1 und 2, in *MJb* 1964 S. 71—82.
- Der *Catalogus Musicalis* des Salzburger Doms (1788), in *MJb* 1971/72 S. 182—196.
- Das wiederaufgefundene Autograph der Sakramentslitanei in D von Leopold Mozart, in *MJb* 1971/72 S. 197—216.
- Taling-Hajnali, Maria: *Der fugierte Stil bei Mozart*, Bern 1959.
- Ursprung, Otto: *Restauration und Palestrina-Renaissance in der katholischen Kirchenmusik der letzten zwei Jahrhunderte*, Augsburg 1924.
- Vachon, Monique: *La Fugue dans la musique religieuse de W. A. Mozart*, Québec, Tours 1970.
- Wagner, K.: *Das salzburgische Hoftheater 1775—1805*, in *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 50, 1910.
- Wörner, Karl H.: *Über einige Fugenthemen Mozarts*, in *MJb* 1954 S. 33—53.
- Wurzbach, Konstantin: *Joseph Haydn und sein Bruder Michael*, Wien 1861.
- Wyzewa, Théodore und Saint-Foix, Georges: *W. A. Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre de l'enfance a la pleine maturité*, Bd. 1—2, Paris 1912.
Bd. 3—5 (von Saint-Foix allein), Paris 1936—1946.
- Zaslaw, Neal: *A rediscovered Mozart autograph at Cornell University*, in *MJb* 1971/72 S. 419—431.

VERZEICHNIS ERWAHNTER ODER BESPROCHENER WERKE

Kursiv gesetzte Seitenzahlen verweisen auf Notenbeispiele.

Unberücksichtigt blieb der Exkurs 2, der jedoch über das Personenregister näher aufgeschlüsselt ist.

- | | |
|---|--|
| ADLGASSER, A. C. | <i>Messen</i> (Zählung nach Herbort) |
| Ave Maria: 107f | Nr. I: 191—193, 204 |
| David und Jonathas (1763): 169 | Nr. II: 60, 191—193 |
| Litanei in F: 264 | Nr. III: 60, 191f |
| Pietas in Deum (1772): 13 | Nr. 7: 81 (<i>Sanctus</i>) |
| Pietas in hospitem (1772): 13 | Nr. 11: 125 |
| Salve Regina in B: 82, 83, 107f, 131 | Nr. 12: 115 |
| Sub tuum: 77, 99f | Nr. 17: 127 (<i>Kyrie</i>); 193 (<i>Gloriafuge</i>); 126 (<i>Credo</i>); 68, 69, 70 (<i>Credofuge</i>); 81, 127 (<i>Sanctus</i>) |
| Tu ne virtus moriatur age: 108 | Nr. 18: 203 (<i>Kyrie</i>); 81 (<i>Credofuge</i>) |
| BERNARDI, S. | Nr. 19: 215 (<i>Gloriafuge</i>) |
| Lauda Sion: 152f | Nr. 20: 270 (<i>Kyrie</i>); 58f, 115, 215f (<i>Gloriafuge</i>); 68, 69 (<i>Credofuge</i>), 134 (<i>Benedictus</i>) |
| CORELLI, A. | Nr. 21: 215f (<i>Gloriafuge</i>) |
| Concerto grosso op. 6 Nr. 4: 200—203 | Nr. 22: 60, 65, 215f (<i>Gloriafuge</i>) |
| CRUDELI, M. | Nr. 23: 58f, 61 (<i>Gloriafuge</i>); 61 (<i>Credofuge</i>); 126 (<i>Agnus</i>) |
| Sub tuum: 77 | Nr. 24: 58, 60, 65, 191f, 193, 217f (<i>Gloriafuge</i>) |
| DIEZ, J. S. | Nr. 25: 126 (<i>Kyrie</i>); 134, 135 (<i>Gratias</i>); 58, 215f (<i>Gloriafuge</i>); 126, 127, 270 (<i>Et incarnatus</i>); 270 (<i>Benedictus</i>) |
| Miserere: 274 | Nr. 27: 68 (<i>Qui tollis</i>) |
| EBERLIN, J. E. | Nr. 28: 58f, 61, 216 (<i>Gloriafuge</i>); 68 (<i>Credofuge</i>) |
| Augustinus: 269, 270 | Nr. 30: 115 |
| Benedixisti: 38, 191, 193, 204, 207 bis 209 | Nr. 31: 115 |
| Blutschwitzender Jesus: 269, 273 | Nr. 32: 115, 273; 191—193, 215, 222, 223 (<i>Kyriefuge</i>); 58—60, 215—217 (<i>Gloriafuge</i>) |
| Christus factus est: 191 | Nr. 33: 115 |
| Dextera Domini: 191, 204 | Nr. 34: 49, 50, 58, 191—193, 215 bis 217 (<i>Gloriafuge</i>) |
| Dixit Dominus: 258 | Nr. 38: 115 |
| Domine Jesus: 191, 193, 204 | |
| In nomine Jesu: 191, 230 | |
| Improperium: 191f, 194, 199, 204 | |
| Justum deduxit: 189, 213 | |
| Laeta quies: 152 | |
| Litanei in C: 14 | |
| Magnificat: 81, 165 | |

Nr. 40: 58—60, 216 (*Gloriafuge*)
 Nr. 42: 68 (*Crucifixus*)
 Nr. 45: 58—60 (*Gloriafuge*)
 Nr. 49: 58—60 (*Gloriafuge*)
 Nr. 50: 115
 Pater: 191f, 194, 199, 200, 204, 206, 266
 Recessit pastor: 191f, 204—207
 Requiem in C: 189f
 Sub tuum: 77—81
 Te Deum in C: 24, 34, 126, 128
 Tenebrae: 191f, 208
 Tenuisti: 191f, 194—196
 Toccate e Fughe (Augsburg 1747): 214,
 230
 Veni sancte: 152
 Vexilla regis: 204

FUX, J. J.
 Sub tuum: 77

GASSMANN, FL.
 Requiem (1773/74): 118

HAYDN, JOSEPH
 Nicolaimesse: 25
 Te Deum (1764): 35

HAYDN, MICHAEL
 (zur genaueren Bestimmung sind die
 Nummern der thematischen Verzeich-
 nisse Klafskys und Pergers angegeben)
 Abels Tod (1778): 167
 Ave Maria (1765 — Klafsky III, 21):
 107, 190f, 194, 197f, 213
 Ave Maria (nach 1771 — Kl. III, 44):
 169
 De profundis (1778 — Kl. IIb, 16): 150
 Divertimento in D (Perger deest): 273
 Domine Deus (1803 — Kl. III, 22): 105,
 159, 163, 257
 Emicat meridies (1784 — Kl. IIb, 4):
 150
 Ex Sion (1787 — Kl. IIa, 2): 105
 Exsurge (1788 — Kl. IIa, 23): 105
 Flötenkonzert (1766 — P. 54): 91
 Hermann (1771/1773): 95, 167, 168,
 169
 Hochzeit auf der Alm (1768): 89
 Laeta quies (1777 — Kl. IIb, 17a): 150
 Laeta quies (1785 — Kl. IIb, 17b): 150

Lauda Sion (1775 — Kl. IIa, 42): 13,
 34, 107, 145—163, 164, 167, 213
 Laudibus hic mons (1794 — Kl. IIb,
 19): 150
 Litanei in d (1764 — Kl. IV, 14): 267,
 271; 47—50, 69, 225 (*Pignus*); 271,
 272, 273 (*Praecelsum*); 264 (*Sacra-
 mentum*); 267, 268 (*Agnus*)
 Litanei in g (1776 — Kl. IV, 13): 145
 Menuette: 170

Messen

Missa S. Trinitatis (1754 — Kl. I, 1):
 47
 Missa S. Cyrilli et Methodii (1758
 — Kl. I, 2): 32, 47 f, 113, 129;
 121, 122, 123 (*Kyrie*); 54, 224
 (*Gloriafuge*); 128 (*Credo*); 164f
 (*Agnus*)
 Missa S. Nicolai Tolentini (1768 —
 Kl. I, 4); 47, 113 f, 116
 Missa S. Gabriellis (1768 — Kl. I, 5):
 47, 83, 84, 113, 116f, 254; 225f
 (*Kyrie*); 83, 84, 124, 155 (*Gloria*);
 129, 132 (*Credo*); 132 (*Agnus*)
 Missa S. Raphaelis (1768 — Kl. I,
 6): 14, 47, 113, 116f; 130 (*Kyrie*);
 124, 125 (*Gloria*)
 Requiem in c (1771 — Kl. I, 8): 46,
 225, 231, 232, 235, 267, 271
 Missa S. Josephi (1771 — Kl. I, 7);
 46, 113, 116, 271; 165, 225
 (*Kyrie*); 258 (*Gloria*); 270, 271
 (*Et incarnatus*); 73 (*Credofuge*);
 130 (*Sanctus*); 132 (*Agnus*)
 Missa S. Joannis Nep. (1772 — Kl.
 I, 9): 113, 165; 155, 156, 157
 (*Gloria*); 226, 271 (*Credo*); 123,
 124 (*Agnus*)
 Missa S. Hieronymi (1777 — Kl. I,
 11): 252
 Missa S. Aloysii (1777 — Kl. I, 11):
 197
 Missa S. Ruperti (1782 — Kl. I, 13):
 197
 Missa secundum cantum choralem
 (1794 — Kl. I, 20); 197
 Missa hispanica (1796 — Kl. I, 17):
 254
 Missa S. Francisci (1803 — Kl. I,
 23): 145, 265

- Miraculorum patrator (1786 — Kl. I Ib, 18): 150
 Mutter der Gnaden (s. auch unter O Amaryllis): 87—89, 169
 O Amaryllis (1767): 82, 89—98, 167, 169
 O Maria (nach 1771 — Kl. III, 33): 169
 Pietas Christiana (1770): 169
 Qui sedes (1787 — Kl. IIa, 3): 105
 Rebecca als Braut (1766): 92
 Romanze für Horn: 173f, 175, 176
 Sicut cervus (nach 1771 — Kl. I Ib, 48): 169
 Sinfonien (1763/64 — P. 3—5): 170
 in D (1774 — P. 11): 170, 171, 172f
 in C (P. 34): 273
 Sub tuum (Kl. I Ib, 33): 43, 77, 101
 bis 111, 159, 164f
 Te Deum (1760 — Kl. V, 1): 32—45, 47, 49, 152, 160, 164
 Te Deum (1770 — Kl. V, 2): 46, 60, 190f, 193, 197, 225
 Te Deum (1801 — Kl. V, 4): 35, 65
 Tenebrae (Kl. V, 8 [c]): 167, 190f
 Tres sunt (1772 — Kl. IIa, 40): 13—28, 31, 54, 99, 105, 107, 130, 145, 150, 164, 167, 213
 Universi (1787 — Kl. IIa, 1): 105, 107
 Veni sancte (1784 — Kl. IIa, 39a): 150
 Vesper (1762 — Kl. IV, 4=7b): 47, 197
 Victimae paschali (1784 — Kl. IIa, 29): 150
 Zaire (1777): 168
- HOFER, A.
 Te Deum in C: 35, 266
- LIGNIVILLE, E.
 Stabat mater: 184
- LIPOWSKY, F. TH.
 Eia cuncti: 20, 21, 22
 Gloria (Offertorium): 21
- MARTINI, G.
 Quaerite: 181—183
- MOZART, LEOPOLD
 Litanei in C: 257; 61, 63, 66, 224 (*Pignus*)
 Litanei in D: 119, 257, 264; 61, 66, 224 (*Pignus*)
 Litanei in F: 271
 Messe in C: 53, 117f, 224, 257; 61, 62, 63, 64, 204 (*Kyriefuge*); 119, 120 (*Gratias*); 136 (*Benedictus*)
 Messe in C („KV 115“): 189
 Messe in F („KV 116“): 189
 Serenade: 273
 Sinfonia da caccia: 257
 Sinfonia da camera: 258
- MOZART, W. A.
 Angegeben sind nur die Köchel-Nummern der 1. Auflage. Nummern von K.⁶ wurden nur für Werke benutzt, die in K.¹ fehlen oder nicht einzeln aufgeführt sind.
 KV 2 Menuett in F: 135
 KV 4 Menuett in F: 135
 KV 15f Menuett in C: 135
 KV 15m Menuett in F: 135
 KV15y Menuett in G: 138
 KV15ss Fuge des Londoner Notenbuches: 51f
 KV 20 God is our Refuge: 75
 KV 32: Galimathias musicum: 51
 KV 34 Scande coeli limina: 107f, 255
 KV 35 Die Schuldigkeit des 1. Gebots: 257
 KV 36 Or che il dover: 92
 KV 38 Apollo und Hyazinth: 98, 256
 KV 47 Veni sancte spiritus: 17, 82, 106, 255
 KV 49 Messe in G: 42, 46, 50, 113f, 117, 255; 120 (*Et incarnatus*)
 KV 65 Messe in d: 50, 113, 251, 255; 121, 123f, 129 (*Kyrie*); 56, 60, 65 (*Gloriafuge*)
 KV 66 Messe in C: 46, 50, 100, 109, 113, 118, 256; 140f (*Laudamus te*); 136f (*Quoniam*); 51, 53—57, 60, 62, 64 (*Gloriafuge*); 25, 68—73, 96, 219 (*Credo*)
 KV 72 Inter natos mulierum: 17, 255
 KV 73h Menuett: 185
 KV 73i Kanon: 185f
 KV 73k Kyriekanon: 185f, 188
 KV 73r 4 Kanons: 185, 187
 KV 73s Miserere: 184, 188, 208
 KV 73u Cibavit: 184
 KV 73a Quaerite: 180—184, 188, 197
 KV 73x 14 Kanons nach P. Martini: 184

- KV 94 Menuett: 138
 KV 104 6 Menuette [recte: M. Haydn]:
 170
 KV 105 6 Menuette [recte: M. Haydn]:
 170
 KV 108 Regina coeli: 17, 82, 107f, 255
 KV 109 Litanei: 255, 262
 KV 117 Benedictus est Deus: 255f
 KV 125 Litanei in B: 13, 119, 255f, 264
 KV 126 Il sogno di Scipione: 93
 KV 127 Regina coeli: 13—28, 31, 35f,
 82, 130f, 145, 259
 KV 132 Sinfonie in Es: 22
 KV 139 Messe in C (c): 46, 50, 100,
 109, 113, 118, 133, 189, 256, 261f,
 265f, 274f; 42, 130, 137 (*Kyrie*); 136,
 138 (*Laudamus te*); 119f (*Gratias*);
 136, 158 (*Quoniam*); 136f (*Domine*
Deus); 60, 65—67 (*Cum sancto-*
Fuge); 43, 219—223 (*Credo*); 158 bis
 160 (*Benedictus*); 102 (*Agnus*)
 KV 141 Te Deum: 32—45, 50, 64, 256
 KV 142 Tantum ergo: 88
 KV 165 Exultate: 107, 259
 KV 166g 2 Kanons: 184
 KV 167 Messe in C: 256, 261
 KV 183 Sinfonie in g: 257
 KV 192 Messe in F: 255
 KV 193 Dixit und Magnificat: 255
 KV 194 Messe in D: 255
 KV 195 Litanei: 259
 KV 219 Violinkonzert in A: 170
 KV 220 Messe in C: 255, 261
 KV 222 Misericordias: 87, 207—212
 KV 243 Litanei in Es: 145, 259, 262,
 264f, 275
 KV 257 Messe in C: 255, 262, 267, 275
 KV 258 Messe in C: 255
 KV 259 Messe in C: 255
 KV 261 Adagio in E: 170, 172, 173
 KV 262 Messe in C: 254—256
 KV 273 Sancta Maria: 87, 255
 KV 275 Messe in B: 255
 KV 276 Regina coeli: 45, 255, 267
 KV 277 Alma Dei: 87
 314 Flötenkonzert in D: 267
 KV 317 Messe in C: 255, 262, 264, 275
 KV 318 Sinfonie in G: 257
 KV 321 Vesper: 229, 255, 262—264,
 275
 KV 337 Messe in C: 256, 262, 267, 275
 KV 339 Vesper: 229, 255; 242 (*Beatus*
vir); 229—242, 247 (*Laudate pueri*);
 243—247 (*Laudate Dominum*); 242
 (*Magnificat*)
 KV 341 Kyrie: 255, 267
 KV 345 Thamos: 276f
 KV 366 Idomeneo: 259, 276
 KV 387 Quartett in G: 196
 KV 426 Fuge in c: 236, 238
 KV 427 Messe in c: 251, 255, 265
 KV 447 Hornkonzert in Es: 173, 174,
 175f
 KV 527 Don Giovanni: 276
 KV 620 Zauberflöte: 276—278
 KV 626 Requiem: 208, 273
 KV Anh. A 32/33 Kanons: 184
 RAINPRECHTER, J. N.
 Josephslitanei: 167
 Lied Von der Freundschaft: 95

PERSONENREGISTER

- Adlgasser, A. C. 13f, 17, 76f, 82f, 95, 99f, 102, 107f, 114, 131, 169, 195, 253, 264, 285f, 288, 290
Aumann, F. 290
- Bach, J. S. 61, 200, 214
Berlioz, H. 272
Bernardi, S. 152f, 270, 284
Bernhard, Chr. 75
Biber, H. I. F. 270, 283, 285
Biber, K. H. 283
Biechteler, S. 17, 117
Bischofreiter, M. 88, 103, 281f, 286, 292f
Brix, F. X. 285f, 290
Burney, Ch. 179
- Caldara, A. 134, 269
Colloredo, Hieronymus von (Erzbischof) 13, 31, 93, 213
Corelli, A. 200—203
Crudeli, M. 77
- Delesnich, J. 285, 293
Diabelli, A. 13, 148
Diez, J. S. 274
Ditters von Dittersdorf, K. 32, 76
Drasil, F. 258
- Eberlin, J. E. 14, 17, 24, 31, 34f, 38, 46, 49—51, 57—61, 65f, 68—71, 75—81, 102, 106, 113, 115—117, 126—129, 133—135, 140, 150, 152, 190—218, 219, 222f, 229f, 242, 253, 256, 258 bis 260, 266, 269f, 272, 274, 282f, 286
- Egger, A. 114
Ernst, J. 97
Estlinger, J. R. 191, 290
Eybler, J. 15
- Fasold 14, 286, 290
Fischiatti, D. 31, 114
Fixlmillner, P. 115
Friedrich der Große 230
Fuchs, A. 14
- Fuchs, F. 97
Fuetsch, J. 204
Fux, J. J. 51, 74—76, 102, 118, 183, 190, 194f, 269
- Gabriel (Pater) 284
Gaßmann, Fl. 117f
Gerbert, M. 213
Gluck, Chr. W. 169, 277
Greiner, J. B. 285
Gschlatt, Th. 272
- Händel, G. F. 158, 214
Hafeneder, J. 286, 290
Hagenauer, D. 113, 287, 292
Harrach, Franz Anton von 134
Hasse, J. A. 117
Haydn, J. 25, 32, 35, 230, 247, 290
Haydn, M. 13—45, 46—50, 54, 59, 73, 75—77, 82—84, 86—112, 113f, 116f, 121—126, 128—134, 143—176, 190 bis 194, 197f, 213, 224—226, 229 bis 232, 235, 242f, 246, 254, 257f, 264f, 267—271, 273, 282, 285—288, 290 bis 293
- Hoesl, A. 289
Hofer, A. 35, 266, 270
Hofmann, L. 291
Hofstetter, F. 147, 292
Holzbauer, J. 213
Huber 293
Hübner, Beda 92, 193, 290
- Ivanschitz, A. 290
- Jähndl, A. 86
- Kaltenhauser, J. 292
Karl Theodor, Kurfürst von Bayern 212
Kaserer, M. 14, 147, 152, 252, 281f, 285 bis 287, 289—293
Keller, M. 86
Kracher, M. 147, 149
Kumberger, M. 14, 285f, 289
Kurz, A. 152, 283—285

- Lang, N. 103, 146f, 149, 191, 270
 Ligniville, E. 184
 Lipowsky, F. Th. 20f, 286
 Lipp, F. I. 290
 Lolli, G. 31, 113
 Lendorffer, M. 285
- Madlseder, N. 286
 Marpurg, Fr. W. 252, 256
 Martini, G. 31, 179—184, 187—190,
 212, 242
 Mattheson, J. 53, 260
 Meissner, J. 285
 Michl, J. 285
 Mizler, L. Chr. 183
 Mozart, Konstanze 251
 Mozart, Leopold 31f, 46, 49, 51, 53,
 61—64, 66, 75, 81, 92, 95, 100, 106,
 113—115, 117—120, 131, 134, 136,
 140, 145, 168, 179—183, 188—194,
 199, 204, 212f, 215, 222, 224—226,
 229, 247, 252—254, 256—259, 264,
 271f, 274, 285—288, 292
 Mozart, Maria Anna 179
 Mozart, Nannerl 114, 192, 291f
- Neimiller 284f
 Nissen, G. N. von 86
- Pallavicini, G. L. 179
 Paris, J. G. 31
 Pasterwitz, G. 115
 Perghoffer 284
 Porpora, N. 202
 Porta, J. 134
- Raab, M. 20, 147
 Rainer, A. 284
 Rainprechter, J. N. 95, 167, 287 f, 290
 Reichssiegel, Fl. 20, 32, 82, 89, 92 f, 191,
 285
 Rettensteiner, W. 103, 146, 150, 174, 292
 Reutter, Georg d. A. 269
 Reutter, Georg d. J. 102
 Riepel, J. 140
 Rust, J. 114
- Sadlo, W. 258
 Scarlatti, A. 81
 Scheicher, J. 287, 293
 Schlecht, A. 290
 Schneider, J. 291
 Schubart, D. 258
 Schubert, Ferdinand 163
 Schubert, Franz 163
 Seeauer, Beda (Abt), 282, 289, 291
 Schrattenbach, Sigismund von (Erz-
 bischof) 93, 113 f, 251
 Sporck, F. A. von 258
 Stadler, M. 208
 Stadlmayr, J. 284
 Steinhail 285
 Swieten, G. van 13, 146, 214
- Tarroni, A. 284
 Telemann, G. Ph. 81
 Tremmel, J. 9, 281
- Vinci, L. 202
 Vivaldi, 22, 203
 Valerius (Pater) 152, 284
 Weindl, J. 147
 Zach, J. 290