

## Mozart und die barocke Polyphonie

Tadashi ISOYAMA

### 1. Bruch oder Kontinuität?

In der letzten Zeit zeigen sich bei Aufführungen von Mozarts Werken mit originalen Instrumenten — seit den 80er Jahren durchaus keine Seltenheit mehr — erstmals positivere Ergebnisse. Es gibt sogar deutliche Anzeichen dafür, daß diese Form der Aufführung sich mit dem beginnenden 21. Jahrhundert als Hauptform der Aufführung seiner Werke durchsetzen wird. Interessant in diesem Zusammenhang ist, daß die meisten Musiker, die diese originalen Instrumente verwenden, ursprünglich hauptsächlich Barockmusik spielten. Anders, als häufig behauptet wird, sahen sie keinen Bruch zwischen der späteren Periode der Barockmusik und derjenigen Mozarts, und sie lenkten ihr Augenmerk stattdessen auf die Gemeinsamkeiten, die diese beiden Perioden verbinden. Dies bedeutet mit anderen Worten, daß sie durch die Erfahrungen ihrer Praxis eine Anschauung entwickelten, die mit dem in der Musikgeschichte gemeinhin vertretenen Standpunkt nicht unbedingt identisch ist.

Faßt man die Kommentare von Musikern wie Nicolaus Harnoncourt, Ton Koopman, Christopher Hogwood und Frans Brüggen zusammen, ergibt sich vom Standpunkt der Praxis her gesehen bezüglich der entdeckten Parallelen zwischen der Barockmusik und der Musik Mozarts folgendes Bild:<sup>1)</sup>

Erstens haben sich Instrumente wie Vokalstimmen während des ganzen 18. Jahrhunderts nur wenig verändert, wodurch das Klangbild der Barockmusik — transparent, mit hervorragendem Einsatz, mit vollen Obertönen und Klängen, als übertrüge sich das Gefühl des Materials der Instrumente auf unsere Haut — weitgehend in der Musik Mozarts weiterwirkte. Zweitens existierten bezüglich des Orts, wo die Musik aufgeführt wurde, wie ihrer Funktion zahlreiche Parallelen zwischen der Barockmusik und der Musik Mozarts, was sie deutlich von der Romantik des 19. Jahrhunderts unterschied. Drittens läßt sich sagen, daß der Ausdrucksstil im Detail, wie er sich im „redenden Prinzip“ (18. Jhd.) gegenüber dem sozusagen „singendem Prinzip“ (19. Jhd.) zeigt, grundsätzlich von der Barockmusik auf die Musik Mozarts überging.<sup>2)</sup> Und

- 1) Ihre Argumente über Mozart finden sich häufig in Interviews in Musikzeitschriften oder auch in CDs beigegebenen musikalischen Erklärungen. Größere Veröffentlichungen dazu sind u.a. Harnoncourt, N., *Die Musik als Klangrede*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien, 1982 und *Der musikalische Dialog*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien, 1984.
- 2) Der grundlegende Unterschied zwischen dem „singenden Prinzip“ und dem „redenden Prinzip“ liegt in dem Unterschied der Tendenz, eine Melodie mit einem langen Legato glatt zu singen (ersteres) und der Tendenz, einen konversationsähnlichen Effekt bei non-Legato mit kurzer, klarer Artikulation zu erzeugen (letzteres). Es läßt sich weiterhin die Tendenz beobachten, daß alle Töne nach einem ebenen, nivellierten Klang streben (ersteres), im Gegensatz unterschiedliche Funktionen zwischen den einzelnen Tönen möglichst behalten wollen (letzteres).

viertens schließlich ist festzustellen, daß sich in Mozarts Musik eine typische Kompositionstechnik zeigt, der eine besondere Funktion zukommt, wie es etwa bei den musikalisch-rhetorischen Figuren der Fall ist.<sup>3)</sup> Aus diesem Grund halten diese Musiker an ihrer Meinung fest, daß die Frage, wie innovativ Mozarts Musik war, letztlich nur mittels der Verwendung von Klangmedien des 18. Jahrhunderts, angefangen vom Barock bis hin zur Klassik, beantwortet werden kann, und nicht etwa durch die Benutzung von Medien der Romantik einschließlich großer Orchester und Konzertflügel.

Viele Musikhistoriker hingegen sehen einen deutlichen Bruch zwischen Barock und Klassik, während sie wiederholt auf die Kontinuität zwischen Klassik und Romantik hinweisen. F. Blumes Definition der Begriffe „Klassik“ und „Romantik“ (1958, '63) in MGG z.B. basierte auf einer Betrachtungsweise, daß beide Schulen Teile einer konsekutiven Bewegung sind. Diese Theorie war von großem Einfluß. Da jedoch eine Integration des weiten Bereichs sozialer Standpunkte in die Musikgeschichte, die sich zu einer eigenständigen Wissenschaft entwickelt hatte, nötig wurde, waren die Musikwissenschaftler immer stärker überzeugt von der Wichtigkeit, das 18. Jahrhundert als ein einheitliches Ganzes betrachten zu müssen. Ein direktes Beispiel dafür stellt die von C. Dahlhaus herausgegebene Serie des „Neuen Handbuch der Musikwissenschaft“ dar, die die ganze Musikgeschichte in Jahrhunderte unterteilt und einen eigenen Band zur „Musik des 18. Jahrhunderts“ enthält.<sup>4)</sup>

Wenn wir deshalb über „Mozart und Barock“ sprechen, müssen wir uns vor Augen halten, daß Mozart und die spätere Periode der Barockzeit innerhalb eines großen Rahmens der Musik des 18. Jahrhunderts gesehen werden können und daß beide in bestimmten Phasen deutliche Parallelen aufweisen. Andererseits aber läßt sich sagen, daß Mozartspezialisten die Beziehung zwischen „Mozart und dem Barock“ als eine Begegnung zweier nachfolgender und unterschiedlicher Welten betrachten. Drei bedeutende Ereignisse während der letzten zehn Jahre von Mozarts Aufenthalt in Wien (1781-91) untermauern diesen Eindruck: Die Begegnung mit der Musik Bachs und Händels im Haus des Barons van Swieten (1782), der Besuch der Thomaskirche in Leipzig, wo Mozart überwältigt sein sollte von Bachs Motette (1789), und die Bearbeitung vier großer Vokalkompositionen Händels (1788-90).

Gebraucht man den Begriff „Barockmusik“ bei einem Vergleich mit Mozarts Musik, so geschieht dies hauptsächlich in Bezug auf den Kontrapunkt, die Polyphonie also, wie sie durch die Fuge repräsentiert ist. Von diesem Standpunkt her unterscheidet sich Bach, der zahlreiche Fugen komponierte und polyphone Elemente selbst in einstimmige Kompositionen mit einbezog<sup>5)</sup>, deutlich von Mozart, in dessen Musik das homophone Element mit seiner aus-

3) Weitere Studien zu diesem Thema stehen noch aus. In dem Titel Born, G., *Mozarts Musiksprache*, Kindler, München, 1985 wird jedoch offen die Meinung vertreten, die Verwendung von Mozarts Figura sei über einen weiten Bereich erfolgt und organisiert. Siehe ebenfalls (35).

4) Dahlhaus, C. (hrsg.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, in: Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Laaber, Laaber Verlag, 1985. Eine von mir verfaßte Besprechung dieses Buches findet sich in „*Bigaku (Aesthetics)*“, Bd. 40, Nr.1. Nach Dahlhaus bildete das Merkmal, das die hundert Jahre Musik dieses Jahrhunderts verband, die internationale Dominanz der höfischen Oper Italiens. Die Musik des 18. Jahrhunderts war in einer Zeit, in der die Beziehung zwischen dem Adel und dem Bürgertum starken Veränderungen ausgesetzt war, in einem geöffneten Gemeinplatz gepflegt, der beiden Gruppen in gleicher Weise zugänglich war.

5) Vgl. dazu die Analyse in meinem Buch „*J.S. Bach*“, Kodansha Gendai Shinsho, 1990.

geprägten Oberstimme das Grundgerüst bildete. Dennoch finden sich auch hier, wie später gezeigt werden wird, Spuren einer Kontinuität.

## 2. Erfahrungen mit dem Kontrapunkt „vor der Wiener Zeit“

Als Mozart in Wien, angeregt durch die Musik Bachs und Händels, sich mit dem Kontrapunkt zu befassen begann, war dies nicht seine erste Begegnung mit dem Kontrapunkt. Mozart hatte sich vielmehr schon seit seiner Kindheit mit dem Studium des Kontrapunkts auseinandergesetzt und war stolz darauf, von dieser Technik genährt worden zu sein. Während der Kontrapunkt damals noch immer eine dem Bereich der Kirchenmusik angehörige Technik verkörperte, wurde er als überaus wichtig für das Studium der Komposition angesehen, auch wenn sich seine Bedeutung während Mozarts Zeit, verglichen mit der Zeit des Barock, deutlich verringerte. Wir müssen uns deshalb fragen, warum die Begegnung mit der Musik Bachs und Händels im Jahr 1782 für Mozart so besonders wichtig war. Was der Kontrapunkt ist, änderte sich bei Mozart im Laufe der Jahre. Und diese Veränderung selbst war ein Zeichen für seine Reife und seine Selbstausbildung.

Werfen wir zuerst einen Blick auf Mozarts Experimente mit dem Kontrapunkt vor seiner Wiener Zeit, um diese Veränderung zurückverfolgen zu können. Es heißt, daß Mozart die Lehre des Kontrapunkts von seinem Vater Leopold vermittelt bekam, der das theoretische Werk „*Gradus ad Parnassum*“ des ehemaligen Wiener Hofkapellmeisters Johann Joseph Fux verwendete.<sup>6)</sup> Dieses Werk baute auf der Polyphonie alten Stils als Grundlage der Musik auf, wie sie seit der Renaissancezeit verwendet wurde. In seiner ersten Symphonie z.B., der Symphonie in Es-dur KV 16, die Mozart komponierte, als er 8 Jahre alt war, finden sich Sätze in verschiedenen Abschnitten, die ganz den Anschein erwecken, als handle es sich um Antworten auf Fragen, die Fux in seinem Textbuch gestellt hatte. (Ex. 1)

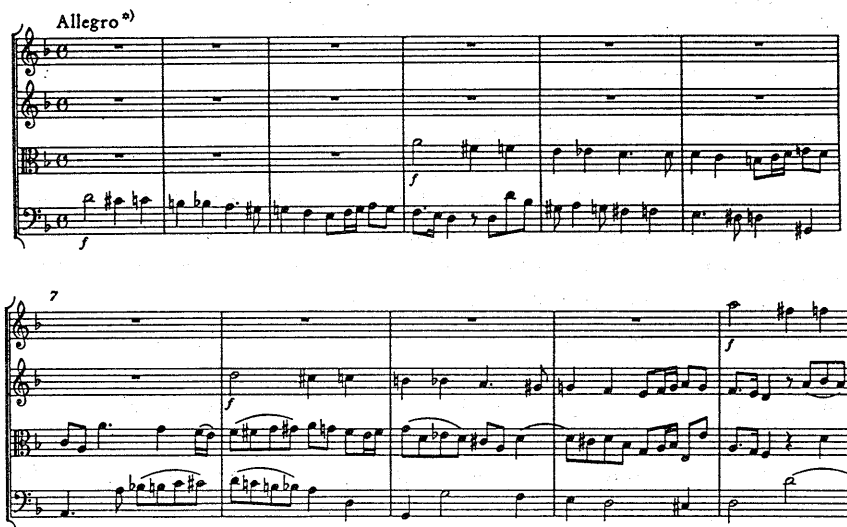
Ex.1 Aus dem dritten Satz der ersten Symphonie in Es-dur KV. 16 (Takt 78–85)

- 6) Fux, J.J., *Gradus ad Parnassum*, Wien, 1725, war eines der wichtigsten Bücher für Leopold Mozart. Später benutzte W.A. Mozart dieses Buch für seinen eigenen Unterricht (es handelte sich dabei um das sog. Übungsheft für Barbara Ployer KV 453b, etc.). Die Aufgaben des Buches war jedoch durch sein stark zur Harmonie tendierendes Empfinden erledigt.



zu sehen. Zu Beginn der 70er Jahre schrieb er auch an Entwürfen einiger Fugen<sup>10)</sup>, die jedoch nicht vollendet wurden. Mozart schien damals den Kontrapunkt als eine hervorragende Übungsmöglichkeit grundlegender Techniken betrachtet zu haben, so wie etwa die Schriftsteller der damaligen Zeit sich mit den klassischen alten Sprachen beschäftigten.

Der Einfluß der Haydn'schen Streichquartette, die zu hören Mozart wahrscheinlich bei seinem Besuch in Wien im Jahr 1772 Gelegenheit hatte, darf hier nicht vergessen werden. Bei dem Finale des letzten Stückes seiner in Wien geschriebenen sechs Streichquartette (d-moll, KV 173) handelt es sich um ein ziemlich reines Fugen-Stück (Ex. 3), das nicht anders als schroff zu bezeichnen ist und eindeutig auf Haydns „Sonnenquartett“ Op. 20 basiert.<sup>11)</sup>



Ex.3 Anfang des Finale des Streichquartetts in d-moll KV.173

Dies alles ist im weitesten Sinne zu dem Bereich der „Studien“ zu rechnen, doch Mozart betrachtete den Kontrapunkt nie als eine bloße „Technik auf dem Papier“. Er benutzte die Fuge oft für seine Improvisationen auf dem Klavier oder auf der Orgel. Die Tradition der Improvisation, die sich während der Barockzeit in den Kirchen entwickelte, fand im folgenden als eine Art „Schaustellung der Gelahrtheit“ zu Zeiten Mozarts auch bei der Klavieraufführung im offenen Konzert Verwendung. Ein Blick auf die erhaltenen Konzertprogramme während Mozarts Wiener Zeit zeigt deutlich, daß die Improvisation von Fugen fester Bestandteil aller Aufführungen war.<sup>12)</sup>

Mozart, der wußte, wie sehr Kaiser Joseph II. die improvisierte Fuge schätzte, bemühte

10) KV 73w, KV 401 (375e), KV 375g (Anh. 41), etc.

11) In dieser Sammlung von sechs Werken aus dem Jahr 1771 finden sich Fugen in drei Finali.

12) Bei dem berühmten Konzert am 23. März 1783 z.B. (es wurde die „Haffner-Symphonie“ aufgeführt), das aus zehn Bühnen bestand, war die achte Bühne für die Improvisation einer Fuge und Variation reserviert.

sich, nachdem er sich in Wien selbständig gemacht hatte, durch die Anwendung dieser Technik in seinen Werken die Gunst des Kaisers zu gewinnen. Jedem war damals bekannt, daß die Fuge das „Lieblingsstück“ seiner Majestät war.<sup>13)</sup> Improvisierte Aufführungen von einem beliebig ausgewählten Thema waren am besten dazu geeignet, die Technik und die Intelligenz eines Musikers unter Beweis zu stellen. So, wie schon Friedrich II. mit den Improvisationskünsten J. S. Bachs, als er diesen zum Hof eingeladen hatte, höchst zufrieden war, erfreuten sich die Musikliebhaber jener Zeit bei der improvisierten Fuge eher an den erstaunlichen Fähigkeiten der Interpreten als an ihrer musikalischen Schönheit. Der Improvisation kam somit eine andere Bedeutung zu als etwa der Schaffung lebendiger musikalischer Werke.

### 3. Die „Begegnung“ im Haus van Swietens

Das Konzept des Kontrapunkts, wie es sich in Mozarts bisherigem Leben herausgebildet hatte, erfuhr durch die Begegnung mit der Musik Bachs und Händels im Haus van Swietens eine grundlegende Veränderung. Diese Begegnung verlief wie folgt:

Als Mozart gleich nach seiner Ansiedlung in Wien in einem privaten Kreis einige Stücke seiner gerade komponierten Oper „Idomeneo“ aufführte, kam es zu einem erneuten Zusammentreffen mit dem Baron Gottfried van Swieten, dem Präfeckt der Hofbibliothek war und dem u.a. die Aufgabe zukam, alle Neuveröffentlichungen zu zensieren.<sup>14)</sup> Van Swieten war gleichsam Kultusminister von Kaiser Joseph II. Er diente in der Zeit von 1770 bis 1777 auch als Abgesandter in Berlin und war nicht nur ein enger Vertrauter Friedrichs II. (es heißt, Friedrich der Große habe ihm von seiner Begegnung mit J.S. Bach erzählt, die zur Entstehung des „Musikalischen Opfer“ führte), sondern er hatte auch viele Freunde aus dem Bekanntenkreis C.P.E. Bachs, der früher als Klavierspieler Friedrich den Großen begleitet hatte. Der Baron war ein guter Freund C.P.E. Bachs, und er besuchte auch Aufführungen von dessen Bruder, W.F. Bach. Van Swieten, der tief überzeugt war vom Wert der alten Musik, sammelte die Musik Händels und der Familie Bach und versuchte seine Freunde nach seiner Rückkehr nach Wien durch Hauskonzerte für deren Werke zu begeistern. Allmählich wurde die Beziehung zwischen Mozart und van Swieten enger, und sie dauerte zuletzt an bis zu Mozarts Tod. Über die Zugehörigkeit zu den Freimaurern bestand zwischen beiden auch eine enge ideologische Verbindung, doch nimmt man an, daß letztlich ihre gegenseitige Sympathie auf der Ebene der Kunst für ihre Freundschaft ausschlaggebend war.

Mozarts „Begegnung mit Bach und Händel“ im Hause van Swietens fand auch Erwähnung in dem berühmten Brief an Vater Leopold, geschrieben am 10. April 1782. „apropos; ich wollte sie gebeten haben, daß wenn sie mir das Rondeau zurück schicken, sie mir auch möchten die 6 fugen vom händel, und die Toccaten und fugen vom Eberlin schicken. — ich gehe alle Sonntage um 12 uhr zum Baron van Suiten — und da wird nichts gespielt als Händl und Bach.

13) In einem Brief, datiert vom 24. März 1781, von Wien nach Salzburg so: „Nun ist meine Haupt=absicht hier daß ich mit schöner Manier zum <kaiser> komme, denn ich will absolutement daß er mich *kennen lernen soll*. — Ich möchte ihm mit lust meine opera durchPeitschen, und dann brav fugen spielen, denn das ist seine Sache.“

14) Siehe Küster Anm. 20. Die erste Begegnung soll angeblich 1768 stattgefunden haben.

— ich mach mir eben eine Collection von den Bachischen fugen. — so wohl sebastian als Emanuel und friedeman Bach. — Dann auch von den händlischen. und da gehen mir nur diese... ab. — und da möchte ich dem Baron die Ebelinischen auch hören lassen.“

Man nimmt an, daß es sich damals um Mozarts erste Begegnung mit der Musik des großen Bachs handelte. Händels Musik hingegen kannte er bereits von seinen Besuchen Englands während seiner Kindheit, und auch später hatte sich ihm wiederholt die Gelegenheit geboten, in Berührung mit ihr zu kommen.<sup>15)</sup> Der Einfluß von Händels Musik auf Mozart erstreckte sich also über einen längeren Zeitraum als dies bei der Musik Bachs der Fall war, und er war somit wichtiger. Ich bin jedoch der Ansicht, daß der Impact, den die bis dahin unbekannte Musik Bachs bei dieser ersten „Begegnung“ auf Mozart ausübte, weitaus stärker war. In dem obig erwähnten Brief finden sich keinerlei Anzeichen dafür, daß Mozart versuchte, die Werke der beiden Komponisten zu vergleichen, aber es bleibt uns nicht verborgen, daß die meiste damalige Nachahmungsstücke und Bearbeitungen Mozarts, darunter die der Fugen im „Wohltemperierten Klavier“, auf Bachs Stücke basiert.<sup>16)</sup> In einigen Werken zeigt sich natürlich auch der Einfluß Händels, so z.B. in der Suite in C-dur, KV 399 (385i)<sup>17)</sup>, doch kann diese kaum zu den Werken gerechnet werden, von denen eine deutliche technische Weiterentwicklung Mozarts ausging. Viele Stücke in Mozart sind auch von Phantasiestil C.P.E. Bachs beeinflusst sind. Sie sind ebenso wichtig, doch wurden nur wenige während der besagten Zeit komponiert.<sup>18)</sup>

In einem Brief an seine Schwester Nannerl (20.4.1782) schrieb Mozart, der Baron besitze „in der that — am Werthe einin sehr grossen — an der zahl aber freylich sehr kleinen schatz von guter Musick.“ Wichtig wäre hier natürlich vor allem zu wissen, was für Werke in dieser Sammlung enthalten waren, doch obwohl uns nicht ganz bekannt ist, aus welchen Werken sie im einzelnen bestand, wissen wir, daß sie verschiedene Instrumentalstücke enthielt, darunter „Inventionen“ (für zwei und drei Stimmen), „Französische Suiten“, „Englische Suiten“, „Partiten“, „Musikalisches Opfer“, „Klavierübung Theil 3“, eine „Orgelsonate“ (bearbeitet für zwei Cembali) von Bach, Solostimmen der „Orgelkonzerte“ und „Klaviersuiten und Fugen“

- 15) Nissen hat schon behauptet, daß sich Mozart in Salzburg fortgesetzt mit dem Studium der Musik Händels, aber auch mit der Musik C.P.E. Bachs und Eberlins beschäftigt habe.
- 16) Es heißt, die „Fünf Fugen“ nach denen des „Wohltemperierten Klaviers“ KV 405 seien in dieser Zeit bearbeitet worden, während Küster und andere der Ansicht sind, sie stammten aus einer späteren Zeit. In ähnlicher Weise wurde auch eine einzelne Fuge (BWV 891), die auf dem „Wohltemperierten Klavier“ basierte, übermittelt. Zwei Serie der „Sechs Präludien und Fugen“ (KV 404a und die ohne K-Nummer) werden jedoch nicht Mozart zugeschrieben. Als vollendetstes Stück im Bach'schen Stil gilt das später erwähnte Werk KV 394 (383a).
- 17) Auf die Tatsache, daß diesem Werk eine Händel-ähnliche Charakteristik zugrundeliegt, wird in dem Brief von Constanze an Breitkopf (datiert vom 10. Oktober 1799) hingewiesen. Was den Einfluß Händels auf Mozarts Musik anbelangt, sind noch mehr detaillierte Studien wünschenswert.
- 18) Hauptwerke, Fragmente und vermuteter Zeitpunkt ihrer Fertigstellung: „Modulations-Präludium“ K deest (ca. 1776-77), KV 624 (626a) (1777), „Präludium in C-dur“ KV 284a (bekannt als „Capriccio“ KV 395, 1777), „Fantasie in d-moll“ KV 397 (385g) (1782), aufgezeichnetes Fragment einer improvisierten Aufführung eines Orgelwerks KV 528a (1786), Fragment einer Fantasie in f-moll KV 383c (Anh. 32) (1789), Fragment einer „Fantasie für Orgel c-moll“ KV 396 (385f) (die von M. Stadler als Klavierstück vollendet wurde), etc. Die Musik in Form der Fantasie, wie man sie bei C.P.E. Bach findet, geht übrigens zurück auf Werke J.S. Bachs, repräsentiert durch die „Chromatische Fantasie und Fuge“.

von Händel, sowie einige Klavierstücke und Klaviersonaten von C.P.E. Bach.<sup>19)</sup> Fest steht auch, daß diese Sammlung viele Fugen beider Teile des „Wohltemperierten Klaviers“ enthielt.

Außer den oben aufgezählten Werken im Besitz van Swietens befanden sich auch viele andere Werke in der Sammlung, die keine Fugen waren. Die Begeisterung Mozarts für die Fuge galt dabei eher ihrem Stil selbst als ihrem Wert als musikalisches Werk. Der weiter oben erwähnte Brief an Nannerl beschreibt, mit welcher großer Bemühung Mozart sich an eine Komposition der Fuge gemacht hatte, daß Mozart eine selbstgemachte Abschrift an seine Schwester schickte und sie spielen ließ, und daß sich Mozarts Frau Constanze nicht weniger intensiv als er selbst mit der Fuge beschäftigte.

„hier schicke ich dir ein Praeludio und eine dreystimmige fuge, — das ist eben die Ursache warum ich dir nicht gleich geantwortet, weil ich — wegen des mühsammen keinen Noten schreiben nicht habe eher fertig werden können. — es ist ungeschickt geschrieben. — das Praeludio gehört vorher, dann folgt die fuge darauf. — die ursache aber war, weil ich die fuge schon gemacht hatte, und sie, unterdessen daß ich das Praeludium ausdachte, abgeschrieben. — Ich wünsche nur, daß es dir gefallen möge. — ein andermal werde dir schon etwas bessers für das klavier schicken. — die ursache daß diese fuge auf die Welt gekommen ist wirklich Meine liebe konstanze. — Baron van suiten zu dem ich alle sonntage gehe, hat mir alle Werke des händls und Sebastian Bach | :nachdem ich sie ihm durchgespielt: | nach hause gegeben. — als die Konstanze die fugen hörte, ward sie ganz verliebt darein; — sie will nichts als fugen hören, besonders aber | :in diesem fach: | nichts als Händl und Bach; — weil sie mich nun öfters aus dem kopfe fugen spielen gehört hat, so fragte sie mich ob ich noch keine aufgeschrieben hätte? — und als ich ihr Nein sagte. — so zankte sie mich recht sehr daß ich eben das künstlichste und schönste in der Musick nicht schreiben wollte; und gab mit bitten nicht nach, bis ich ihr eine fuge aufsetzte, und so ward sie.“

Constanze schrieb unter den erwähnten Brief einige Zeilen. Es war der erste Brief, den sie an Mozarts Familie sandte, die die Einwilligung zu ihrer Heirat mit Mozart verweigert hatte. Es könnte deshalb sein, da Mozart Constanzes Engagement für die Fuge bewußt übertrieben darstellte, um den Eindruck bei seinem Vater zu erwecken, sie verstehe viel von Musik. Die Art und Weise, in der Constanze über die Fuge als „das künstlichste und schönste in der Musik“ schrieb, steht völlig im Einklang mit der Bewertung Mozarts, der die Musik Händels und Bachs als „schätz von guter Musick“ bezeichnete. In Constanzes Zeilen spiegelt sich somit wahrscheinlich Mozarts eigene Einschätzung wieder.

Nachdem Mozart mit den Fugen Bachs und Mozarts bekannt geworden war, versuchte er, von seinem Vater die Werke Eberlins zu bekommen, um sie dem Baron zu zeigen. Wenig später aber schrieb er in einem anderen Brief an den Vater, er brauche die Werke nicht mehr zu senden.

“Wenn der Papa die Werke vom Eberlin noch nicht hat abschreiben lassen, so ist es mir sehr lieb — ich habe 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 zwi-

19) Vgl. Holschneider, A., *Die musikalische Bibliothek Gottfried van Swietens*, in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß. Kassel, 1962.



schen händl und Bach verdienen.“ (1.4.1983)

War es somit nicht das große „Gap“ zwischen der Musik Bachs und Händels zu der Musik Eberlins, die Mozart die besagte „Begegnung mit Bach und Händel“ ermöglicht hatte? Zweifellos war es auch das „Gap“ zwischen der echten Fuge und denjenigen, die Mozart bis dahin geschrieben hatte.

#### 4. Die Überwindung der Imitation

Nach der Stilanalyse M.H. Schmidts hatte der musikalische Inhalt dieses „Gaps“ mit der Anwendung des langatmigen Orgelpunktes und der effektvollen Stretta zu tun.<sup>20)</sup> Bach verwendete sie mutig in wichtigen Teilen seiner Fugen und verlieh seiner Musik somit Weite und Intensität. Auch Mozart integrierte diese Methode in vollem Umfang in seine damaligen Übungsstücke. Ein gutes Beispiel stellt das Stück „Präludium und Fuge“ KV 394 (383a) dar, welches u.a. in dem Brief an Nannerl erwähnt ist. In der „Andante Maestoso“ bezeichneten Fuge taucht zusätzlich dem Orgelpunkt und der Stretta eine Vergrößerung des Themas als Markierung in der Mitte des Stückes auf. (Ex. 4) Diese Technik läßt den Eindruck entstehen, als handle es sich um eine Bach imitierende Komposition.



Ex.4 Aus „Praeludium und Fuge“ in C-dur KV.394(383a) (Takt 28~30)

Doch trotz dieser „Ergebnisse“ währten Mozarts Experimente mit der barockartige Tasteninstrumentenmusik nicht allzu lange, und viele seiner damaligen Fugen und Fantasien blieben unvollendet. Zweifellos hätte sie Mozart ohne Schwierigkeiten zu Ende führen können, doch er ließ die Stücke liegen und nahm sie nicht in die Liste seiner Werke auf.<sup>21)</sup> Ich neige sogar zu der Annahme, daß Mozart von seiner musikalischen Konzeption her die Fuge selbst nicht als eigenständiges Stück betrachtete.

Mozart war ein Meister der Imitation. Für ihn, der schon in jungen Jahren ganz Europa bereiste und der die zeitgenössische lebendige Musik anhand der besonderen Erziehungspolitik seines Vaters vermittelt bekam, war es wichtig, die Musik anderer Komponisten, die er auf seinen Reisen kennenlernte, imitieren und ihre Essenz in sein eigenes musikalisches Schaffen integrieren zu können. Und dies fiel ihm nicht allzu schwer. Einige Briefe beweisen, wie

20) Schmid, M.H., *Mozart und die Salzburger Tradition*, Tutzing, Schneider, 1976. S. 53 ff., Zitiert aus: Küster, K., *Mozart — Eine musikalische Biographie*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1990.

21) Die Tatsache, daß Mozart eine klare Vorstellung über seine „eigenen Werke“ besaß, findet in dem im Später (Februar 1784) begonnenen „Verzeichnüss aller meiner Werke“ einen deutlichen Beweis.

sehr Mozart überzeugt war von seinen „Fähigkeiten der Nachahmung“, und auch sein Vater war voll von ihnen überzeugt. z.B.: „das ist gewis das mir gar nicht bang wäre, denn ich kann so ziemlich, wie sie wissen, alle art und styl vom Kompositions annehmen und nachahmen.“<sup>22)</sup> Auf diesem Wege war es Mozart möglich, die herrliche Vokalmusik Italiens zu reproduzieren und die damaligen musikalischen Trends von Paris und Mannheim zu imitieren, um damit glänzende Erfolge zu erzielen.

Mit diesen Voraussetzungen war es für Mozart einzig eine Frage der Technik, um auf perfekte Weise auch die Fuge zu imitieren. Er unternahm sogar vorsichtige Versuche, die Werke Bachs und Händels, die er in Wien kennengelernt hatte, nachzuahmen. Dies ist auch der Grund dafür, daß die Stücke, die als Ergebnis seiner Begegnung mit dieser Musik in Wien entstanden, so unmozartisch klingen. Auch für seine Aufführungen in van Swietens Haus benötigte er diese Imitationsstücke.

Wie dem auch sei: Eine Imitation ist und bleibt eine Imitation. Sie kann keine „innere Stimme“ sein. Der letztendliche Grund, warum viele seiner Fugen unvollendet blieben, muß in eben dieser Tatsache gesehen werden. Obwohl die Fugen Bachs und Händels weit hervorragender waren als die Modellstücke in Salzburg, war es für ihn nötig, die „Selbstvollkommenheit“ der Fuge aufzubrechen und diese in seine eigene Welt zu absorbieren. Deshalb wohl auch bewegte sich Mozart eine Weile lang von der Fuge weg, um ihr eigentliches Wesen besser zu verstehen und um sie sich noch vollkommener aneignen zu können.

K. Küster bezeichnet diese etwa anderthalbjährige Periode angefangen von der obig erwähnten Fuge in C-dur bis hin zu seiner „Fuge für zwei Klaviere in c-moll“ KV 426 (Ende 1783) als Mozarts „Fugenzeit“. Wir haben dieselbe Zeit die der „Begegnung Mozarts mit Bach und Händel“ genannt, denn obwohl Mozart damals mehr als ein Dutzend Fugen für Solo-Klavier, zwei Klaviere und Streichquartett angefangen hat, sind diese beiden Fugen die einzigen vollständigen Werke im Stil der Fuge während dieser Zeit.<sup>23)</sup> Entscheidend für uns als diese Fragmente ist jedoch, daß Mozart einige male zu dieser Zeit die Fuge als ein unerläßliche Komponente seiner Komposition angewandt hat.

## 5. Assimilation zum Mozart'schen Stil

Eine Assimilation zeigte sich erstmals im Finale des Streichquartetts in G-dur KV 387 (dem ersten Stück des „Haydn-Sets“), das im Dezember 1782 fertiggestellt wurde. Dieser Satz beginnt ganz in Art einer Fuge. (Ex. 5) Anders aber als das Finale des letzten Quartetts in d-moll (mit einem zeitlichen Unterschied von 9 Jahren) wurde die Fuge hier einzig als kompositionelles Element der beiden Thementeile benutzt und zuletzt in den großen Rahmen des homophonen Aufbaus absorbiert. Dieses Finale erweckt (anders als bei demjenigen in d-moll) nicht den Eindruck eines plötzlichen Auftretens und fügt sich harmonisch in den Aufbau des gesamten Stücks ein. Erreicht wird dies hauptsächlich dadurch, daß alle vier Instrumente nicht voneinander abhängig sind und in verschiedenen Teilen in einem dialogartigen Verhältnis

22) In Mannheim geschriebener Brief, datiert vom 7. Februar 1778.

23) Vgl. Vorwort der NMA IX-27/2 von W. Plath über diese Stücke.

zueinander stehen. Das Ergebnis ist zweifellos als eine Frucht der Beschäftigung mit der Fuge zu jener Periode anzusehen.



Ex.5 Anfang des Finale des Streichquartetts in G-dur KV.387

Schon zu einem früheren Zeitpunkt hatte Mozart auf die Technik zurückgegriffen, den Kontrapunkt als eines der Elemente in der Sonatenform zu verwenden. So war es für ihn z.B. in seinen während seiner Jugendzeit entstandenen Werken nicht ganz unüblich, in den Mittelteil (der sog. Durchführung) kontrapunktähnliche Passagen einzubauen. Als Beispiel mag hier das 1772 in Salzburg entstandene, überaus konzentrierte Fugato im Schlußsatz des „Divertimento in D-dur“ KV 136 (125a) gelten. (Ex. 6) Es läßt sich sagen, daß dieses viel weiterentwickelt ist als die Einführung des Kontrapunkts in die bloß durchgängigen Abschnitte, doch der thematische Gedanke hier hat noch keine Beziehung mit dem Thema der Exposition der Sonatenform. Dieses Fugato hat deshalb fast den Charakter einer Episode, die von einem neuen melodischen Subjekt ausgeht.



Ex.6 Aus dem Finale des „Divertimento“ in D-dur KV.136(125a) (Takt 59~65)

Im Vergleich dazu erweckt das Finale des G-dur-Quartetts einen völlig neuartigen Eindruck. Dies kommt daher, daß das Fugato das grundlegende melodische Subjekt in dem Satz geworden war und den Rahmen der Sonatenform organisch bildete. Das konnte der Grund für die neue Entwicklung in Mozarts musikalischem Schaffen sein.<sup>24)</sup> Das Finale der „Jupiter-Symphonie“ KV 551 kann als direktes Ergebnis daraus angesehen werden. In diesem Werk

24) In „Saishin meikyoku kaisetsu zenshu“ (Neueste Gesamtausgabe von Kommentaren zu bekannten Musikwerken), Ongaku no tomo-sha, benutzte ich die Bezeichnung „Erweiterungstechnik“. Ich betrachte diese Technik als die grundlegende strukturelle Idee für die „Jupiter-Symphonie“.

übernimmt das Fugato bzw. der entsprechende polyphone Absatz beide Thementeile in Sonatenform und entwickelt sie weiter. Es beteiligt sich sowohl an der Durchführung als auch an der Koda, so daß diese überaus kraftvolle Entwicklung die reine Faktur übersteigt und zu einem „Enlightenment Symbolism“ (N. Zaslav) wird, gleich der unbändigen Lebenskraft des Bürgertums, die hinweist auf die von der französischen Revolution proklamierte Gleichheit aller Menschen.<sup>25)</sup> Hier ist die Fuge bei weitem nicht mehr Selbstzweck, sondern dient Mozart einzig als ideologisches Werkzeug.

In seinen sechs „Haydn-Quartetten“ versuchte Mozart eine Struktur mit stark polyphonisiertem Charakter zu schaffen, indem er die vier Instrumente unabhängig voneinander einsetzte. Im Vorwort zur gedruckten Version der sechs Stücke<sup>26)</sup> weist er darauf hin, wie „laboriosa“ ihm die Komposition gefallen sei, ein deutlicher Hinweis darauf, wieviel Mühe es Mozart bereitet hatte, dieses Werk zu schaffen. Natürlich war hier die Bürde gemeint, die er sich mit dem Imitieren von Haydns Kunst auferlegt hatte, und sicherlich war damit auch die Bürde gemeint, als er versuchte, gleichzeitig einen polyphonen Stil zu assimilieren.

Ich unterteile Mozarts Zeit in Wien in drei Teile; die erste Periode fällt in die Zeit von 1781 bis 1784, die zweite in die Zeit von 1785 bis Mitte 1788, und die dritte schließlich in die Zeit bis 1791.<sup>27)</sup> Wenn wir bedenken, daß die „Begegnung mit Bach und Händel“ in der ersten Periode erfolgte, läßt sich sagen, daß die Einsickerung und Verschmelzung der Polyphonie in seinen eigenen Stil in der zweiten Periode abgeschlossen war. Es gibt einerseits in dieser Zeit sehr wenige Werke oder Entwürfe, die den Charakter einer Fuge direkt aufweisen, und der Netz des Kontrapunkts fand andererseits vielmehr in den allgemeinen Genres weite Verwendung. Im Falle seiner Symphonien ist dies konkret ab der Symphonie Nr. 38 zu beobachten.

In der „Prager Symphonie“ KV 504 (1786) werden aktive Hauptgedanken, die eine starke Beziehung zur Oper aufweisen, nebeneinandergestellt und kombiniert, so daß der Eindruck entsteht, als hätten wir es mit einem Ensemble von Hauptdarstellern auf einer Opernbühne zu tun. Das erste Thema im ersten Satz z.B. ist eine Mischung aus a) Synkopenmotiven in kleinen Rhythmuseinheiten, b) Synkopenmotiven in großen Rhythmuseinheiten, c) einem Abfallen der Holzblasinstrumente in der Tonskala und d) dem Motiv des „Figaro“ bei den Blechbläsern (Ex. 7), zu dem sich schon bald das ergreifende Thema der Oboe gesellt. Dieses Thema, das aus einer gewagten Mischung vieler verschiedener Elemente besteht, wird in seinem Durchführungsteil in mehrere einzelne Motive zerlegt, wiederholt, abgeändert und auch zu neuem Ganzen verbunden. Hier handelt es sich um eine thematische Arbeit, die gekennzeichnet ist durch einen voll ausgeprägten Kontrapunkt.

25) Zaslav, N., *Mozart's Symphonies*, Oxford, Clarendon Press, 1989, S. 544.

26) Erschienen im September 1785 im Altaria-Verlag, Wien.

27) Es handelt sich um die Unterteilung, die ich in dem von NHK im März 1991 ausgestrahlten Fernsehprogramm Mozart sai hakken (Wiederentdeckung Mozarts) vorgenommen habe. Vgl. dazu die Märznummer (1991) des monatlich erscheinenden Magazins „NHK-Seminar“.

Ex.7 Das erste Thema im ersten Satz der „Prager-Symphonie“ in D-dur KV.504

Andererseits zeigt sich in vielen Ensemblestücken und Finalen der „Hochzeit des Figaro“ und „Don Giovanni“ eine hervorragende Vertiefung, so als sei ein polyphoner Ausdruck der einzelnen Charaktere selbst erreicht. In einem früheren Mozart-Buch analysierte ich das Andante des „Pianokonzerts in c-moll“, KV 491 als ein musikalisches Werk, das einen „gesellschaftlichen Raum“ eröffnet.<sup>28)</sup> Dies war Mozart einzig deshalb möglich, weil er bereits einen hohen technischen Grad in der Polyphonie erreicht hatte.

Die zweite Periode fand statt, als die Struktur von Mozarts Musik allmählich kompliziertere Züge anzunehmen begann. Seine Rücksichtnahme auf das Publikum, wie sie noch in der ersten Periode zu beobachten war, wurde allmählich schwächer, in seiner Kompositionsarbeit zeigten sich härtere Züge, und die Verwendung von Dissonanzen und Halbtonstufen nahm zu. Diese Entwicklung ist vor allem in seinen Moll-Stücken ausgeprägt, die in dieser Zeit zunahmen.<sup>29)</sup> Die Suche nach einem eigenen Stil spiegelt sich auch in der ablehnenden Haltung vieler seiner Zeitgenossen wider, die sagten, seine Werke seien „zu stark gewürzt“ und die beklagten, daß Mozart „sein Publikum im Stich gelassen“ habe. Elemente wie eine strikte lineare Schreibweise, Dissonanzen und Halbtonstufen waren jedoch auch deutlich in seinen unter dem Einfluß der „Begegnung mit Bach und Händel“ entstandenen Imitationen zu beobachten. Diese Techniken wurden zu einem festen Bestandteil seines Stils in der zweiten Periode.

28) T. Isoyama, *Mozart aruiwa tsubasa o eta jikan* (Mozart oder die beflügelte Zeit), Tokyo Shoseki, 1988, S. 176.

29) Z. B. Kammermusik wie etwa das „Klavierquartett Nr. 1, g-moll“, das „Streichquintett g-moll“ sowie Klavierkonzerte in d-moll und c-moll.

## 6. Vertiefung der Struktur

Im folgenden soll versucht werden, den hohen Grad der Vollendung des Kontrapunkts während der Wiener Zeit und die „Vertiefung der Struktur“ in Mozarts Musik zusammenzufassen. Es läßt sich relativ leicht beobachten, wie die Technik der Polyphonie Mozarts Musik vertiefte. Erstens verlieh der gewonnene unabhängige Charakter der Stimmen der Musik eine flexible Weite in alle Richtungen des musikalischen Raums. Zweitens kam zu dem konventionellen Aspekt von Mozarts Musik, die ursprünglich als der Fluß in der horizontalen Dimension hervorragend war, eine Tiefe in der vertikalen Dimension hinzu. Drittens erhielt die Musik durch die Anwendung der polyphonen Form als un-kontinuierliches musikalisches Element Vielfältigkeit im wahrensten Sinne des Wortes. Viertens wurde dadurch in der Musik eine gewissermaßen innige Konversations-Effekt erzeugt, der ihr eine an eine Theaterbühne erinnernde dramatische Vitalität verlieh. Und fünftens schließlich trug die Technik der Polyphonie dazu bei, eine echte Durchführung hervorzubringen, indem sie die Möglichkeiten der thematischen Arbeit bei der Sonatenform verstärkte.

Sehen wir uns den fünften Punkt etwas genauer an. Das Subjekt der Sonatenform ist vor allem die Melodie, die in horizontaler Richtung vorgegeben wurde, deren thematische Arbeit sich aber einzig dann voll entfalten kann, wenn die Melodie des Subjekts in zahlreiche Motive aufgeteilt und jede Einheit in eine vertikale Dimension zerstreut wird. Eines der vollständigen Werke, bei dem diese Technik Anwendung fand, basiert auf der Technik, wie sie sich in der „durchbrochenen Arbeit“ zeigt, bei der mehrere Teile die gesamte Musik in Art eines Mosaiks rekonstruieren. Dies bedeutet, daß es ohne die Verwendung der polyphonen Technik keine Etablierung und Vertiefung der Sonatenform gibt.

Bei dem Ex. 8 handelt es sich um einen Satz in der Durchführung des Finales der 40. Symphonie. Hier, das Motiv in der ersten Hälfte des ersten Subjekts wird von jedem Teil der Streicher imitiert, wobei der Eindruck entsteht, als höre man eine abgeschnittene Fuge. Dies stellt ein gutes Beispiel dafür dar, wie die Technik der thematischen Arbeit bei der Durchführung in enger Beziehung mit der barocken Technik stehen kann. Es läßt sich durchaus sagen, daß dies einen Beweis für die Existenz einer Beziehung zwischen dem Barock und der Klassik darstellt.



Ex.8 Aus dem Finale der 40. Symphonie in g-moll KV.550 (Takt 164~170)

Selbstverständlich geht bei einer solchen Durchführung der für die Fuge typische kontinuierliche Charakter der Stimme verloren. Eine Kontinuität kann nur in dem neuen Raum und in der neuen Dimension erreicht werden, in der eine einzelne Stimme auf die vertikale Richtung übergreift. Es besteht somit die Möglichkeit, den musikalischen Raum der „Kontinuität in der Diskontinuität“ als eine spezifische Struktur der klassischen Musik zu betrachten, und zwar im Gegensatz zur Barockmusik. Diese Ausweitung des Raums steht in einer vorder- und hintergründigen Beziehung mit der Bildung der Satzstruktur und der dominierenden Macht des Takts in der Klassik.<sup>30)</sup> Die Faktur der klassischen Musik veränderte sich von einer Struktur, die sich als Ergebnis einer kontinuierlichen Bewegung jeder einzelnen Stimme in der barocken Fuge bzw. mit einer Spur von Generalbaß herausgebildet hatte, hin zu einer Struktur, der eine invisibel Regelhaftigkeit zugrunde lag. Diese Veränderung ist zwar von großer Bedeutung, doch müssen wir uns der Tatsache bewußt sein, daß sie einzig in einem gemeinsamen Rahmen möglich war.

## 7. Händel in noch größerem Glanz

Zuletzt möchte ich auf die erneute Beschäftigung Mozarts mit der Polyphonie in seinen späteren Jahren eingehen. Mozart wandte sich gegen Ende der 80er Jahre von neuem dem Studium der Polyphonie zu, in einer Zeit also, die in die dritte Periode seiner Wiener Zeit fällt, aus der viele Entwürfe und Fragmente von Fugen stammen.<sup>31)</sup> Wichtig ist hier zu bemerken, daß er auf seinem Weg nach Norddeutschland in Leipzig Halt machte und dort direkt mit der Tradition Bachs in Berührung kam. Er bearbeitete weiterhin auf die Bitte van Swietens hin vier oratorienhafte Stücke Händels (die er im Stile seiner Zeit instrumentierte).<sup>32)</sup> Dies weckte bei Mozart ein neues Interesse für die Polyphonie und führte zu einer neuen Phase in seinem Schaffen. In seinem letzten Lebensjahr erstand z. B. das Stück „Fantasie in f-moll“ für Orgel, KV 608, die in uns gelegentlich den Eindruck erwecken möchten, sie stamme von Bach.

Auf diesbezügliche Einzelheiten möchte ich bei einer anderen Gelegenheit eingehen, doch ganz allgemein läßt sich sagen, daß dies zu einer Zeit geschah, in der Mozarts musikalische Struktur einer bewußten Vereinfachung unterworfen wurde. Es wird gesagt, daß die Werke in seinen letzten Lebensjahren einen „transparenten Stil“ annahmen. Als typische Beispiele dafür gelten Werke wie das „Ave verum Corpus“ KV 618, das „Adagio für Glasharmonika“ KV 356 (617a) und der Marsch der Priester in der „Zauberflöte“ KV 620. Ihr einfacher musikalischer Stil und ihre vollkommen transparente Harmonie gingen sogar auf eine Opera Seria, „La clemenza di Tito“ KV 621 ein und wagten eine Verletzung des traditionellen Konzept des Genres. Mozart versuchte sodann, den Kontrapunkt in diese Entwicklung mit einzubeziehen, um ihn dort zur Geltung zu bringen.

30) Eine pionierhafte Untersuchung dazu findet sich in Georgiades, T.G., *Musik und Sprache*, Berlin-Göttingen-Heidelberg, Springer-Verlag, 1954. Vgl. ebenso Rosen, C., *The Classical Style*, New York, The Viking Press, 1971, bezüglich des Wesens der Durchführung und des Problems der Kontinuität in der Klassik.

31) Man nimmt an, daß Teile davon im Musikunterricht für seine Schüler Verwendung fanden.

32) Vgl. Nagata, M., *Mozart no Händel henkyoku* (Mozarts Händel-Bearbeitungen), (Magisterarbeit, Musikhochschule Kunitachi, 1989), über die Bearbeitung Händel'scher Werke durch Mozart.

Hinter dieser Wandlung mag die Tatsache stehen, daß Mozart nichts von seinem Enthusiasmus verloren hatte, mit dem er sich für das Freimaurertum einsetzte, und daß er die Sehnsucht des Bürgertums nach Erleuchtung verstärken wollte. Dies zeigt sich nicht zuletzt daran, daß Mozart, als er am Hof in Wien mehr und mehr auf Widerstand stieß, durch Aktivitäten im Wien-feindlichen Prag viel mehr Beifall bekam und daß er nun seine letzte Oper nicht am Hoftheater, sondern im volkstümlichen Freihaustheater aufführen ließ.<sup>33)</sup>

Nun wurde auch Händel immer wichtiger für Mozart. Die Tatsache, daß van Swieten, der versuchte, die Tradition einer neuen Kirchenmusik zu schaffen, Händels Oratorien großes Interesse entgegenbrachte, bildete dabei den Hintergrund. Händels Oratorien waren als ethische Unterhaltung für die Bürger von London geboten, und seine Polyphonie darin war dadurch gekennzeichnet, daß sie einen einfachen Stoff auf leichte Weise anwendeten und damit einen großen Effekt erzielten. Mozart fühlte sich wahrscheinlich während seiner letzten drei Lebensjahre von dieser Möglichkeit angezogen, und er ging wohl davon aus, daß Händels Chorpolyphonie ein Symbol für die Freiheit der Bürger war, wie wir es in ähnlicher Weise in der Fuge der „Jupiter-Symphonie“ finden. Dies wird nicht zuletzt dadurch bewiesen, daß Mozart Anfang 1790 seinem Freund Puchberg die deutsche Version der von Mainwaring<sup>34)</sup> verfaßten Händelbiographie zusandte.

In der Oper „Die Zauberflöte“ KV 620 wird die Polyphonie geschickt in eine einfache und klare Faktur eingewebt, wodurch die Musik eine große Tiefenwirkung erhält. Auf dem Höhepunkt des zweiten Aktes jedoch, in der Szene mit der Feuer- und Wasserprobe, setzt eine rein polyphone Musik ein, die in der Tat die Musik Bachs sein könnte. (Ex. 9) Diese Musik alten Stils mit dem protestantischen Choral „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ weist hin auf den Ernst der bevorstehenden Probe, und für Tamino (und auch für Pamina), die sich der Probe unterziehen müssen, übernimmt sie die Rolle eines hinführenden Rituals durch die Musik.<sup>35)</sup> Für Mozart als Musiker wiederum war meiner Meinung nach die Begegnung mit der Polyphonie in Wien in ähnlicher Weise ein unerläßliches hinführendes Ritual. Vielleicht hatte sich Mozart daran erinnert, wenn er Tamino hier als seine eigene Verkörperung auftreten ließ.

The image shows a musical score for four parts: Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Va.), and Cello/Bass (Vcl. B.). The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The score is a polyphonic setting of the chorale 'Ach Gott vom Himmel sieh darein'. It features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. There are various musical markings: 'p' (piano) at the beginning of the first two staves, 'simile' above the Viola and Cello/Bass staves, 'Tutti Bassi' above the Cello/Bass staff, and 'staccato' above the Cello/Bass staff. The score is divided into measures by bar lines.

Ex.9 Aus dem Finale des zweiten Akt der „Zauberflöte“ (Takt 196–203)

- 33) Im Theater auf der Wieden, außerhalb der Stadtmauern. Die Erstaufführung der „Zauberflöte“ fand dort statt.
- 34) Das Original erschien 1760 in London. Die deutsche Übersetzung, besorgt von J. Mattheson, wurde 1761 in Hamburg veröffentlicht.
- 35) Eine detaillierte Analyse dazu findet sich in: Hammerstein, R., *Der Gesang der geharnischten Männer* in: Archiv für Musikwissenschaft, 1956, S. 1-24. Hammerstein ging in dieser die musikalischen rhetorischen Figuren verwendenden Analyse davon aus, daß dieser Teil die musikalische Umsetzung der Inschrift darstellte und gleichzeitig als Beweis für Mozarts Bach-Verständnis angesehen werden kann.



Nach der Vollendung der „Zauberflöte“ starb Mozart, ohne sein „Requiem“ zu Ende geführt zu haben. Schon seit längerer Zeit ist man der Meinung, Mozart habe einige Themen zu diesem „Requiem“ von Händel übernommen, indem er die Technik der barocken Polyphonie, mit der er sich in seinen letzten Lebensjahren intensiv auseinandergesetzt hatte, in dieses Schaffen integrierte. Dieses Werk nimmt gerade an der herrlichen Fuge „Quam orim abrahamae“ von Mozarts Feder Abschied, und führt zu den von Süßmair fertiggestellten Sätzen hin. Es ist, als sei diese Fuge für Mozart als Mensch etwas wie ein hinführendes Ritual zu seinem Tod gewesen.

*Kunitachi College of Music*