

IV. Anlage und Gestaltung der Konzertante in B

Haben die bisherigen Ausführungen historischen, musikhistorischen und quellenkundlichen Gegebenheiten gegolten und bereits neue und schwerwiegende Argumente gegen die Echtheit der Berliner Konzertante herausgestellt, so soll in diesem Kapitel eine kritische Überprüfung der Musik des fraglichen Werkes erfolgen. Nicht alles, was Levin in seinem Buch dazu schon vorgebracht hat, gelangt hier nochmals zur Sprache: So werden beispielsweise nur wenige, aber nicht unwichtige Einzelheiten zu jener Bearbeitung der Solisten-Stimmen vorgebracht, die zu der abweichenden solistischen Besetzung von B gegenüber derjenigen von M geführt hat. Auch bleiben die gelehrten Informationen Levins zu Horn-Stimmungen und -Umfängen undiskutiert, einmal weil Levin das viel besser kennt als der Verfasser, dann, weil diesen, wie noch zu zeigen sein wird, eben diese Verhältnisse auch viel weniger plagen als Levin, aber schließlich vor allem, weil für eine Echt- oder Unechtheitsentscheidung andere Sachverhalte schon hinreichend aussagekräftig erscheinen.

1. Beobachtungen zur zyklischen Anlage und Gesamtgestalt von B

a) Durchgehaltene Tonart Es-Dur in allen drei Sätzen

Wer B als zyklisches Werk insgesamt überprüft, kann die für Mozart seltsame Tatsache nicht übersehen, daß alle drei Sätze in der gleichen Tonart Es-Dur stehen. Weder Levin noch der Verfasser dieser Studie haben bisher die Idee gehabt, der Mittelsatz von B könne vielleicht als eine Art langsamer Einleitung zum bewegteren Finale gemeint gewesen sein, eine Interpretation, welche die ganze Komposition vielmehr als ein Paar von zwei großen Sätzen verstünde und so die durchgehend gleiche Tonart Es-Dur des Werks scheinbar noch am ehesten erklären könnte. Wem sich aber diese Idee dann plötzlich doch eröffnet, wird allerdings bald erkennen, daß vor allem der Umfang, aber auch der Charakter und die innere Form des „Adagio“-Satzes – dazu später noch mehr¹ – eine solche Deutung unmög-

1 Vgl. unten, Abschn. IV. 3.

lich zulassen: die Komposition besteht aus drei selbständigen Sätzen, und damit ist auch das Tonartenproblem in B weiterhin nicht geklärt.

Bereits 1971, und in gedruckter Form 1973, hat der Verfasser dieser Studie an dem irritierenden Sachverhalt dieser in gleicher Tonart stehenden drei Sätze Anstoß genommen und, damit energisch gegen die Echtheit des Werks opponierend, wörtlich formuliert:

„Daß Mozart bei der Satzfolge schnell-langsam-schnell (bzw. bewegt) wie hier alle drei Sätze in der gleichen Tonart Es-Dur geschrieben hätte, ist in höchstem Maße unwahrscheinlich. Man kann, soviel ich sehe, in Mozarts echtem Gesamtwerk, bei gleicher Satzfolge, weder eine Symphonie noch ein Konzert noch eine Sonate finden, welche die Tonart des Mittelsatzes nicht veränderte; bei deutschen und französischen Komponisten läßt sich die Übereinstimmung der Tonart gelegentlich nachweisen, aber es zeugt gerade von Mozarts sicherem Formgefühl, daß man bei ihm vergeblich danach sucht“.²

Levin hat diese Aussage in seinem Konzertanten-Buch sogar wörtlich abgedruckt, aber dann heftig angegriffen und sie mit der stolzen Behauptung ein für alle Male widerlegen wollen, daß insgesamt sogar 16 echte Kompositionen Mozarts die gleiche Tonart in drei oder mehr aufeinanderfolgenden Sätzen zeigten.³ Diese Behauptung läßt sich aber nur vertreten, wenn die in Frage stehende Aussage des Verfassers von 1971 falsch ausgelegt und ohne musikhistorische Differenzierung argumentiert wird.

Die erwähnte Formulierung bestritt, wie leicht überprüfbar ist, die Existenz wörtlich von „Symphonien, Konzerten und Sonaten“, also von zyklischen Werken Mozarts, die „bei gleicher Satzfolge“ wie derjenigen der Konzertanten, also eben einer dreisätzigen mit der Disposition „schnell-langsam-schnell (bzw. bewegt)“, die Tonart des Mittelsatzes nicht veränderten. Wenn nun Levin zur Widerlegung der These des Verfassers auch Kassationen, Divertimenti oder Serenaden heranzieht – und er tut dies –, so operiert er mit Kompositionen, deren Satzzahl und -tempofolge von 3 und von schnell-langsam-schnell (bzw. bewegt) abweichen, sowie mit musikalischen Gattungen, die 1971 bzw. 1973 absichtsvoll gerade nicht genannt wurden, wesentlich solchen der Gesellschaftsmusik. Von ihnen dürfte doch nachgerade bekannt sein, daß ihre Satzfolgen Reihungen, oft sogar mit mehr als drei Sätzen, sind: für diese, noch barocken Gestaltungen nahestehenden Reihungen ist tatsächlich kennzeichnend, daß ihre Sätze in der gleichen Tonart stehen oder doch stehen können. Im Blick auf die genannte These des Verfassers ist es jedoch ganz unzulässig, „the entire instrumen-

2 Vgl. Staehelin, *Echtheit*, S. 60.

3 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 85-88.

tal *oeuvre* as a unit“ zu nehmen, wie Levin das tut,⁴ und die Gattungstradition vielzähliger gesellschaftsmusikalischer und einiger anderer Satzreihungen ohne weiteres mit der Tradition von zyklischen Werken, also von „Symphonien, Konzerten und Sonaten“, zu vermischen; von den 16 angeblichen Gegenbeispielen Levins fallen somit von Anfang an 9 sofort weg (in Levins hierzu gebotener Liste die Nr. 4-7, 9-10, 12-14), weil sie die genannte Folge von drei Sätzen („schnell-langsam-schnell (bzw. bewegt)“) nicht einhalten; das muß hier nicht detailliert begründet werden.

Aus den bei Levin dann verbleibenden 7 zyklischen Werken, scheidet das Lodi-Streichquartett KV 73^f als taugliches Vergleichsstück ebenfalls aus (Levin Nr. 11), weil es vier- und nicht dreisätzig ist, und selbst wenn man das nachkomponierte Final-„Rondeau“ ausscheiden wollte, um eine Folge von nur drei Sätzen zu erhalten, wäre diese mit den Satztempi Adagio-Allegro-Menuetto wiederum nicht vergleichsfähig. Gleiches gilt für die beiden genannten Sonaten (Levin Nr. 15 und 16), weil für KV 14 die Satzfolge Allegro-Allegro-Menuetto, für KV 547 Andante Cantabile-Allegro-Andante con variazioni lautet: vom Modell „schnell-langsam-schnell“ wie bei der Konzertanten kann auch hier nicht die Rede sein. Die Sonate für Klavier zu vier Händen KV 19^d (Levin Nr. 17) sodann fügt sich, zwar dreisätzig, aber möglicherweise schon wegen ihres Mittelsatzes, also eines Menuetts und nicht eines wirklich langsamen Satzes, der vom Verfasser formulierten Tempo-Forderung nicht, ist aber bereits wegen ihrer Überlieferungslage als echtes Werk Mozarts durchaus zweifelhaft; sie erscheint schließlich auch von ihrem musikalischen Stil her unecht und muß wegen aller dieser Eigentümlichkeiten ebenfalls ausscheiden.⁵

4 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 85. Die im Haupttext dieser Seite 57 in Klammern gesetzten Nummern beziehen sich auf jene Mozart-Kompositionen, die Levin, *Concertante*, S. 86f., seinen vermeintlichen Gegenbeispielen gibt. Levins Argumentation ist umso unverständlicher, als er in seiner Liste angeblicher Gegenbeispiele nur 4 Werke Mozarts durch zugesetzten Stern* ausdrücklich als den Staehelinschen Anforderungen von Dreier-Satzzahl und -Satzfolge entsprechend markiert, aber so zugleich die verbleibenden 12 von ihm ebenfalls benannten Werke als jenen Kriterien gerade nicht entsprechend ausschließt.

5 Vgl. u.a. Eisen, *KV 19d*, sowie Sühling, *KV 19d*. Es erscheint bemerkenswert, daß es in Klavierwerken Georg Christoph Wagenseils – die ja auch in der Diskussion um die frühe Aufführungsgeschichte von KV 17^d eine Rolle spielen – Folgen von 3 Sätzen in den Tempi schnell-langsam (bzw. Menuett)-schnell in durchgehalten gleicher Tonart gibt, wie sich dies auch bei KV 17^d findet. Übergeht man unter ihnen die Werktitel aus gesellschaftsmusikalischer Tradition („Divertimento“, „Parthia“ u.ä.) und hält sich allein an dreisätziges „Sonate“, wie ja auch KV 19d betitelt ist, so sind dort durchaus Folgen von 3 solchen Sätzen in gleicher Tonart belegt: vgl. Michelitsch, *Wagenseil*, Nr. 9, 24, 36, 51 und 230.

So bleiben von Levins Gegenbelegen schließlich allein die drei frühen bzw. mittleren Symphonien KV 141^a, 213^c und 318 (Levin Nr. 1-3) übrig.⁶ In der Tat stehen hier alle drei Sätze je in der gleichen Tonart, und diese Sätze entsprechen auch der Tempofolge „schnell-langsam-schnell“. Aber Levin hätte, um mit diesen drei Werken ein wirkungsvolles Gegenargument ins Feld zu führen, als guter Mozart-Kenner nicht übersehen dürfen, daß die ersten beiden in ihren Kopf- und Mittelsätzen aus Opernouvertüren Mozarts gewonnen und später um ein neues Finale erweitert wurden, das dem Komponisten – auch ohne großen Zeitaufwand – die Darstellung des Ganzen als Konzert-Symphonie ermöglichen sollte; zur dritten ist die Overtürenfunktion durch spätere Berichte bezeugt. Und bei dieser und den beiden anderen Symphonien ergibt sich diese Nähe zur Opernouvertüre überdeutlich auch durch die engen Satzverbindungen, die Mozart zum Teil durch Halbschlüsse vor Satzneubeginn und durchweg durch „attacca“-Verbindungen der Sätze hergestellt hat. Alle drei fraglichen Symphonien erweisen sich also, prüft man sie hinreichend genau, nicht als Zyklen von je drei (selbständigen) Sätzen, wie dies bei Konzert-Symphonien und bei der Berliner Konzertanten der Fall ist, sondern sie klammern, wegen der Overtüren-Aufgabe, die in ihnen noch immer deutlich durchscheint, ihre „Teile“ auch tonartlich eng aneinander: damit scheiden sie aber als aussagekräftige Vergleichsstücke zur Konzertante ebenfalls aus.

So „überlebt“ von allen 16 Beispielen, mit denen Levin die These des Verfassers widerlegen wollte, wonach es bei Mozart bei gleicher Satzfolge („schnell-langsam-schnell“) keine Symphonie-, Konzert- oder Sonaten-Komposition gäbe, „welche die Tonart des Mittelsatzes nicht veränderte“, kein einziges beweiskräftiges, so auch originär komponiertes Stück. Das zeigt mit aller Deutlichkeit, daß der 1971/73 postulierte Zusammenhang von Satzfolge, -tempo und -tonart in zyklischen Werken für Mozart nicht nur richtig, sondern auch wichtig, ja zwingend gewesen sein muß; sein Formgefühl hat in den zyklischen Gattungen der Symphonie, des Konzertes und der Sonate bei der Satzfolge „schnell-langsam-schnell (bzw. bewegt)“ tatsächlich tonartlich so disponieren müssen, daß der Mittelsatz in eine andere Tonart zu stehen käme als die Rahmensätze. Wenn die Konzertante, wie in B erhalten, gegen diese Regel Mozarts verstößt – und Levin glaubt auch daran, daß die dreifache Tonart Es-Dur in B letztlich auf die originale Komposition Mozarts zurückgehe, und er plädiert nicht, wie Toeplitz, für eine ursprüngliche tonartliche Abweichung des erst in der Folge transponierten und in B eingefügten Mittelsatzes,⁷ einen Vorgang,

6 Vgl. eben dazu die in Köchel VI hierzu gegebenen Erläuterungen sowie Zaslav, *Mozart's Symphonies*, Appendix A, S. 544.

7 Vgl. Toeplitz, *Holzbläser*, S. 122f., sowie oben, Kap. II.

der freilich wieder neue Probleme schaffen würde – , so muß sich aus diesem Befund nach wie vor ein wirklich schwerwiegendes, sogar schon allein schlagendes Argument gegen die Echtheit der Berliner Konzertante ergeben.

Dies Letztere gilt nun umso mehr, als das „vorklassische“ Symphonien- und Konzertanten-Repertoire Frankreichs nicht nur „gelegentlich“, wie 1971/73 formuliert,⁸ sondern sogar eine erhebliche Zahl von Vergleichswerken der hier relevanten Satz- und Tempofolge dokumentiert, die ihre drei Sätze in die gleiche Grundtonart setzen; das zeigt schon ein kurzer Blick in das reichhaltig dokumentierende Werk über die französische Symphonie dieser Zeit von Barry S. Brook.⁹ Die Verhältnisse erweisen sich dabei als so deutlich, daß sie die Konzertante in B, wenn diese schon nach dem Vorstehenden offenbar nichts mit Mozart zu tun haben kann, mit erheblicher Wahrscheinlichkeit als aus der Feder eines französischen Komponisten stammend verraten;¹⁰ es wird später darauf zurückzukommen sein.

8 Vgl. Staehelin, *Echtheit*, S. 60.

9 Vgl. Brook, *Symphonie*, Bd. 2, unter den im Folgenden angeführten Komponistennamen und den zugehörigen Werknummern: Bambini, No. 3; Barthélemon, No. 7-10, 12; Blainville, No. 11-14; Blois, No. 1b, 3b; Bréval, No. 6b, 8; Bullant, No. 3; Cambini, No. B10b; Caraffe, No. 6; Cardon, No. 15; Cardon fils, No. 2; Daberue, No. 12-13; Devienne, No. 1; Godecharle, No. 3-4, 6; Gossec, No. 6, 61, 65, 67, 90t; Guémin, No. 7; Navoigille, No. 11; Pierlot, No. 3; Pleyel, S.C. No. 2; Roeser, No. 11; Saint-Georges, No. 1; Talon, No. 13, 18; Tapray, No. 2. Es sind hier nur Symphonien oder Konzertante Symphonien berücksichtigt, deren Satzfolge „schnell-langsam-schnell (bzw. bewegt)“ lautet. Kompositionen, die genau oder schätzungsweise vor 1760 datiert werden können, sind übergangen. Werke, die einen eingeschobenen Teil in der Variante der Haupttonart besitzen, sind berücksichtigt, aber solche, die eine langsame Introduction in der Varianttonart besitzen, nicht. – Die Beurteilung, die Siegmund-Schultze, *Stil*, S. 59f., zur Konzertante B und zur Einheitstonart ihrer drei Sätze vorträgt, macht einen insgesamt ziemlich ratlos, dabei besonders da, wo er, auf S. 60 für die Mozartsche Echtheit plädierend, feststellt, daß „alle drei Sätze eigenartiger- und bezeichnenderweise [sic] in derselben Tonart Es-dur“ stünden; warum und wofür dies „bezeichnend“ sein soll, wird nicht erklärt. Die Ratlosigkeit setzt sich übrigens angesichts der leichtfertigen Charakterisierung der drei Sätze fort, die sukzessive in „stilisierter, etwas militanter Marschmusik, einer pompösen Aufzugsmusik mit lyrisch-besinnlichen Einschüben“, dann einer „typischen Ombra-Szene ..., die der Opernwelt entstammt“, schließlich in „volkstümlichster Variationskunst und Harmoniemusik überhaupt“ ihr jeweiliges Mozartsches Gattungsmodell besäßen. Schluß: „Wieder ein Vollklang Mozartschen Schaffens, wieder ein echter Menschenspiegell“. Vgl. dazu auch unten, Abschn. IV. 6.

10 Parallelrecherchen (zu Brook, *Symphonie*, ebda.) im gleichzeitigen Repertoire aus deutschem Gebiet sind deshalb erheblich erschwert, weil in vielen publizierten Werkverzeichnissen einzelner Komponisten, wenn überhaupt, dann nur der thematische Anfang des jeweiligen Kopfsatzes geboten wird und Satzzahl, -tempi und

b) Grundsätzliche Überlegungen zur „Baron-Brook-Theorie“

Die vorstehenden Feststellungen können auf die, nach Levin eine Autorschaft Mozarts angeblich nicht ausschließende Tonartendisposition der drei Sätze von B nur mit entschiedenster Skepsis, ja klarer Ablehnung reagieren. Gleiches wird im Folgenden für jene „Baron-Brook-Theorie“ gelten, die nach Levin und Leeson in B ein Stück erkennen will, das nach frühem Verlust der originalen Orchestermaterialien von M aus den vier allein erhaltenen Solo-Stimmen der Mozartschen Komposition von einem späteren Dritten rekonstruiert worden sei: dabei sei die instrumentale Umarbeitung der Solisten-Besetzung gegenüber M sowie eine Neukomposition der Or-

-tonarten oft verschwiegen werden, so daß das im vorliegenden Zusammenhang entscheidende Modell der Satzfolge „schnell-langsam-schnell (bzw. bewegt)“ keineswegs erkennbar wird; eine systematisch-vollständige Füllung dieser Informationslücken konnte der Verfasser, weil zu aufwendig, nicht vornehmen, und dies umso weniger, als auch die beschreibende Sekundärliteratur, weitgehend auf die Frage nach dem Formaufbau des (das Gesamtwerk meist eröffnenden) Sonatenhauptsatzes festgelegt, sich über Jahrzehnte hin für Zahl und Tonarten der Folgesätze kaum interessiert hat. Immerhin ruft eine, unter diesen unzureichenden Voraussetzungen trotzdem unternommene Grobprüfung den starken Eindruck hervor, daß sich dreisätzig Symphonien, Konzertante Symphonien oder Konzerte in deutschem Gebiet nur vereinzelt finden, deren langsamer Mittelsatz die Tonart gegenüber den Rahmensätzen nicht veränderte. So zeigen innerhalb der Berliner „ausnahmslos“ dreisätzig Konzerte nur ein (echtes?) Flötenkonzert von Friedrich dem Großen und ein Cembalokonzert von Christoph Schaffrath in allen drei Sätzen die gleiche Tonart; vgl. Uldall, *Klavierkonzert*, S. 11f., 15 und 72. Die Konzerte der Bach-Söhne Carl Philipp Emanuel und Johann Christian verändern alle die Tonart des Mittelsatzes. Waldkirch, *Konzertante Sinfonien* ist hierzu selbst für Mannheim unergiebig; das gilt auch für McCredie, *Symphonie Concertante*, so willkommen die hier präsentierten neuen Informationen über bisher kaum oder gar nicht bekannte deutsche Musikalienbestände sind. Stoltie, *Deviennes*, Bd. I, S. 61-254, bespricht insgesamt 26 aus französisch- und deutschsprachigem Gebiet stammende Konzertante Symphonien mit verschieden gemischter Bläser-Solisten-Besetzung, zum Teil noch bis um 1820 datiert; von allen diesen zeigen nur drei in Frankreich entstandene oder dort verlegte Konzertante Symphonien in allen ihren drei Sätzen die gleiche Tonart (S. 69-75: Bréval; S.131-137: Gebauer; S. 179-185: Pleyel); alle anderen, soweit dem dreisätzigem Modell entsprechend und ebenfalls französisch oder aus deutschsprachigem Gebiet stammend (von den letzteren mehr als ein Dutzend), wechseln im Mittelsatz die Tonart der Rahmensätze. Sonst belassen immerhin Leopold Kozeluch zwei Konzertante Symphonien II:1 und 2 sowie seine Klavierkonzerte IX:17, 18 und D 2 (dieses echt?) die Eingangstonart in allen drei Sätzen, bemerkenswerterweise aber immer nur, wenn der Mittelsatz ein Variationensatz ist; vgl. Pošťolka, *Koželuh*, S. 178, 190f. und 192. Die Arbeit von Janet B. Winzenburger, *The Symphonie Concertante: Mannheim and Paris*, M.A. Thesis Eastman School of Music, University of Rochester, 1967, war unerreichbar.

chesterteile und -partien unter musikalischer Nutzung der erhaltenen Solo-Stimmen erfolgt.¹¹

Eine Stütze will diese Theorie an den laut Levin und Leeson konsistent gleich proportionierten Soli- und Tutti-Teilen aller Kopfsätze von Mozartschen Konzerten gewinnen. Auch wenn Leeson und Levin ihre Vergleichsberechnungen, wie oben erwähnt, nicht mehr auf den langsamen Mittel- und den Finalsatz von B bzw. Mozartsche Vergleichsbeispiele ausgedehnt haben, bleibe die analytische Einzeldiskussion der Komposition in B hier fürs erste zurückgestellt; sie wird später ergänzt. Aber viel allgemeinere Zweifel ergeben sich im Blick auf die methodische Tauglichkeit dieser Theorie überhaupt.

Denn die These Levins, wonach andere Komponisten angeblich durchweg von dem Mozartschen Solo-/Tutti-Proportionenmodell abweichen, kann bei der Menge verlorenen oder ungeprüften Materials¹² doch keineswegs davor bewahren, daß ein Zeitgenosse Mozarts, auch in seinem unbekannt gebliebenen Schaffen, genau das beschriebene, angeblich allein Mozartsche Modell zufällig ebenfalls hätte treffen können. Levins Rückschlüsse auf die Singularität konzertanter Sonatensatz-Schemata Mozarts können nicht als völlig gesichert gelten, schon gar nicht mit der mathematischen Unfehlbarkeit, die Levin für sich selbst beansprucht und von seinen Wissenschaftskollegen fast unablässig einfordert.

Aber es tritt ein weiterer noch schwerer wiegender Zweifel an der „Baron-Brook-Theorie“ hinzu. Man stelle sich nur einmal den (mäßigt guten) Pariser Komponisten des späten 18. oder frühesten 19. Jahrhunderts vor, dem – auf welchem Weg auch immer – vier Solo-Stimmen einer oder eben der Konzertante B, aber nichts anderes davon, in die Hand geraten. Jene lassen zwar, durch Vergleich ihrer Pausentakt-Zahlen, die Stellungen der Solo-„Blöcke“ im unversehrten Gesamtwerk errahnen, aber sie werden durch ihre langen Solisten-Pausen ebenfalls verraten, daß währenddessen auch dem Orchester Spiel-Aufgaben von zum Teil erheblicher Länge gestellt gewesen sein müssen. Es kann dann den fraglichen Pariser Musiker nur ein gewaltiger Schrecken gegenüber der Absicht oder der Pflicht ergriffen haben, dieses Stück durch eigene Nachkomposition aller Orchesterbeiträge aufgrund der allein erhaltenen Solostimmen komplettieren zu müssen oder zu wollen: Eine solche Aufgabe mußte ja viel schwieriger und mühevoller sein als die Komposition gleich einer neuen ganzen Konzertante; höchstens das schematische Variationen-Finale wäre allein aufgrund der

11 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 56ff., sowie die zeitlich vorausgegangenen Ausführungen von Leeson/Levin, *Authenticity*.

12 Vgl. Brook, *Symphonie concertante*¹, S. 506-516; der in der dort vorgelegten Tabelle zu insgesamt 69 Konzertanten angebrachte Vermerk „NR“ bedeutet so viel wie „Not Recovered“.

Solo-Stimmen verhältnismäßig unbeschwerlich zu „re-komponieren“ gewesen. Das beschriebene Hindernis gilt noch mehr, wenn, was Levin seltenerweise für möglich hält, die Vorlage nicht einmal Zahlen für die Pausentakte der Solostimmen angegeben hätte:¹³ eine schwer begriffliche Hypothese.

Demnach wäre die Attraktion, eine solche, zumindest in den ersten beiden Sätzen sehr komplizierte und mühevollere Bearbeitungs-Aufgabe zu übernehmen, äußerst gering gewesen, und wenn schon die vier isolierten Solisten-Stimmen, wie ihre angeblichen Nachfolgerparte in P, den Namen Mozarts ebenfalls nicht getragen haben sollten, hätte diese Aufgabe auch nicht durch die Nennung eines großen Autors wie eben Mozarts anziehender werden können. Denn Mozart galt in Paris vor 1800 ja noch keineswegs als so bedeutend wie wenige Jahrzehnte später,¹⁴ und selbst innerhalb der Konzerte des „Concert Spirituel“ war die Wirkung seines Namens noch nicht dauerhaft breit geworden: zwischen 1778 und 1790, also den letzten Existenzjahren dieser Institution, war im April 1778 eine für Mozart nicht einmal völlig gesicherte italienische Arie, im Juni desselben Jahres seine Pariser Symphonie KV 297 erstmals aufgeführt worden, aber im „Concert Spirituel“ in der Folge offenbar als einziges seiner Stücke noch weiterhin erklingen, zunächst zweimal im gleichen Jahr 1778, dreimal im Jahre 1779, von dann an in jedem Jahr in geringerer Zahl, 1784, 1787 und 1790 überhaupt nicht mehr; im April 1786 wurde auch noch ein Klavier-

13 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 214.

14 Zur Rezeptionsgeschichte Mozarts in Frankreich, vgl. Lesure, *L'oeuvre de Mozart*; Schneider, *Mozart-Rezeption*; Mongrédien, *Découverte*; Gribenski, *Réception*. Über das hierin Mitgeteilte hinaus hier zwei konkrete, schon dem 19. Jahrhundert entstammende Zufalls-Lesefrüchte, die zeigen, daß die Mozart-Rezeption in Frankreich Zeit benötigte: Johann Friedrich Reichardt, selber ein keineswegs unfähiger Komponist, hält aufgrund eigener Pariser Konzerterfahrung am 11. Januar 1803 zum Klavierspiel der Generalsgattin Madame Moreau fest: „... Sie hat auch das besondere in Paris nicht häufige Talent, daß sie sich nicht bloß an die Werke Eines Meisters hält, sondern unsers Mozarts große, ernste Compositionen, die hier eigentlich noch wenig geübt werden, wie Clementi's und Steibelt's glänzende, launige und graziöse Sachen, spielt. ...“; so Reichardt, *Vertraute Briefe*, Bd. 2, S. 70. Und noch 1844 sollte Heinrich Heine in einem Pressebericht aus Paris über die *Musikalische Saison von 1844*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 12, Stuttgart o. J. (Cotta Nachf.), S. 164-172, feststellen: „... Mozart und Händel haben es endlich dahin gebracht, die Aufmerksamkeit der Franzosen auf sich zu ziehen, wozu sie freilich viel Zeit bedurften, da keine Propaganda von Diplomaten, Pietisten und Bankiers für sie thätig war.“ – Frau Dr. Beate Angelika Kraus, Bonn, sei für freundliche Hinweise bestens gedankt.

konzert Mozarts aufgeführt.¹⁵ Wie hätte darüberhinaus denn an einer Rekonstruktion von M vor 1800 in Paris ein Interesse bestehen können, wo man im „Concert Spirituel“ von Mozarts Bläserkonzertante bis 1790 nie etwas erfahren bzw. gehört hatte, weil sie von Legros zurückgehalten und einer Aufführung entzogen worden war? Und der von Levin vertretenen Idee, daß die Bearbeitung überhaupt erst 1820–30 stattgefunden hätte, steht entgegen, daß um diese Zeit zwar die Hochschätzung von Mozarts Musik in Paris gewachsen war, aber weitgehend in der Aufführung und Kenntnis einiger weniger „Heroen“-Werke zum Ausdruck kam, etwa in Stücken aus dem *Requiem*, der *Zauberflöte*, dem *Don Giovanni* oder der *Jupitersymphonie*,¹⁶ daß aber eine bestürzend trümmerhafte Bläserkonzertante selbst mit Mozarts Namen erst noch einen äußerst problematischen und schwierigen Ergänzungsprozeß hätte durchlaufen müssen, um überhaupt aufführbar zu werden. Die Zahl von nur 15 bis 1800 in Paris erschienenen orchesterbesetzten Mozart-Ausgaben (von insgesamt 51 französischen Mozart-Drucken) erscheint ebenfalls als allzu gering, um die Attraktion einer so mühsamen Bearbeitung aufgrund des Namens Mozart glaubhaft zu machen.¹⁷

Es sei zu dem Vorstehenden ergänzt, daß die Aufgabe, aus vier fragmentarischen Solisten-Stimmen einer Konzertanten Symphonie eine vollgültige, auch die Orchestertutti und -begleitpartien umfassende Gesamt-Konzertante zu rekonstruieren, ohnehin keinesfalls bagatellisiert werden kann und darf. In ihrer erheblichen Schwierigkeit wird man eine solche Rekonstruktion überhaupt erst richtig einschätzen, wenn man sich die überaus lebhaft allgemeine Bearbeitungspraxis von instrumentaler und nun besonders auch konzertanter Musik im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert bewußt macht. Wenn dabei konzertante Formen entstehen sollten, hielten sich die zahllosen Bearbeitungen fast nur an vollständige und eben auch schon konzertante Vorlagenkompositionen, kaum jedoch an Konzert-Fragmente, und wenn doch einmal, dann höchstens, wenn ein wirklich berühmt gewordener Verfassername den Gewinn eines bedeutenden und zugkräftigen musikalischen Stückes versprach. Und die dominierende Zahl

15 Vgl. Pierre, *Concert Spirituel*, Konzert-Katalog, Nr. 983–985, 884, 1007, 1008, 1021, 1031, 1044, 1073, 1099, 1148, 1169, 1174, 1247; für die Arie und das Klavierkonzert vgl. Nr. 978 und 1174. Zu den Mozart-Kompositionen und -Aufführungen der Pariser Zeit 1778 vgl. auch Zaslav, *Paris Symphonies*, sowie, breiter, Zaslav, *Mozart's Symphonies*, S. 306–334.

16 Vgl. Lesure, *Musique à Paris*, passim.

17 Vgl. Gribenski, *Catalogue*, bes. S. 346f. Vanhulst, *Imbault*, S. 553–562, kann in seiner Mozart-Veröffentlichungsliste zum Pariser Verleger Imbault in der genannten Zeit den schon von Gribenski nachgewiesenen Bestand an orchester-besetzter Musik Mozarts nicht erweitern.

der Arrangements eben von vollständigen Vorlagen gewährte dem jeweiligen Bearbeiter gleichzeitig die unüberschätzbare Erleichterung, ein Stück – in diesem Fall meist einen Konzertsatz – vor sich zu haben, das in den Dimensionen und Proportionen seiner architektonischen Anlage klar erkennbar war und einen durchlaufenden musikalischen Text bereits darbot: dieses war fast immer die Voraussetzung für das Zustandekommen der unzähligen Bearbeitungen jener Epoche. Es ist denn auch lehrreich, daß, soweit erkennbar, überhaupt kaum konzertante Stücke aus der fraglichen Zeit bekannt sind, in die nicht eine vollständige alleinige konzertante Solopartie übernommen und dann durch einen Dritten (nicht den Originalkomponisten selbst!) mit einem neuen Orchester-Begleitsatz zu vollen Konzerten oder Konzertsätzen ergänzt worden wäre.¹⁸ Selbst das Bachsche *Tripelkonzert* BWV 1044, das freilich einer deutlich früheren Zeit angehört, aber aus der Sicht der „Baron-Brook-Theorie“ zunächst mit der Konzertante in gewisser Weise vergleichbar erscheinen könnte, läßt sich nicht gegen die hier formulierte These mit den Argumenten heranziehen, die verarbeiteten Vorlagen entstammten doch nicht-konzertanten Stücken und seien, Fragmenten ähnlich, trotzdem in Konzertsätze verarbeitet worden – einfach deshalb, weil der Bearbeiter Bach für die neue Form natürlich eigene Kompositionen, die er genau kannte, wiederverwendete.¹⁹ Gravierender könnte da der – allerdings durchaus vereinzelt – Fall erscheinen, in dem Michael Haydn die Solostimme der „Romance“ aus Mozarts *Hornkonzert* KV 447 mit einer neuen Orchesterbegleitung versah. Aber wenn hier die Mozartsche Solostimme eine neue Begleitung bekam, so war deren Bearbeitung durch Michael Haydn allerdings deshalb ganz wesentlich erleichtert, weil sie nur Streicher vorsah sowie sich, insgesamt musikalisch anspruchslos und etwas bieder, einer ziemlich einfachen, in klaren Abschnitten geordneten, auch in langsamem Tempo verlaufenden Solovorlage annahm und natürlich auch von Anfang an nicht der Wiederherstellung einer möglichst „echten“ Mozart-Originalform galt.²⁰ Bedenkenswert erscheinen zunächst auch die vom jugendlichen Mozart selbst vorgenommenen Konzertbearbeitungen nach Klaviersonaten von Raupach, Honauer, Schröter, Eckard und Johann Christian Bach u.a.²¹ Indessen ergibt sich die eben diesen paar letzten Stücken gegenüber entscheidend erhöhte Schwierigkeit einer angeblichen Vervollständigung der Konzertante daraus, daß sowohl die frühen Mozart-Klavierkonzert-Arrangements als auch der

18 Man vergleiche die Mozart-Konzertbearbeitungen des 19. Jahrhunderts, die Köchel VI im Anhang B aufführt.

19 Vgl. BWV 1044.

20 Für den Haydn'schen Notentext vgl. die Partiturausgabe in Haydn, *Romance*. Zum Zustandekommen dieses Satzes vgl. die Erklärung bei Plath, *Echtheitsfrage*, S. 33f.

21 Vgl. Simon, *Sonata*, passim, sowie Schmid, *Orchester*, S. 190-199.

Horn-Satz Michael Haydns nur einen *einzigsten* Solopart zum Konzertsatz ergänzen mußte, während der vermutete Nachkomponist von B, weit schwieriger, für seinen Orchestertext ganze *vier* Solostimmen hätte auswerten müssen, Stimmen, die zwar häufig in kompaktem Solo-Satz oder auch in parallelstellenartigen Wiederholungen verlaufen, aber dieses eben doch keineswegs immer tun. Für die Vervollständigung gerade Mozartscher Fragmente lehrreich und das eben Dargelegte bestätigend ist schließlich die bei Bearbeitungen getroffene Vorlagenwahl durch den mit Mozarts Musik wohlvertrauten Abbé Maximilian Stadler, umso mehr, als sie, was beides schon bezeichnend genug erscheint, fast nirgends zu Neuschöpfungen in konzertanter Form, sondern beinahe nur zu alleinigen Klavierstücken führen sollten: Stadler bemühte sich zudem fast durchweg um die Bearbeitung solcher Fragmente, die so umfangreich waren, daß die von Mozart intendierte Gesamtanlage des zu ergänzenden Satzes trotzdem erkennbar wurde und dieser möglichst ohne Neuerfindung – auch ohne Zwang zu einer neuen Orchestereinbettung –, sondern durch bloßen Rückgriff auf frühere Parallelstellen innerhalb der Fragmentenvorlage vervollständigt werden konnte.²² Schließlich scheint Süßmayrs Nachkomposition des Finales des *Hornkonzertes* KV 512 die beschriebene Schwierigkeit einer Konzertrekonstruktion zu bestätigen, denn, wenn Süßmayrs Autograph von 1797 auch näher als lange vermutet an eine verlorene Mozartsche Autograph-Vorlage gerückt werden muß,²³ hat jener doch einen schon von Mozart gestalteten Satzteil übernommen oder einen weitgehend neuen Satz und nicht einfach eine neue Orchesterbegleitung zu einer schon vorhandenen Mozartschen Solostimme hergestellt.

Auch nach diesen grundsätzlichen Überlegungen und Zweifeln erscheint die „Baron-Brook-Theorie“ über die Maßen fraglich, so sehr, daß an ihre Überzeugungskraft kaum mehr geglaubt werden kann, ja daß es vielmehr immer wahrscheinlicher wird, daß die Konzertante B, so wie sie überliefert ist, keineswegs den von jener Theorie vertretenen abschreckend komplizierten Herstellungsprozeß hinter sich hat, sondern grundsätzlich ein Kompositionsbild bewahrt, wie dies irgendeine nicht-mozartische Bläser-Konzertante des späten 18. Jahrhunderts in Paris besitzen konnte. Levins Voreingenommenheit, es müsse sich in B jedenfalls und unbedingt etwas echt Mozartisches erhalten haben, verliert nochmals an Glaubwürdigkeit.

22 Vgl. Senn, *Stadler*, bes. S. 291f.

23 Vgl. Staehelin, „*Beyträge*“, S. 102-104.

c) Zum Problem der Besetzung und der Umarbeitung der vier Solo-Stimmen

Von den vorangegangenen Überlegungen zur sogenannten „Baron-Brook-Theorie“ lassen sich auch die Probleme der Besetzung und der vermuteten Umarbeitung der vier Solo-Stimmen in B nicht einfach lösen. Sie beziehen sich zwar kaum auf den in B überlieferten Orchestersatz, denn die dafür gewählte Besetzung entspricht weitgehend der im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts gleichsam „international“ üblichen Praxis, die dem Corpus der Streicher zwei Oboen und zwei Hörner beigibt. Auch die Verdopplung oder Teilung der Bratschen in B kann man nicht für besonders auffällig halten; Mozart, wenn seine Werke denn zum Vergleich herangezogen werden sollen, hat die erwähnte Orchesterbesetzung in zahlreichen Fällen ebenfalls vorgesehen.²⁴ Auch die Tatsache, daß die Teilung der Bratschen in B keineswegs kontinuierlich durchgehalten, sondern immer wieder und auch über lange Strecken zugunsten einer nur einfach notierten Bratschenstimme aufgegeben wird, kann nicht beunruhigen oder zu weiteren Schlüssen in der Echtheitsfrage Anlaß geben.

Wenn nun die vier Solo-Stimmen in B besonders in den Blick treten, wird der Zusammenhang mit der zuvor kommentierten „Baron-Brook-Theorie“ zunächst scheinbar enger. Denn diese muß, da sie die prinzipielle Mozartsche Echtheit allein den Solo-Stimmen zuerkennt, den Orchestersatz von B aber für die „Rekonstruktion“ eines Dritten in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts halten möchte, sich eben vor allem den Solo-Stimmen in B zuwenden, um eine Verbindung mit M überhaupt postulieren zu können. Daß sich hierbei erste, dann allerdings in veränderter Weise bleibende Schwierigkeiten ergeben, liegt in der mit Oboe, Klarinette, Horn und Fagott abweichenden Solistenbesetzung in B begründet, gegenüber der von Mozart brieflich festgehaltenen Besetzung seiner Komposition M mit Flöte, Oboe, Horn und Fagott.

Flothuis hat erstmals auf eine Stelle in B aufmerksam gemacht, deren abweichend geführte spätere Parallele vermuten lasse, daß die Solo-Besetzung von B das Ergebnis einer nachträglichen Umarbeitung der Solo-Stimmen-Wahl wie in M sei; er hat zugleich dazu ausgeführt, daß die Erhärtung einer solchen Umarbeitung die Chance erhöhe, in B die, wenn gleich veränderte Komposition M erhalten zu sehen.²⁵ In der Folge hat auch der Autor des vorliegenden Textes weitere Stellen in B benannt und erläutert, die den Ersatz einer ursprünglichen Flöten- und einer Oboenstimme durch eine veränderte Oboen- und eine Klarinettenstimme verrä-

24 Vgl. die entsprechenden Besetzungsangaben zu Kompositionen Mozarts in Köchel VI.

25 Vgl. Flothuis, *Konzertante*.

ten könnten; dies sei an tonumfang-bedingten Oktavversetzungen, Linienknickungen und -biegungen erkennbar, wie sie sich in unterschiedlichen Formulierungen von Parallelstellen zeigten.²⁶ Die Annahme, daß die Solistenbesetzung von B ursprünglich derjenigen von M entsprach, gewinnt dadurch erhöhte Wahrscheinlichkeit, daß bis auf ein einziges Gegenbeispiel keine Konzertante des späten 18. und frühesten 19. Jahrhunderts mit vier Solobläsern in ihrem originalen Notentext eine Klarinette einbezog, sondern jede von diesen die Besetzung wie in M und im verlorenen Konkurrenzwerk von Cambini vorsah; dies gilt für die eben zitierten Belege von Mozart und Cambini (1778), sodann für diejenigen von Danzi (1785), für zwei Werke dieser Besetzung von Devienne (um 1789 und vor 1802) sowie eines von Pleyel (1802). Nur eine Konzertante von André-Frédéric Eler (1795) sieht anstelle der Solo-Oboe eine Klarinette vor; eine, allerdings extravagant abweichende Besetzung ist in einer Konzertante von Theodor von Schacht (1773) vorgesehen, in der anstelle des Horns ein „Corno inglese“ vorgesehen ist.²⁷

Freilich, die Vermutung, daß die genannte Solistenbesetzung von B in einer ihrer vorausgegangenen Überlieferungsstufen aus einer wie in M belegten Vier-Solisten-Wahl in die heute erhaltene Solobesetzung umgearbeitet worden sei, wird nun auch durch die – bisher ganz übersehene – Tatsache so gut wie gewiß, daß von den oben genannten originalen sechs,

26 Vgl. Staehelin, *Echtheit*, S. 58f.

27 M und die Konzertante Cambinis sind verschollen, aber durch zeitgenössische Belege in ihrer Solistenbesetzung gesichert. Zur Komposition Danzis vgl. Pechstädt, *Danzi*, S. 120, Nr. 224, zu den beiden Devienne- und der Pleyel-Konzertanten vgl. RISM D 1923 und 1930 sowie P 2871 bzw. 2869. Die Komposition von <André-Frédéric> Eler (vgl. zum Namen unten), die Levin, *Konzertante*, S. 127, Anm. 45, benennt, liegt in einem Naderman-Stimmendruck von 1795 in Paris, Bibliothèque Nationale (RISM E 599), diejenige des mutmaßlichen Kompositions dilettanten Theodor von Schacht in Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, Sign. „Schacht 26“, in einem Partiturotograph von 1774 vor; die Angaben zu den Besetzungen dieser beiden letzten Werke sind Armin Brinzing, Salzburg/ehemals München, zu verdanken. Diejenige zu Eler bestätigt übrigens Reichardt, *Briefe*, Bd. 1, S. 410f., wo dieser berichtet, am 20. Dezember 1802 in Paris „ein recht gutes Concert von den Eleven des Conservatoires gehört“ zu haben: „Vier junge Leute spielten auf dem Clarinett, der Flöte, dem Fagott und Waldhorn ein vielfaches Concert sehr brav“, was dem knappen Parallelbericht in CAM/CPAM, No. 5 vom 25. Dezember 1802, S. 4f., entspricht, der den Komponisten übrigens „Euller“ nennt. Die Konzertanten Symphonien, die Stoltie, *Devienne*, Bd. I, S. 259–271, in einer längeren Liste versammelt, aber nur zu geringem Teil bespricht, sind, soweit ihre Solistenbesetzungen hier wichtig werden könnten, meistens weder biographisch (für ihre Einordnung in die vita ihres Autors) noch bibliographisch hinreichend genau zu fassen oder datieren bereits so spät ins 19. Jahrhundert, daß sie hier nicht verwendbar sind.

nach ihren Soloinstrumenten mit M identischen Konzertanten für deren drei auch zeitlich rasch folgende, mitunter gar gleichzeitige Variantfassungen überliefert oder doch belegt sind, die ebenfalls eine etwas veränderte Solistenbesetzung aufweisen. So hat das Werk von Danzi, erstdatiert in einem Münchner Stimmensatz auf 1785, in einer Rostocker Abschrift von 1786 die Besetzung mit Flöte, Klarinette, Oboe und Fagott bekommen; die Sinfonie Concertante N^o. 5 von Pleyel, erstmals im Pleyelschen Originaldruck von 1802 wie in M besetzt herausgekommen, erscheint nochmals 1806/07 bei André, aber nun mit einer den originalen Oboenpart übernehmenden Klarinettenstimme (auf dem Titelblatt: „... hautbois ou clarinette ...“, wobei, wohl eine in der Aufführungspraxis unentschlossene Instrumentenwahl bezeugend, im einzigen erhaltenen Exemplar heute genau diese beiden Stimmen fehlen);²⁸ schließlich wird am 19. Dezember 1799 im Öffentlichen Konzert zu Osnabrück eine „Symphonie Konzertante für Flöte, Klarinette, Waldhorn, Fagott von Devienne“ aufgeführt, deren Notenmaterial, bei der deutlichen Abhängigkeit des Osnabrücker Konzertlebens von demjenigen der nahen Gräflich-Bentheimischen Kapelle zu Burgsteinfurt, mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit auf einem jener beiden wie in M besetzten Devienne-Konzertantendrucke basiert haben wird, die, aus dem Burgsteinfurter Musikalienbestand stammend, innerhalb Deutschlands nur dort erhalten sind.²⁹ Es wird danach jedenfalls deutlich, daß diese Umbesetzungen mit der Verfügbarkeit nötiger Solo-Instrumentalisten zusammenhängen; man wird auch für B bzw. P kaum einen anderen und überzeugenderen Grund als diesen aufführungspraktischen vermuten können. Übrigens kann man in jener Zeit gedruckte Werke finden, die auch für andere Solisten, ja selbst für ihre Orchesterbesetzungen eine ad-libitum-Verwendung entweder von Oboen oder von Klarinetten bereits auf dem Titelblatt angeben.³⁰

28 Vgl. oben, Anm. 27; im einzelnen vgl. ebendort zur Konzertante von Danzi den Werkkatalog von Pechstädt, *Danzi*, S. 120, Nr. 224, zur Konzertante No. 5 von Pleyel RISM P 2871 bzw. P 2869.

29 Zu der in Osnabrück aufgeführten Komposition, wohl RISM D 1923, vgl. Bösen, *Osnabrück*, S. 226, sowie ders., Art. *Osnabrück*, ¹MGG, Bd. 10, Sp. 433. – Herrn Burkard Rosenberger in Münster danke ich bestens für die Mitteilung der Bentheim-Burgsteinfurter Provenienz der beiden Devienne-Konzertantendrucke im Depositum bei der Universitäts- und Landesbibliothek Münster/W.; vgl. auch unten, S. 136, Anm. 110.

30 Vgl. etwa die Titelblatt-Formulierungen zu den Konzertanten Symphonien von Devienne, RISM D 1922 (herausgegeben von Stoltie, *Devienne*, Bd. II), Pleyel, RISM P 2845, 2869 oder 2870, sowie von R. Kreutzer, RISM K 2259: dort „hautbois ou clarinette“, „hautbois et [?] clarinette“ oder „deux Clarinettes ou Hautbois“.

Die Einsicht in diese offenkundig nachträglich veränderte Solistenbesetzung von B dürfte jeden Anhänger der „Baron-Brook-Theorie“ höchlichst interessieren, denn er wird sich sogleich fragen wollen, ob die Umarbeitung der Solopartien zugleich mit der von jener Theorie postulierten „Rekonstruktion“ der gesamten in B erhaltenen Konzertante, also auch ihres Orchestersatzes, einhergegangen sein könnte. Nötig erscheint dies nach dem vorstehenden Hinweis auf die vom jeweiligen Bedarf diktierte Solistenbesetzung keineswegs, denn von einer angeblich an einem Werk gerade Mozarts interessierten Bearbeiterhaltung kann dabei kaum die Rede sein, sondern nur vom Anliegen, eine mit vorhandenen Mitteln spielbare Fassung eines zur Aufführung ausgewählten gefälligen Werkes aus der Feder gleichsam irgendeines Komponisten herzustellen. Daran ändert auch Levins in sein Konzertanten-Buch eingefügtes umfangreiches Kapitel über „The Solo Parts and Their Transcription“ nichts, das mit großer Sorgfalt ähnliche Untersuchungen zur möglichen Veränderung der Solo-Partien von B wie die hiervor in Erinnerung gerufenen anstellt.³¹ Es genügt hier, vor allem festzuhalten, daß Levin als Hauptergebnis die Bearbeitung der Solo-Stimmen von B glaubwürdig macht und präzisierend sogar feststellen kann, daß kein bloßer Austausch nur der ursprünglichen Flöten- und Oboenpartie durch die in B auftretende solistische Oboen- und Klarinettenstimme vorgenommen worden sei, sondern daß die Umarbeitung mitunter zu Modifikationen auch in den beiden andern, also tiefen Solo-Stimmen von Horn und Fagott, und umgekehrt, geführt habe. Freilich beläßt auch dieses Ergebnis, so glaubwürdig es sich in einigen Haupt-Belegen präsentiert, den Solobläser-Beitrag an anderen Stellen naturgemäß in einiger Ungewißheit, so daß sich letzten Endes ein insgesamt re-konstruktiv „originaler“ Notentext des für Mozartisch gehaltenen Solobläserbeitrags vielfach nicht sichern läßt. Das wird einem Anhänger der „Baron-Brook-Theorie“ jedoch gerade nicht willkommen sein, auch wenn sich ihm immer noch die Verlockung zu bieten scheint, B durch die gleiche Solo-Besetzung wie in M näher mit Mozarts verlorenem Konzertanten-Original zu verbinden.

Der Verfasser dieser Zeilen gesteht aber, daß er ob des genannten, im Blick auf eine angeblich Mozartsche Echtheit infolge der „Baron-Brook-Theorie“ so ziemlich abgemagerten Notentextes in noch weitergehende erhebliche Zweifel darüber gerät, ob es überhaupt noch möglich sei, echte Mozartsche Substanz und Gestaltung, selbst wenn sie in B vorhanden wären, mit wirklicher Sicherheit zu identifizieren. Und er fühlt sich in seinen Zweifeln auch aus einem zwar schon oben angedeuteten, von Levin aber trotz allen seinen Vergleichsbemühungen um die Tonumfänge und Satzweisen der Soloinstrumente in B und in vergleichbaren echten Werken

31 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 137–200.

Mozarts wohl nicht bedachten, wengleich wichtigen Grund nochmals massiv bestätigt.

Schon 1971 hat Staehelin, in seinem Salzburger Referat und der zugehörigen Abschlußdiskussion, zu B seine Argumentation gegenüber der genannten und optimistischeren Ansicht von Flothuis nachdrücklich relativiert (was in der gedruckten Berichterstattung über diese Tagung verschwiegen worden ist³²): Er hat damals – gegen Flothuis' Glauben, eine in B erkannte Umarbeitung einer originalen Solo-Besetzung wie in M könne wahrscheinlicher machen, daß B tatsächlich die Mozartsche Komposition (wengleich nur in modifizierter Form) bewahre, – energisch betont, ein solcher Wahrscheinlichkeitsschluß sei keineswegs sicher: obschon er selber ebenfalls an eine Umarbeitung glaube, bleibe die originäre Verbindung von B mit M, auch in den Stimmen, reine Spekulation, denn die Umarbeitung könne genau so gut einer Konzertante mit der gleichen Solistenbesetzung wie in M gegolten haben, deren Original aber von einem anderen Komponisten als Mozart stamme.³³ Mit dieser Möglichkeit muß, wie bereits oben in Erinnerung gerufen, besonders deshalb gerechnet werden, weil, mit einer Ausnahme, alle in der fraglichen Zeit belegbaren konzertanten Symphonien mit vier Bläser-Solisten in ihren Originaltexten wie in M besetzt gewesen sind und eine Umarbeitung der Solostimmen in den Folgejahren keineswegs eine absolute Seltenheit gewesen ist. Die Erhaltung der, wenn auch umgearbeiteten Konzertante M in B wäre nicht mehr als ein statistischer Zufall gewesen, mit dem die Mozart-Forschung unter keinen Umständen sicher rechnen könne.

So kann von der Erkenntnis einer Umarbeitung der Solistenstimmen von B her ebenfalls keine Beweiskraft ausgehen, welche auch nur einen Anteil an Mozartischer Echtheit in B sicher zu bestätigen vermöchte.

32 Vgl. Staehelin, *Echtheit*.

33 Vgl. Staehelin, *Echtheit*, S. 58f., sowie die allerdings überaus dürftigen Bemerkungen zu den Diskussionen im Anschluß an die Salzburger Referate von Staehelin und Birsak im Jahre 1971, *MJb* 1971/72 (1973), S. 62 und 67. Levin, *Concertante*, S. 125, unterstellt Staehelin, dieser habe die Mozartsche Echtheit von B abgelehnt, weil er ihre Solistenbesetzung für das Resultat einer Umarbeitung gehalten habe. Staehelin hat sich aber, wie a.a.O. leicht nachzuprüfen und auch im vorliegenden Text zu erkennen ist, in Wirklichkeit für eine Stimmenumarbeitung, aber vor allem gegen die Möglichkeit eines Echtheitsbeweises von B für Mozart ausgesprochen, weil eine Umarbeitung der Solistenbesetzung ohne weiteres auch bei einer nicht-Mozartschen Konzertante gleicher Besetzung denkbar sei.

2. Der Kopfsatz „Allegro“

Hier und in den folgenden beiden sowie einigen daran angefügten Abschnitten soll zu stilkritischen Bemerkungen übergegangen werden; sie werden sich direkt auf den Notentext der Konzertante selber und überhaupt auf Musikalisches beziehen, so daß dem Leser sehr empfohlen wird, seine Lektüre mit einer Partitur von B zu flankieren. Dazu sei aber auch erklärt, daß nur wichtige Phänomene erörtert werden können, also keinerlei Absicht besteht, „vollständig“ zu sein. Auch sei festgehalten, daß der Autor seine Beobachtungen nicht nur, aber doch gerne auch auf den „reinen“ Solobläusersatz richtet, den die „Baron-Brook-Theorie“ ja für prinzipiell echt Mozartisch und für die Grundlage einer viel späteren Rekonstruktion des Orchestersatzes durch einen Dritten hält. Diese Blickrichtung wird eingehalten, obschon der Verfasser jene Theorie nach allem dazu Ausgeführten schon jetzt für so gut wie widerlegt hält; aber es wird so trotzdem möglich sein, auch vor den Augen der Verfechter jener Theorie direkt über angeblich echte oder unechte Mozart-Stilphänomene zu diskutieren. Und wenn die Stilkritik am solistischen Satz negativ ausfallen sollte, vermag das Werk als Ganzes ebenfalls nicht als echt Mozartisch zu „überleben“.

a) Allgemeines; Auffälligkeiten und Wiederholungen

Wer sich im Kopfsatz der Konzertante nach Auffälligkeiten umsieht, braucht keineswegs lange zu suchen. Denn schon ihr Eröffnungssatz stellt den Leser oder Hörer, und sogar bald nach Beginn, vor schwerwiegende Probleme. Gewiß, daß er formal ein Sonatensatz mit den üblichen Expositions-, Durchführungs- und Repriseteilen ist, läßt sich rasch erkennen. Aber bereits der Satzanfang, auf dessen sehr langes Orchesterritornell (T. 1-88) zwei musikalisch gleiche Solo-Expositionen (T. 88-108 bzw. 119-139) folgen, ist schwer irritierend; die Erklärung Leeson/Levins, hier sei der Bearbeiter des Werkes im 19. Jahrhundert einem Rekonstruktionsfehler erlegen,³⁴ kann kaum überzeugen, denn selbst wenn man an die „Baron-Brook-Theorie“ glaubt, kann es doch nicht sein, daß ein allein nach Vorlagestimmen komponierender Rekonstrukteur nicht erkannt hätte, daß er hier eine in allen Stimmen stehende lange Partie als bloße Dublette irrig gerade nochmals niederschreiben im Begriffe stünde. Und wenn ihm hier ein früher Abschreibefehler nicht nach Stimmen, sondern nach einer Partiturvorlage unterlaufen wäre, hätte er seinen Irrtum noch rascher wahrnehmen und Überzähliges streichen müssen. Die Vermutung, daß

34 Vgl. Leeson/Levin, *Authenticity*, S. 77.

dieser übertrieben ausgedehnte Anfang des Satzes schon im „Archetypus“ der Werküberlieferung gestanden haben könnte, drängt sich auf. Aber daß, sollte diese Vermutung zutreffen, das Werk mit einer solchen, von Anfang an angelegten Absicht, die innere Dynamik des Verlaufs, auch zwischen Orchester und Solisten, durch bloße Wiederholung zu „bremsen“, keine Chancen haben kann, von Mozart verfaßt zu sein, liegt auf der Hand; vollends unmöglich erscheint dessen Autorschaft, wenn man die eindrucksvollen Deutungen vergleicht, die ein so sensibler Autor wie Charles Rosen zur „Dramatisierung“ und den immer wieder modifizierten Spannungsverhältnissen zwischen Orchester und Solopart zum Beispiel in Mozarts meisterhaft reifem *Jenamy-Konzert* KV 271 vorgetragen hat,³⁵ einem Werk, das sogar mehr als ein Jahr früher als M komponiert war.

Aus breiter Erfahrung und Kenntnis rascher Mozart-Konzertkopfsätze hat sich, wie schon oben festgehalten, Konrad Küster über den hier in Frage stehenden Eröffnungssatz geäußert.³⁶ Es brauchen hier nicht alle seine Einsprachen gegen Levins Auffassung einer Mozartschen Echtheit dargelegt zu werden, da sie oft von sehr genauen Detailbeobachtungen ausgehen, dann freilich bis in den Notentext von Levins Konzertantenrekonstruktion ablehnende Konsequenzen haben. Wenigstens hingewiesen sei jedoch auf Küsters kritische Diskussion der von Birsak vorgetragenen Echtheitsargumente – diese werden später nochmals berührt³⁷ –, dann diejenige der seltsamen Formvorstellungen Leasons und Levins etwa bei den in B in die Solopartien eingelegten bzw. von Levin entfernten „Orchesterperioden“, auch des Verhältnisses von Ritornellverarbeitung und knappster Überleitung zum Seitensatz oder des Fehlens der virtuoson Elemente in der Reprise u.a.m. Die Abweichungen, die Küster feststellt, verdichten sich schließlich zur Gesamtaussage, daß hier eine Komposition vorliege, die „in einer völlig anderen Konzertform-Tradition“ als derjenigen Mozarts stehe; in B könne M nicht überlebt haben.

In der folgenden Erörterung mögen Küsters Feststellungen gelegentlich zwar noch berührt werden, doch wird jene sich im Ganzen an sofort und leicht bemerkbare Auffälligkeiten halten. Zunächst gehört dazu die überaus hohe Taktzahl des Satzes: von über 35 originalen Solokonzerten Mozarts – um einmal bei dieser Gattung zu bleiben – übertrifft, ebenfalls bei C-Vorzeichnung, nur der Kopfsatz des späten Klavierkonzerts KV 503 mit 432 Takten diejenige von 420 des Eröffnungssatzes von B. Dieser Befund, in B also schon in einem angeblich viel früheren Werk, hängt zweifellos wesentlich mit der bereits erwähnten Häufigkeit der Wiederholung kurzer

35 Vgl. Rosen, *Klassischer Stil*, S. 225ff.

36 Vgl. Küster, *Allegro*, S. 208–214.

37 Vgl. unten, Abschn. IV. 6.

und bei der Repetition nicht oder kaum veränderter Kurzelemente zusammen.³⁸ Diese Häufigkeit ist wiederum ein wichtiger, wenn nicht der wichtigste Grund auch dafür, daß der Satz beim Hörer den Eindruck einer gewissen nicht-mozartischen Indolenz, ja gelassenen Unkonzentriertheit hervorruft; dieser Eindruck wird sich aufgrund jeweils etwas anderer Gegebenheiten in den beiden Folgesätzen wiederholen.

Es erscheint tunlich, die Stellen, an denen solche Kurzelemente samt ihren folgenden, nicht oder kaum variierten Wiederholungen auftreten, in einer Liste überblickbar zu machen; die Zahlen markieren dort die Takte von Anfang bis Ende solcher Teile, ohne die jeweils genauen Stellen innerhalb der einzelnen Takte festzuhalten. Diese hier folgende Liste müßte bei den „kurzen Wiederholungspartien“ eigentlich noch um Einiges länger ausfallen; der Einfachheit halber deckt sie aber den Repräsententeil des Satzes nicht mehr ab, da jener zwar die „langen Wiederholungspartien“ der Exposition um Einiges reduziert, aber die „kurzen“, nach der Exposition entweder tongetreu oder transponiert repetierten Parteien „sinngemäß“ übernimmt; nur die Kadenz wird in der Liste separat erfaßt. Schließlich beschränkt sich diese Übersicht auf jene Abschnitte, in denen die Soloinstrumente den Satz musikalisch dominieren: denn da sich nach der „Baron-Brook-Theorie“ in jenen Stimmen von B das originale Mozart-Material erhalten haben soll, müßten sich eben hier besonders authentische und uns interessierende Verhältnisse ergeben.

Lange Wiederholungspartien
(auch mit Tutti-/Soli-Mischung)

T. 88-108 / T. 119-139

Kurze Wiederholungspartien
(nur solistendominierte Parteien)

T. 99-102 / T. 103-106
 T. 106-107 / T. 107-108
 T. 130-133 / T. 134-137
 T. 139-140 / T. 140-141
 T. 143-144 / T. 144-145
 T. 162-166 / T. 174-180
 T. 182-184 / T. 184-186
 T. 186-188 / T. 188-190
 T. 197-198 / T. 198-199

 T. 246-249 / T. 250-253
 T. 257-259 / T. 259-261
 T. 261-263 / T. 263-265
 T. 280-281 / T. 282-284

38 Vgl. unten, passim und besonders Abschn. IV. 5.

T. 284-289 / T. 289-294

Kadenz:

T. 377-379 / T. 279-381

T. 381-383 / T. 383-385

T. 386-387 / T. 387-389

T. 395 / T. 396

T. 401-402 / T. 402-403

Summiert man einmal die hier nicht mehr aufgeführten, aber in der Reprise noch dazutretenden Kurzwiederholungen, so ergibt sich eine dermaßen hohe Zahl von Fällen schon in den Solopartien, daß man eine solche Komposition Mozart schwerlich zuordnen kann; offenbar hat der Urheber des Stückes die unveränderte Kurzwiederholung nicht zur gelegentlichen Bestärkung eines knappen Gedankens genutzt, sondern mitunter geradezu zum konstitutiven Bauprinzip des Satzes gemacht. Es wird später auf den breiteren musikhistorischen Hintergrund einzugehen sein, der hier bestimmend geworden sein dürfte.³⁹

b) Zu Beteiligung und Aufgaben der Solisten

Von ähnlicher, über bloß Einzelnes hinausgehender Auffälligkeit erscheint die sonderbar genügsame Einstellung des hierfür verantwortlichen Komponisten, die Bläsersolisten über weite Strecken nicht in ihrer Vierzahl musikalisch-konzertierend auszunutzen, sondern, soweit es um führende Stimmverläufe geht, häufig nur duettierend, gelegentlich überhaupt allein solistisch vortreten zu lassen. Diese Beobachtung soll sogleich näher ausgeführt werden, weil sie wiederum die „Baron-Brook-Theorie“ in Zweifel ziehen muß und kann, die grundsätzlich Mozarts Hand von 1778 allein in den Solostimmen erkennen will. Vor allem der Blick auf gesicherte, mehr als zwei Bläsersolisten einsetzende Werke Mozarts kann zeigen, wie überlegen und bewußt dieser alle dafür vorgesehenen Soloinstrumente am Satz zu beteiligen sucht – auch das Horn –, in späteren Kompositionen ohnehin – vgl. vorausgreifend auch unten, Musikbsp. 6a, b und c –, aber auch schon in früheren. Es seien im Folgenden einige der „kritischen“ Stellen in B benannt und kurz erörtert:

T. 141-152: Aus dem beinahe kompakten Vorlauf der Solisten lösen sich, taktweise imitierend (T. 141 und 142), nur Kl. und Ob. heraus. Die Fortsetzung, in T. 143-152, verteilt die hervortretenden Parte auf Fg. und Ob., gibt der Kl. bloße Alberti-Begleitfiguren und verbindet nach Ob. und Fg.

³⁹ Vgl. ebda.

dann Kl. und Fg. in bloßen Duetten. Einer konzertierenden Beteiligung aller vier Bläser im Verband wird beinahe absichtsvoll ausgewichen.

T. 162-188: Daß mit Beginn der Seitengruppe der Komponist das zweite Thema allein einem Soloinstrument, der Ob., überträgt und nur Alberti- und bloße Begleitfiguren in Kl. und Fg. beigibt, ist nicht auffällig (T. 162-174). Der dann folgende Wiederholungsansatz begnügt sich jedoch mit der Repetition und Auszierung der vorher erklingenden Pfund- und Begleitnoten nun in Hr. und Fg., geht damit über das prinzipiell zweistimmige Sologerüst wiederum nicht hinaus und setzt das Geschehen dann in Sechzehntelfigurationen ebenfalls nur von Ob. und Kl., später in Dezimenparallelen zwischen Ob. und Fg. fort (T. 182-188); die Aufspaltung der Baßstimme in liegende Viertel (T. 171-174), später diejenige in eine liegende, zum Teil punktierte Marschrhythmus-Figur (T. 183-185) wird man kaum wahrnehmen, auch wenn diese später gelegentlich wiederanklingen wird. – Vergleichbares gilt für die entsprechenden Stellen der Reprise.

T. 246-297: Die hier beginnende Durchführung verfolgt zunächst wiederum die eben angesprochene Aufspaltung des liegenden Baßtones, jetzt in noch kleinere, nämlich Achtel-Werte. Die solistische, aber bloße Duett-Aufgabe vereinigt (T. 246-249) in Terzenparallelen Hr. und Fg., dann in direkt angeschlossener Wiederholung identisch, aber zugleich in Verdoppelung der Instrumente, Ob./Fg. und Kl./Hr. (T. 250-253) – dies alles eine nach Erfindung und satztechnischer Umsetzung so bescheidene Gestaltung, daß sie Mozart zuzuweisen eine Zumutung wäre. Gewiß, Mozart selber bietet in KV 452, I, T. 44, und in der zugehörigen Parallelstelle, T. 97, eine ähnliche Gestaltung mit zwei gleichzeitig je in Terzenparallelen verlaufenden Solistenpaaren über liegenden oktavierten Baßtönen, nur hat er den Geschmack, dies in Sechzehntelfolgen und allein in einem einzigen Takt des „Allegretto moderato“ überschriebenen Satzteils zu tun, der sich organisch in einen größeren, anders instrumentierten Verlauf einfügt, während der Autor von B die ersten, nur ein Stimmduett in Achtel-, Viertel- und Halben Noten tragenden vier Paralleltakte sogleich verdoppelt wiederholt.

c) Zu Durchführung und Reprise

Das in der eben besprochenen Durchführungspartie in B Angelegte wird in der Folge als Vorbereitung auf Weiteres keineswegs ausgenutzt und erscheint damit als eine auf sich beschränkte Äußerung ohne wirkliche Funktion innerhalb der Durchführungsanlage. Denn an ihrem Ende wirkt es so, wie wenn dem Autor noch in T. 253, und damit im letzten Moment, eingefallen wäre, daß eine Durchführung ja eine Art Freiraum für Modulation-

nen sei und daß er dies nun doch auch nutzen wolle: völlig abrupt löst sich aus T. 253 eine freigestellte auffaktige Vierachtelfigur, die mit dem Folgenden keineswegs organisch aus dem Vorangegangenen entsteht; was sich daraus ergibt, landet im weiteren Verlauf nach 3 Takten auf der Dominante von c-moll (T. 257), moduliert wiederum wesentlich in Duett-Kombinationen nach As-dur (T. 262f.) und führt erst in T. 265-269 vorübergehend (nur) Ob., Hr. und Fg. in imitierendem Zusammenspiel nach c-moll zurück.

Nach kurzem Tutti-Einschub (T. 270-279) erhält, so in langem, für eine Konzertante mit vier Bläsersolisten unbegreiflichem Alleingang, die Solo-Oboe ab T. 280 eine isolierte und völlig dominierende Aufgabe, zunächst in wiederholten Sechzehntelfolgen, wie sie nach Gestalt und Artikulation übrigens vor allem in Bläserfigurationen der Zeit um und nach 1800 beliebt werden, dann in noch immer allein führenden Oberstimmenverläufen der Ob., die erst gegen Ende aus dem bisherigen c-moll in das Es-dur des Reprisesbeginns zurückleiten (T. 296/297), bei bestenfalls nebensächlichen Begleitaufgaben der drei tieferen Solo-Bläser.

In diesem Schluß der Durchführung verstärkt ihr Autor die Meidung von Partien, die alle vier Bläser in ein aktives und engagiert konzertantes Zusammenspiel einbeziehen würden. Eine so skurrile Disposition einem Komponisten namens Mozart im Jahre 1778 zuschreiben zu wollen, erscheint völlig unmöglich, und zwar nicht nur wegen der unübersehbaren Einschränkung der solistischen Aufgaben. Sie ist für Mozart auch deshalb nicht denkbar, weil bei ihm, und zwar durchaus schon 1778, konzertante Durchführungen in der Regel zur Verdichtung, vielleicht gar Dramatisierung, mithin zur Steigerung und Gewichtung der in der Durchführung angelegten oder von ihr ausgehenden musikalischen Elemente genutzt werden. Was der Notentext von B bietet, zeigt aber von einer solchen Bemühung keine Spur, und auch die beiden, in T. 286 und 291 identisch ins *piano* eingelegten *forte*-Takte können dem Mangel an Dramatisierung des Verlaufs nicht abhelfen; der hier tätige Komponist kann dies offenbar auch nicht leisten, da er sich vielmehr auf eine Reihung von kurzen Einzelabschnitten, wieder gerne in übereinstimmender Wiederholung, fixiert, deren funktionale Intention in einem gesamthaften Durchführungs-Rahmen und im Einzelnen nicht erkennbar ist, ja vom Autor als künstlerische Aufgabe nicht einmal erkannt zu sein scheint.⁴⁰

40 Es fällt einem dabei unwillkürlich ein Dictum Robert Schumanns ein: „Ein echter musikalischer Kunstsatz hat immer einen gewissen Schwerpunkt, dem alles zuwächst, wohin sich alle Geistesradien konzentrieren. Viele legen ihn in die Mitte (die Mozartsche Weise), andere nach dem Schluß (die Beethovens). Aber von seiner Gewalt hängt die Totalwirkung ab. ... Man fühlt, wie sich der eigentliche Ge-

T. 328–348: Es sei hierzu, also bereits innerhalb der Reprise, eine letzte Beobachtung untergebracht, die mit dem Solistensatz verbunden ist. Sie berührt die zweite Hälfte jener achttaktigen Melodie, die das Seitenthema dieses Satzes eröffnet; sie sei hier in ihrer erschlossenen Originalform in Es-dur zitiert, wie sie verschiedentlich in den Tuttiarten in Vl.1, im Solosatz so aber erst in der Reprise, T. 332–334, erscheint; der Leser wird die Parallelstellen leicht zu finden wissen. An der genannten Stelle findet sich die „Sequenz“ eines markanten auftaktigen Falls über eine kleine Septime, von deren Zielton aus je ein aus der folgenden Oberterz aufsteigender Achtel-Sekundschritt den Anschluß zum um eine Sekunde tiefer wiederholten nächsten Fall über eine kleine Septime herstellt:

Musikbsp. 1:



Der genannte Septimfall wirkt wegen des weiten Intervalls, der Legato-Verklammerung des dazwischen liegenden 2. und 3. sowie des 6. und 7. Achtels sowie der entschiedenen Kontrastierung dieser beiden Elemente besonders betont. Da das Finale die Tonfolge im Thema an gleicher Stelle wiederholen wird, verrät sich der Komponist als nicht eben sehr phantasie-reicher Autor.⁴¹

Wenn der Verfasser bei seinen Vergleichsrecherchen nichts übersehen hat, kommt eine solche, nach auftaktigem kleinem Septimfall in Sequenz, Betonung der fallenden Ziertöne und auftaktiger Bindebogensetzung über zwei eng benachbarte Töne vergleichbare Thema- oder Motivgestaltung beim echten Mozart nicht vor. In die gleiche Richtung Führendes begegnet

danke endlich Luft gemacht und der Komponist gleichsam mit voller Stimme ausruft: < D a s habe ich gewollt.>“ Vgl. Schumann, *Schriften*, Bd. I, S. 162f. (1836).

41 Die Aussage von Levin, *Concertante*, S. 191f., ist dem Verfasser unverständlich, wonach die Wiederholung dieser „Sequenz“ im Schlußsatz von B als „the product of a conscious craftsman“ zu gelten habe; sie scheint ihm in Wirklichkeit vielmehr Ausdruck einer Verlegenheit des Komponisten mangels einer neuen und guten musikalischen Idee an dieser Stelle von B zu sein. Gleiches dürfte für die bei Levin a.a.O. folgenden Expl. 50 und 51 zutreffen. Leider erläutert Levin diese Beispiele, die ja alle auch die Solostimmen berühren, nicht näher: Mozartsche Echtheit des Werkes kann man damit schwerlich vertreten, und gerne würde man auch nur ein Wort über ein solches Verfahren angeblichen Selbstzitierens innerhalb zweier Sätze des gleichen Werks lesen, das, wenn „bewußt“ verfolgt, doch einen Sinn gehabt haben müßte. Vgl. auch unten, S. 93f., Musikbsp. 3, T. 4–6.

dagegen zum Beispiel in der zweiten Hälfte des Themas zum Finale von Anton Reichas *Oktett* op. 96 (1817?), und das konsequente Legato von auf-taktigen Kurznotenpaaren findet sich beispielhaft ausgeprägt im Finale von Carl Maria von Webers *Symphonie* Nr. 1 (1806/07) – dies übrigens vielleicht auch eine Bestätigung der geschätzten Datierung der Konzertanten in B erst um oder kurz vor 1800?

T. 377-409: Diese Partie enthält die Kadenz vor Schluß des Kopfsatzes. Levin beanstandet mit Recht deren besonders harmonisch allzu strikte innere Stabilität, auch die Tatsache, daß Manches darin mutatis mutandis nach Ausschnitten aus dem vorangegangenen Satzverlauf einfach wiederholt ist (T. 397-409 = T. 193-205 bzw. 359-371), und äußert sich in einem allein der Kadenz geltenden Unehtheitsvotum, also gegen Mozart.⁴² Das ist überzeugend; den Schluß freilich, daß B eben besser in die französische Konzertanten-Landschaft als zu Mozart paßt – man vergleiche die Kadenzen in den beiden ebenfalls mit vier Solobläsern besetzten Devienne-Konzertanten⁴³ – , zieht Levin nicht mehr mit Wirkung auf das ganze Werk, obwohl dieses in verschiedener Hinsicht sehr ähnliche Sachverhalte zeigt. Ob Levins schließlich gefundene Einsicht, die Kadenz sei nicht schon für die B vorausgegangene Form und Besetzung, sondern erst für die endgültige, wie in B vorliegende Fassung geschrieben worden, überzeugt, mag offen bleiben.

3. Der Mittelsatz „Adagio“

Der „Adagio“-Satz macht die Analyse eines zu erwartenden imitierend-konzertierenden Ensemblesatzes der vier Solobläser, wie sie ähnlich bei der vorangegangenen Erörterung zu Einzelbefunden im Kopfsatz unternommen wurde, fast durchgehend problematisch. Gewiß, es gibt darin einige kurze Partien, bei denen alle vier, dann aber auch nur drei, zwei Solisten, selten nur ein einziges Instrument, solistisch exponiert auftritt; aber vieles davon bleibt unkonturiert und seltsam mit der Orchesterbegleitung verschmolzen, so daß eine solche Analyse klare Aussagen kaum zuläßt. Immerhin können die folgenden Bemerkungen wohl leichter verständlich machen, warum das musikalische Geschehen in diesem Satz sowohl im Blick auf die Solisten unter sich als auch dieser auf das Orchester, mit Verlaub zu sagen, gleichsam belanglos bleibt. Zunächst aber sei auf Gesamtanlage und kompositorische Funktionen der Teilnehmer geachtet:

42 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 181ff.

43 Vgl. dazu unten, Abschn. IV. 7.

Möglicherweise noch stärker als der Kopfsatz wirkt dieses „Adagio“ als eine Reihung kleiner und nicht selten wiederholter Bauelemente, oft von nicht größerem Umfang als von vier Takten und meist ohne jede Binnenvariation. Diese Eigenschaft ist es wohl, die, in Verbindung mit reichlicher harmonischer Simplizität und einem geradezu bestürzenden Mangel an innerer musikalischer Dynamik, dem Satz zwar den Charakter einer durchgehalten wohlklingenden, aber auch einer gleichsam selbstgenügsamen Harmlosigkeit verleiht. Wer, einigermaßen musikverständlich, den Satz ein erstes Mal hört, mag sich über dessen gefällig klingende Musik freuen, aber er wird sich vom zweiten Anhören an und auch nach einer sorgfältigen Prüfung des Partiturbildes immer mehr fragen, wie man dieses spannungslos vor sich hinmusizierende Stück wirklich für ein Werk Mozarts halten könne.

Dabei liegt der beschriebene Befund keineswegs an der einfachen Anlage des, wie bei Kopfsatz und dem Finale, ebenfalls in Es-Dur stehenden Satzes: auch Levins eben zu diesen Tonartverhältnissen erneuerter Hinweis auf „many multi-movement pieces Mozart wrote with all movements in the same key“ sowie seine vielfältigen, sofort auf M bezogenen überlieferungs- und textgeschichtlichen Spekulationen müssen nach den oben, in Kap. IV. 1. a), gegebenen Klarstellungen und der Tatsache, daß zwar nicht Mozartische, aber zahlreiche Pariser Konzertantenkompositionen dieser Zeit alle drei Sätze in die gleiche Tonart setzen, sofort entfallen.⁴⁴ Zunächst mag man die Anlage dieses Mittelsatzes, wenngleich mit einigen Hemmungen, als eine, wenngleich rudimentäre Sonatenform bezeichnen, auch wenn man Mühe hat, den Mittelteil von bloßen 15 Takten (nach 54 Takten Exposition und vor 54 Takten Reprise) als Durchführung zu verstehen; immerhin entsprechen die tonalen Verhältnisse in den korrespondierenden Abschnitten der beiden Rahmenteile dem in der Sonatenform Üblichen. Das Formschema präsentiert sich dann wie folgt:

A. Exposition (T. 1-54)

- T. 1-3 „Vorhang“, Tutti
- T. 4-22 Anfangsgruppe, Soli
- T. 22-26 Überleitung, nach der Dominante B-Dur modulierend, Soli
- T. 26-38 Seitengruppe, Soli, mit, in T. 36, Fermate und Generalpause
- T. 38-54 Schlußgruppe, davon T. 46-54 Tutti

B. Durchführung (T. 54-69)

in T. 54 in b-moll einsetzend und, zum Teil in gleichen Notwerten wie in T. 26-28 sowie nach Modulation in T. 58 f-moll erreichend, schließlich T. 58-60 Motive aus T. 26-28 und T. 38 wiederholend sowie nach Modulation T. 61 Tonika Es-Dur erreichend und dabei schließlich in die Reprise überleitend; Soli

44 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 209, sowie oben, S. 59, Anm. 9.

C. Reprise (T. 69-122)

- | | |
|------------|--|
| T. 69-86 | Anfangsgruppe, Soli, mit T. 4-22 identisch |
| T. 86-94 | Überleitung, unter Wiederholung von teilweise gleichen Notenwerten wie T. 22-26 sowie nach Modulation in T. 90 As-Dur und unter Einfügung eines ähnlich gebauten Melodiegliedes in T. 94 Es-Dur erreichend, Soli |
| T. 94-110 | Seitengruppe, Soli, mit, in T. 104, Fermate und Generalpause |
| T. 110-122 | Schlußgruppe, davon T. 114-122 Tutti |

Levin hat den Satz im Detail nur spärlich kommentiert; ausführlicher erörtert er jedoch die allgemeineren Fragen, ob die Konzertante in B ursprünglich nur aus den späteren raschen Rahmensätzen bestanden habe und erst dann um das Adagio zur dreisätzigen Gesamtanlage erweitert worden sei, auch, wie sich das nur viertaktige Orchesterritornell zu Beginn des Adagios in die Kompositionsarchitektur von Mozarts sonstigen langsamen Konzertsätzen einfüge.⁴⁵ Natürlich sind das Fragen, die besonders dann wichtig werden, wenn von Anfang an eine Absicht besteht, die Konzertante insgesamt für Mozart zu retten; dem Verfasser dieses Textes erscheinen diese Fragen im vorliegenden Zusammenhang viel weniger aufregend, weil er vielmehr davon überzeugt ist, daß das Stück aus der französischen Konzertanten-Landschaft und nicht von Mozart stammt. Immerhin ist es bemerkenswert, daß auch Levin an den diese Fragen aufwerfenden musikalischen Sachverhalten Anstoß nimmt. Im Resultat hält er die Konzertante für von Anfang an auf alle ihre drei Sätze festgelegt, aber das „Vorhang“-artige Anfangsritornell scheint ihm für den Beginn eines Mozartschen Konzertsatzes zu kurz zu sein: es müßte, so wie Mozart es geschrieben hätte, länger gewesen sein.⁴⁶

Es seien einige Bemerkungen angefügt, die Sachverhalte berühren, die zum Teil von Levin angesprochen worden sind, aber die Gestaltung und die Qualität dieses Satzes wiederum auch im Blick auf die Echtheitsproblematik betreffen.

Um gleich beim Eröffnungsritornell zu bleiben: dieses wirkt schon in der im Vergleich zum gesamten Mittelsatz singulären punktierten Streicher-Füllung der in Terzen fallenden Dreiklangsfolgen im Unisono höchst seltsam: Marschcharakter kann damit eigentlich kaum intendiert gewesen sein, und nachdem drei der Solisten in T. 4ff. das Muster der vorangegangenen Streicher-Eröffnung, nun taktweise imitierend und in musikalisch überzeugenderer Legato-Ausführung, sogleich wieder aufnehmen, kann man jenen „Vorhang“ nur für eine fast peinliche Verlegenheitsmaßnahme halten, wohl von der Absicht bestimmt, einen direkten Solistenanfang zu

45 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 208ff.

46 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 212ff.

vermeiden: dieses Ritornell, wohl auch in einer denkbaren längeren Fassung, Mozart 1778 für M zuzutrauen, erscheint kaum möglich.

Aber auch der Einsatz der Solobläser in T. 4ff. ist auffällig, freilich aus einem anderen Grund. Die hier evozierte Klanglichkeit unterscheidet sich wahrnehmbar von der ihre Linien schärfer zeichnenden musikalischen Diktion früher und auch noch mittlerer langsamer Orchestersätze Mozarts: wenn auch nur kurz und vorübergehend, hört man hier einen Anflug von sich erhebender stimmungsvoller Andacht, wie er zu Mozarts Stil um 1778 keineswegs paßt. Ohne daß damit eine direkte Beziehung postuliert wäre, wird einem unwillkürlich der erste Vokaleinsatz des Gefangenenchors aus Beethovens *Leonore* (1805) einfallen, der in musikalischem Charakter und Anfangstönen der dabei zweitaktweise folgenden Stimmeneinsätze durchaus vergleichbar erscheint. Gewiß, man sollte eine solche „lokale“ Übereinstimmung von Klang und Erfindung nicht überschätzen; aber wenn sich im Beginn des Konzertanten-Adagios eine Gestaltung findet, wie sie sonst anscheinend in der Zeit erst um 1800 in Übung kommt, dann dürfte weder dieses Adagio noch die ganze Konzertante, in welche dieser Mittelsatz, auch nach Levins Meinung,⁴⁷ hineingehört, aus dem Jahre 1778 und somit von Mozarts Hand stammen.

Weitere Zweifel weckt die beinahe sklavisch verfolgte Identität der Exposition und der Reprise. Gewiß sind in eben dieser die Seiten- und die Schlußgruppe wenigstens tonal so versetzt, wie es die Sonatenform damals fordert; die Überleitung, welche zur Seitengruppe geführt hat, ist in der Reprise durch ein viertaktiges Melodieglied erweitert, damit über die Subdominante der Weg zur Tonika geöffnet wird. Aber abgesehen von diesen Tonart- und Überleitungsvarianten sowie dem in der Reprise fehlenden Anfangsritornell sind Exposition und Reprise einander eng angeglichen: keine Spur einer irgendwie verändernden Abweichung der Reprise gegenüber der Exposition, wie der echte Mozart sie 1778 längst praktiziert! Und das Ganze wird umso bemühender, als diese Rahmenteile, wie erwähnt, Kleinabschnitte mehrfach unverändert wiederholen und aneinanderschieben: nichts von dem sonst immer wieder wahrnehmbaren Willen Mozarts, größere Phrasen und Linien zu bilden, die zielgerichtet sind und gleichsam „etwas wollen“ – im Adagio der Konzertante hat man kaum je einen solchen Eindruck. Damit vergleiche man aber einmal Mozarts mit M praktisch zeitgleiche *Pariser Symphonie!*

Gleiches gilt für den Mittelteil, den man, wie angedeutet, nur mit Hemmung als „Durchführung“ bezeichnen mag. Wenn man es trotzdem tut, wird man allerdings auch hier, wie beim Kopfsatz,⁴⁸ ratlos darüber sein,

47 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 208ff.

48 Vgl. oben, Abschn. IV. 2. c).

daß diese „Durchführung“ nicht die geringste Spur irgendeiner Gewichtung, einer Steigerung oder zunehmenden finalen Spannung enthält, wie Mozartsche Durchführungen dies sonst gerne tun: nach dem eigenartig uneingeleiteten b-moll-Einsatz in T. 54 „dümpelt“ die Komposition nur vor sich hin, bald unter bloßer Wiederaufnahme aneinandergestückter Klein-elemente aus der Exposition.

Damit diese Wiederholung nicht-variiertes Klein-elemente wenigstens kurz anschaulich werde, sei auf das Ende der Seiten- und die Schlußgruppe der Exposition verwiesen (T. 38-54); das Ende der Reprise ist analog gestaltet (T. 110-122). Diese Endpartie des Satzes, bei der die Repetitionen mit waagrechten Klammern markiert sind, folge in Musikbsp. 2:

Musikbsp. 2:

Musical score for measures 105-110. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It features a piano (p) dynamic. The first system shows a piano introduction with a bass line starting on G2. The second system shows a melodic line in the right hand with slurs and a trill-like ornament, and a corresponding bass line. The piano accompaniment is shown in a grand staff with treble and bass clefs.

110

Musical score for measures 110-112. The score consists of nine staves. The top two staves are for vocal parts, which are mostly silent. The next three staves are for woodwinds. The bottom four staves are for the piano, showing a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The key signature has two flats and the time signature is 3/4.

113

TUTTI

Musical score for measures 113-116. The score consists of nine staves. The top two staves are for vocal parts, with the second staff starting a melodic line in measure 113. The next three staves are for woodwinds. The bottom four staves are for the piano, with a "p dolce" marking in measure 113. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The key signature has two flats and the time signature is 3/4.

The image shows a musical score for the Concertante in B-flat major, K. 415, measures 117-124. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a piano part with a melodic line and a bass line with a rhythmic pattern of eighth notes. The piano part is marked with 'p' (piano) and includes dynamic markings like 'p' and 'p'. The score is arranged in a system with five staves: two for the piano (treble and bass clef) and three for the orchestra (two treble clefs and one bass clef). The piano part is marked with 'p' and includes dynamic markings like 'p' and 'p'. The score is arranged in a system with five staves: two for the piano (treble and bass clef) and three for the orchestra (two treble clefs and one bass clef).

Das ist, bei Tempo „Adagio“, gewiß keine bestätigende, sondern eine nur verlängernde Wiederholungspraxis: man wird sie von Mozart im Jahre 1778 wirklich nicht erwarten können. Es ist denn auch bezeichnend, daß Levin diese Repetitionen einfach als die Zugaben des von ihm angenommenen Arrangeurs bezeichnet und in seiner Rekonstruktion kurzerhand eliminiert;⁴⁹ aus der Sicht des Verfassers gehören sie freilich zur ursprünglichen Komposition des hier tätigen französischen Anonymus.

Die berührte Reihungspraxis unvariiertes Kleinelemente macht überdies einen weiteren Mangel dieses Satzes bewußt, denjenigen der fast völligen Abwesenheit eines Dialogs zwischen Orchester und Solisten. Das Orchester hat hier wesentlich nur die Aufgabe, Kontinuität herzustellen und da, wo Soli vorgesehen sind, diese zu begleiten; aber diese Soli bleiben unbedeutend und beiläufig, sie entwickeln weder unter sich noch gegenüber dem Orchester Gegensätze. Levin, der hierbei vielmehr von einem kontinuierlichen Spiel der Solisten spricht,⁵⁰ vermutet in seiner ihn kennzeichnenden Bemühung, auch hier noch einen echten Mozartschen Kern zu fassen, daß von Mozart eingefügte Elemente in M vom Arrangeur kurzerhand beseitigt worden seien, vielleicht seien in den echten Solostimmen die Pausenlängen der

49 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 234–236, sowie Mozart, *Concertante*, S. 37f.

50 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 214ff.

Tutti-Partien nicht oder nicht genau angegeben gewesen;⁵¹ also wiederum: Echtheitsgewinn oder gar -beweis auf der einen Seite durch Beugung der Überlieferung auf der anderen. Wenn man sich Levins Meinung zu eigen machen wollte, würde man die vielen unvariierten Wiederholungen dann als einen offenkundig erfolglosen Versuch eines Arrangeurs deuten, dem die Komposition neuer Orchesterbeiträge schlechthin zu schwierig war – eine evidente Bestätigung der oben dargelegten Schwierigkeit, nach nur vier erhaltenen Solostimmen sämtliche Tutti-Partien in Neukompositionen zu ergänzen,⁵² und damit zugleich eine Bestätigung der Unwahrscheinlichkeit eines nachträglichen Neu-Arrangements, wie Levin dies vermutet. Für den Vertreter der Auffassung, daß dieses Stück mit Mozart nichts zu tun habe, sondern in die französische Konzertantenumgebung des späten 18. Jahrhunderts gehöre, ist die Deutung wieder viel einfacher: hier hat ein nur durchschnittlich befähigter französischer Komponist gewirkt.

4. Der Schlußsatz „Andantino con Variazioni“

a) Zu Variationenanlage und „Vaudeville final“

Das Finale der Konzertante in B mag zunächst als „normaler“ Variationensatz nach einem zu Beginn exponierten Thema erscheinen. An dieser Ausgangslage und damit, wie sich gleich zeigen wird, auch an der Echtheit dieses Finales wird man freilich noch vor einer genaueren Einzelprüfung, aber schon aus zwei verschiedenen Gründen gezwungen, zu zweifeln. Einmal muß man an Kurt von Fischers Aussage, wonach „nie ... bei Mozart die Variation in der Sinfonie“ erscheine,⁵³ denken, dann aber gewiß auch nicht bei einer Konzertanten Symphonie; zum anderen fehlt innerhalb der langen Folge von insgesamt zehn bzw. elf geradezu bedrängend schematisch gebauten „Gerüst“-Variationen – und dies eben deshalb ein besonders empfindlicher Mangel – eine, die in Moll stehen würde. Diese Lücke irritiert auch deshalb, weil Rousseaus französisch orientierter *Dictionnaire* von 1767 ausdrücklich fordert, daß „le caractère de chaque variation soit marqué par des différences qui soutiennent l'attention et préviennent l'ennui“;⁵⁴ sodann scheint auch das Fehlen einer Moll-Variation schlecht zu Mozart zu passen, der seit etwa 1775 fast ohne Ausnahme in eine solche Satzanlage eine Varia-

51 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 214ff.

52 Vgl. oben, Abschn. IV. 1. b).

53 Vgl. von Fischer, *Variation*, Sp. 1294; zu Mozarts Variationen allgemein auch Mies, *Mozart*, passim.

54 Vgl. Rousseau, *Dictionnaire*, S. 531.

tion in der Parallel-, der Variant- oder einer sonst von der Haupttonart abweichenden Tonart einschließt.

Sucht man innerhalb von Mozarts sonstigem Variationenwerk ergänzende Erhellung, so bieten sich zunächst nur wenige Kompositionen zu einem methodisch geeigneten Formvergleich an, nämlich ein Zyklus mit Klaviervariationen sowie zwei vokalsolistisch besetzte und orchestral begleitete Singspiel-Ensemblesätze. Eine mögliche Befürchtung, beim Vergleich des Finalsatzes von B mit eben diesen drei Stücken drohe ein Gattungsbruch, kann nicht schwer wiegen, weil das – darüber sogleich mehr – hier im Vordergrund stehende Hauptkriterium, nämlich die Vaudeville-typische oder doch-nahe Anlage, allerseits eingehalten bleibt, selbst wenn formale oder Unterschiede der solistischen bzw. begleitenden bzw. der vokalen oder instrumentalen Besetzung bestehen.

Geht man *medias in res*, so wird man zunächst beachten müssen, daß das Finale der Konzertante B die einzelnen Variationen bis kurz vor Schluß je mit einem Refrain abschließt, der in der Folge seiner Wiederholungen nur in geringen Einzelheiten variiert wird. Diese Beobachtung führt zu dem vorher angedeuteten einzigen Mozartschen Variationszyklus, der in dieser Hinsicht vergleichbar erscheint, den Klaviervariationen über das Lied „Ein Weib ist das herrlichste Ding!“ in F-dur, KV 613, einer Komposition aus dem letztem Lebensjahr des Komponisten. Formal erscheint diese etwas ungewöhnlich, denn sie verarbeitet eine Vorlage,⁵⁵ deren Original sowohl instrumentale als auch vokale Abschnitte besitzt und den Klaviervariationen Mozarts ein achttaktiges „Lied-Vorspiel“ als dann mehrfach wiederholten und zunächst wenig veränderten Refrain liefert, aber in den Variationen die vokalen und instrumentalen Vorlageteile, auch mit Binnenwiederholungen, entschieden verändert. Freilich wird dann im Verlauf des Zyklus auch der Refrain selber zunehmend stärker variiert, als dies in der Konzertanten der Fall ist; in den dem Refrain folgenden Abschnitten findet in Mozarts Werk jedoch das eigentliche Variationsspiel statt, bei zunächst sparsamen, aber später gesteigerten Veränderungen des zugrundeliegenden Themengerüsts. Schließlich liegt in KV 613, wiederum anders als in der Konzertanten, auch eine Moll-Variation vor, übrigens ohne daß der ihr vorausgehende Refrain seine Dur-Gestalt aufgäbe, und der Zyklus insgesamt zeigt die für Mozartsche Variationsreihen charakteristische Steigerung in Verlauf und Variierungsgeschehen.

In verschiedener Hinsicht unterscheiden sich also dieser Zyklus und das Finale der Konzertante B. Ihr Vergleich dokumentiert vor allem die zunehmend freiere Gestalt von KV 613 und zwingt im Blick allein auf diese beinahe dazu, eine Autorschaft Mozarts an dem Konzertantensatz, diesem

55 Abgedruckt in Köchel VI, S. 697f.

über lange Strecken so schematisch und uniform angelegten Stück, schon von Anfang an zu bezweifeln, selbst wenn man in Rechnung stellt, daß KV 613 aus ungleich späterem und reiferem Alter Mozarts stammt. Aber vielleicht muß man diesen Anfangsverdacht auf Unechtheit dann doch fürs Erste etwas mildern, wenn man nämlich erkannt hat, daß in B nicht eine übliche Variationen-, sondern eine typische Vaudeville-Form vorliegt, und zwar eine solche, die dem spezifischen Typus des „Vaudeville final“ entspricht. Diese Form ist als Schlußnummer der französischen „Opéra comique“ der Jahrzehnte vor und auch noch nach 1800 beliebt: sie läßt dort die beteiligten Sänger je einzeln mit einem eigenen abschließenden Solobeitrag auftreten, dessen Text sukzessive die Auffassung jedes Sängers zum Endresultat der Handlung wiedergibt (Couplet); diese Einzelbeiträge sind getrennt durch einen „kompakten“ Tutti-Refrain, der textlich und musikalisch identisch ist und bleibt.⁵⁶

Levin, der das Finale von B nur sehr knapp kommentiert, und Guido Brink benennen dessen Vaudeville-Anlage ausdrücklich als solche, allerdings ohne der spezifischen Form dieses Finales eben als derjenigen eines „Vaudeville final“ Rechnung zu tragen. Beide Autoren nehmen den Schlußsatz von B vielmehr als bloßen Variationensatz wahr und stoßen sich deshalb, besonders im Vergleich mit den „normalen“ Variationenfolgen Mozarts – solchen in drei Klavierkonzerten – am Fehlen aller Wiederholungszeichen bei den Thema- und, da die Variationen bis kurz vor Schluß reine Gerüstvariationen sind, auch den entsprechenden Variationenhälften: das wirke unmozartisch.⁵⁷ Die von Levin beobachtete Tatsache, daß das Manuskript von B die Pausen in den Grenztakten zwischen Refrains und Folgevariationen inkonsequent ganz- oder auch auffaktig notiert, erzwingt keineswegs die Einfügung von Repetitionszeichen,⁵⁸ sondern ist, wenn das Fehlen der Wiederholungszeichen überhaupt einen Mangel bedeuten sollte, durch die Annahme von ursprünglich notierten, aber vom Jahn-Kopisten A weggelassenen schmalen Doppelstrichen bereits hinreichend erklärt. Freilich: Wenn man sich an die Form und szenische Funktion des wie hier streng angelegten „Vaudeville final“ erinnert, die eben jeden Sänger in seinem Couplet seine besondere Meinung zu der zu Ende gehenden Causa vortragen läßt, wird einsichtig, daß hier Perioden- oder Halbperioden-Wiederholungen durchaus untunlich sind, weil sie die vorzutragende „Textargumentation“ unangemessen aufhalten und in einen widersinnigen Gegensatz zu den kompakten und durch kurze Wiederholungen ihre Aussage bestätigenden Refrain-Durchgängen

56 Ein lehrreicher Blick auf das Auftreten des „Vaudeville final“ in der französischen „Opéra comique“ vor und bei Grétry ermöglicht Koch, *Finale*, bes. S. 72-76; vgl. auch Schneider, *Vaudeville-Finali*.

57 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 206, sowie Brink, *Finalsätze*, S. 326.

58 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 258.

treten: Im „Vaudeville final“ und damit auch im instrumentalen Finale der Konzertante in B müssen deshalb Thema und Variationen ohne weiteres durchlaufen dürfen; Levins durchgehaltene Ergänzung von Wiederholungszeichen in Thema und Variationen sowie die Tilgung aller Tutti-Refrains in seiner Konzertanten-Rekonstruktion⁵⁹ erscheint demnach als zweifelhafter Eingriff in eine Komposition, die so, wie sie überliefert ist, offenkundig nicht vertrauten mozartischen Anlagemustern, sondern vielmehr französischer szenisch gebundener Kompositionspraxis des späten 18. Jahrhunderts gehorcht. Dies Letztere läßt sich bequem an manchen französischen Vergleichskompositionen erkennen, welche die genannte Vaudeville-Form mit solistischem Thema bzw. solistischen Variationen sowie knapperem Tutti-Refrain in strenger Anordnung, gelegentlich auch in der Durchdringung mit Menuett- oder Rondeau-Dispositionen des späten 18. Jahrhunderts realisieren: Wenn es eine deutlich französische Kennzeichnung der Konzertante in B gibt, ist es eben diese ihrem Finale zugrundegelegte Form. Das hat schließlich zur Folge, daß man den Wegfall der Repetitionszeichen zwar als französische Markierung des Stücks wahrnehmen, aber dies im Blick auf ein Echtheitsurteil des fraglichen Satzes dann doch nicht allzu schwer gewichten kann, zumal Mozart selber nur wenige, aber sehr verschieden angelegte konzertante Variationensätze, diese freilich mit Wiederholungszeichen, hinterlassen hat. Vielmehr wird eine Echtheitsabklärung von B fragen müssen, ob Mozart – wenn man ihn über den französischen Charakter des Satzes hinweg noch immer als Komponisten erwägen möchte – im Jahre 1778 an einem in Thema und Variationen so schematisch-unbeweglichen Satzmodell wie hier wirklich ein künstlerisches Interesse hätte finden können, selbst wenn er sich hier, wie in KV 297, bewußt den Konventionen des Pariser „Concert Spirituel“ hätte anpassen wollen. Es folge gleich noch eine schematische Übersicht über die formale Anlage dieses Satzes:

T. 1-16	Thema, aus zwei regelmäßigen nicht-wiederholten Acht-takt-Perioden gebaut; in direktem Anschluß antwortet das Orchester mit einem
T. 17-24	achttaktigen Tutti-Refrain
T. 25-40	Var. I
T. 41-48	Refrain
T. 49-64	Var. II
T. 65-72	Refrain
T. 73-88	Var. III
T. 89-96	Refrain
T. 97-112	Var. IV

59 Vgl. Levins Rekonstruktion in Mozart, *Concertante*, S. 39ff.

- T. 113-120 Refrain
 T. 121-136 Var. V
 T. 137-144 Refrain
 T. 145-160 Var. VI
 T. 161-168 Refrain
 T. 169-184 Var. VII
 T. 185-192 Refrain
 T. 193-208 Var. VIII
 T. 209-216 Refrain
 T. 217-232 Var. IX
 T. 233-240 Refrain
 T. 241-256 Var. X, ohne Refrain; letzter Takt ist zugleich Anfangstakt eines kurzen
 T. 256-261 Adagio, ohne Thema-Verarbeitung, bis Fermate;
 T. 262-310 Allegro mit Var. XI, bis T. 277, und anschließend freien Schlußteil, dieser ab T. 300 in Stretta-Beschleunigung („Più mosso“)

Alle Teile des Satzes stehen in Es-Dur; eine bewußte Analogie zur Tonart-kontinuität der drei Konzertantensätze auf nächstunterer Ebene scheint nicht zu bestehen. Bis T. 256 bleibt der im Thema vorgegebene 2/4-Takt durch die Reihe der streng gestalteten zehn Gerüstvariationen und der einander ziemlich eng angeglichenen Orchesterrefrains hindurch erhalten, wogegen das dann T. 256ff. eingefügte Adagio unter C-Vorzeichnung und der Schlußteil mit der elften Variation ab T. 262 im 6/8-Takt steht. Dieses Anlage-Modell von Thema, Variationenreihe, retardierendem Kurz-Adagio und beschleunigtem ternärem Schluß findet sich vergleichbar auch in Variationszyklen Mozarts, z. B. im Finale des Klavierkonzerts KV 491; das Fehlen einer Moll-Variation in B ist zwar im Blick auf Mozart befremdlich, braucht aber nicht unbedingt gegen ihn zu sprechen, da zumindest dessen frühe Variationszyklen damit gelegentlich übereinstimmen und nach dem oben zum „Vaudeville final“ Gesagten dessen Anlage nach Tradition und Funktion den vorübergehenden Tonartwechsel meidet.

Einzelne Variationen zeigen vorübergehend dominierende Solo-Aufgaben *eines* Blasinstrumentes (z. B. Var. I: Ob.; Var. II: Fg.; Var. V und VIII: Ob.; Var. IX: Hr.); doch beteiligen sich auch die anderen Solisten häufig, sei es in imitierenden, sei es in parallelgeführten Kurzphrasen, und dies so deutlich, daß es schwerfällt, der These Brinks zu folgen, wonach in diesem Satz eine Groß-Symmetrie herrsche, welche die Folge von Thema und Variationen sukzessive je *einem* Instrument zuordne, so daß die Reihenfolge Ob. (Thema) – Klar.-Fg.-Klar. – Ob.-Ob.-Ob. – Hr.-Fg.-Hr. – Ob. (Var. X) entstände und sich damit eine innere Symmetrie von drei Kleingruppen,

eingerahmt von Thema und Var. X, aufbaue.⁶⁰ Ob vielleicht eine, allerdings schwer wahrnehmbare paarweise Nähe der Refrains je einer gerad- und der folgenden ungeradzahligen Variation intendiert ist, bleibt ungewiß, da eine solche Disposition in Details immer wieder gestört erscheint; wenn schon, scheint darauf am ehesten die bisher übersehene, fast völlige Identität der Refrains von Var. VIII und IX hinzuweisen. Der Verdacht, daß die eine oder andere von diesen beiden Variationen nachträglich ergänzt sein könnte, läßt sich nicht endgültig klären, könnte aber, falls zutreffend, die Brinksche Symmetrie-These stören und in Zweifel ziehen.

In der bis hierher ungewissen Situation wird man versuchen, weiteres, vielleicht hilfreiches Material heran- und in die Überlegungen einzubeziehen. Der Aussage Levins, daß eine Vaudeville-Anlage wie oben dargestellt in keiner mozartschen Variationenreihe vorkomme,⁶¹ kann man zustimmen, zumindest, solange man den Blick nicht über das instrumentale Schaffen Mozarts hinausrichtet. Im Feld des mozartschen Musiktheaters aber gibt es zwei Fälle von Vaudevilles, die hier, schon um Versäumnisse zu vermeiden, etwas genauer überprüft werden sollen.

Zunächst ist eine, vom Komponisten selber ausdrücklich als „Vaudeville“ bezeichnete,⁶² wengleich kurze Variationenreihe zu erörtern, welche den Beginn des Finales der *Entführung aus dem Serail*, KV 384, also denjenigen von Nr. 21 („Nie werd’ ich deine Huld verkennen ...“), bildet. Soeben hat Bassa Selim den vier Europäern Leben und Freiheit geschenkt; darauf folgt mit „Thema“ und drei „Variationen“ die Eröffnung des Finales, und zwar in folgender Anlage:

T. (1) 2-14	Belmonte [Thema]
T. 15-18	Refrain Tutti
T. 19-31	Konstanze [Couplet/Var. I]
T. 32-35	Refrain Tutti
T. 36-48	Pedrillo [Couplet/Var. II]
T. 49-52	Refrain Tutti
T. 53-65	Blonde [Couplet/Var. III]; hier ist der Refrain abgeschnitten, weil Osmins Wutausbruch eingefügt ist, dann erst wieder
T. 110-113	Konstanze [nur Themenschluß]
T. 114-119	Refrain [mit zwei angefügten steigenden Schlußtaktten]

Es ist für den vorliegenden Vergleich zweifellos wichtig, daß es sich hier um ein szenisches Stück handelt, das einer „Vaudeville-final“-Anlage am

60 Vgl. Brink, *Finalsätze*, S. 330.

61 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 206.

62 Vgl. NMA, Ser. II. 5. 12: *Die Entführung aus dem Serail*, ... vorgelegt von Gerhard Croll, Kassel etc. 1982, Nr. 21.

Schluß eines Singspiels natürlich noch nähersteht als ein reines Instrumentalstück wie das Finale der Konzertante in B. Daß es hier nicht um Instrumental-, sondern um Vokalmusik geht, kann erklären, warum die Vokalpartie in diesem Finale, selbst bei je verschiedenen Texten, keine musikalische Variation ihrer Couplets bzw. kaum solche ihrer Variationen, übrigens auch keine Wiederholungen ihrer Perioden, erfahren; auch die Orchesterbegleitung bleibt in diesen weitgehend identisch – im Refrain ohnehin. Und doch: Mozart hat gleichwohl an Variation, freilich in sehr eigener Weise, gedacht, denn er hat die Variationen I, II und III wenigstens verschieden instrumentiert: so gibt er der Solostimme in jedem dieser drei Solo-Durchgänge unisono sukzessive das Fagott, dann die Oboe, schließlich die Flöte mit, ein Vorgang, der immerhin eine Modifikation der Klangfarbe schafft.

Man wird danach festhalten können, daß der „echte“ Mozart, wenn er einen szenischen „Vaudeville final“ wie den vorliegenden schreibt, dessen Thema (Couplet) in den folgenden Variationen zwar nur sparsam, aber immerhin verändert; daß dabei kein – und schon gar kein imitierender – Beitrag mehrerer Vokalstimmen erfolgt, liegt hier wohl an einer ebenfalls getreuen Befolgung der „Vaudeville-final“-Disposition Mozarts und vielleicht auch an der Tatsache der Textvertonung.

Eine weitere kleine, aber vielleicht nicht unwichtige und ziemlich sichere Differenz zwischen den beiden hier zu vergleichenden Stücken liegt schließlich darin, daß der echte Mozart in seinen ohnehin viel kürzeren, nämlich nur viertaktigen *Entführungs*-Refrains jeweils die vier letzten Takte der vorangegangenen Couplet-Partien wiederaufnimmt, jene aber nun mehrstimmig faßt und von allen Sängern „blockartig“ vortragen läßt. Der Konzertanten-Komponist verbindet in B jedoch den Schluß des Themas und der jeweiligen Variation mit dem folgenden Refrain gerade nicht: dieser hebt sich durch seine eigene musikalische Erfindung vom Übrigen klar ab. Ob diese Beobachtung gegen Mozart spricht, ist schwer zu entscheiden, aber sie könnte zumindest im Verein mit anderen negativen Beobachtungen Bedeutung gewinnen.

An dieser Stelle mag es richtig sein, von Folgerungen aus dem vorstehenden Vergleich von B und dem Schluß von KV 384 vorläufig abzusehen und vorher noch die zweite angekündigte musiktheatralische „Vaudeville-final“-Probe zu erörtern. Sie findet sich in Mozarts „Komödie mit Musik“ *Der Schauspieldirektor*, KV 486, und dort ebenfalls am Werkschluß; Mozart hat das Ensemblestück in seinem Werkverzeichnis als „Vaudeville“, in dem entsprechenden Partiturautograph aber als „Schlußgesang“ bezeichnet,⁶³

63 Vgl. NMA, Ser. II. 5. 15: *Der Schauspieldirektor*, ... vorgelegt von Gerhard Croll, Kassel etc. 1958, Nr. 4.

was man kombinierend gewiß ebenfalls einem „Vaudeville final“ gleichsetzen darf. Vor dessen Beginn haben sich die vorher um Engagement und Auftritt rivalisierenden vier Sängerinnen und Sänger schließlich in Einigkeit gefunden, und diese Einigkeit wird nun im „Vaudeville final“ von ihnen allen als aus wahrer Künstlergesinnung hervorgehende Moral bekannt. Der Verlauf präsentiert sich, mit Solo- und Ensemblestellen, graphisch dargestellt wie folgt:

T. 1-6	Orchestereinleitung
T. 6-26	Mad. Silberklang [Couplet I]
T. 26-38	Refrain Tutti
T. 40-60	Mons. Vogelsang [Couplet II]
T. 61-73	Refrain Tutti
T. 75-102	Mad. Herz [Couplet III]
T. 103-115	Refrain Tutti
T. 115-143	Buff [Couplet IV]
T. 144-162	Refrain Tutti
T. 162-165	Orchesternachspiel

Es ist sogleich festzuhalten, daß der Refrain nach Text und Musik jeweils vollkommen identisch erklingt: einzig bei seinem letzten Erklingen ist er durch sechs zusätzliche Takte verlängert. Auffälliger sind dagegen die Couplets: sie sind untereinander nicht allein nach Text, sondern auch nach Taktzahl und melodischer Erfindung einschließlich tonartlicher Ausrichtung – sukzessive in den Tonräumen C-, G-, F-dur und c-moll – verschieden. Das mag in der Absicht Mozarts gelegen haben, die vorher so sehr um ihren persönlichen Sängerrang wettstreitenden Künstler noch immer als deutliche Individualitäten zu charakterisieren. Im vorliegenden Zusammenhang besonders wichtig erscheint aber die Konsequenz, daß das Stück damit streng genommen gar kein Variationensatz ist, da den Couplets nicht die gleiche thematische Vorlage zugrundeliegt.

Versucht man nun die beiden herangezogenen musiktheatralischen Proben mit B zu vergleichen, so sind in allen drei Fällen die Refrains unter sich gleich. Das ist kaum Ausdruck persönlichen Mozartstils, sondern vielmehr Voraussetzung dafür, daß der „Vaudeville final“ als solcher überhaupt erkannt werden kann. Was jedoch die Couplets betrifft, so scheint Mozart bereit, in KV 384 diese wenigstens durch unterschiedliche Instrumentierung zart zu differenzieren; daß dieser Vorgang jedoch keineswegs einer Regel Mozarts entspricht, zeigt KV 486, wo die Couplets musikalisch untereinander völlig differieren, sogar so, daß sie auch eine Gestaltung ignorieren, die in ihnen das Thema hätte durchscheinen lassen und zugleich, wie in B, darüber erkennbar entsprechende Variationen gelegt hätte.

Leider bleibt das Ergebnis dieser „Vaudeville-final“-Bemühungen für die Echtheitsbeurteilung des Schlußsatzes in B insgesamt nicht so recht greif- und nutzbar. Am deutlichsten erscheint immerhin, daß Mozart, wie in KV 486 demonstriert, zu viel freieren Formkonzeptionen fähig war, als sie in B verwirklicht sind.

b) Zum Verhältnis von Thema und Variationen

Es erscheint ratsam, auch noch genauer auf die kompositorische Beschaffenheit von Thema und Variationenfolge einzugehen und zu versuchen, von hier aus Einsichten zur Echtheit der Konzertante in B zu finden:

Musikbsp. 3:

Andantino con Variazioni
SOLO

The musical score for 'Andantino con Variazioni' (Solo section) is presented in a standard orchestral layout. It includes parts for Oboe I, II; Horn I, II; Oboe principale; Clarinetto principale; Horn principale; Fagotto principale; Violino I; Violino II; Viola I, II; and Violoncello e Basso. The music is in 2/4 time with a key signature of two flats. The Oboe principale part is marked 'dolce' and 'p'. The strings are marked 'pizzicato'.

6

6

12

12

Das Thema, um bei ihm anzufangen – vgl. Musikbsp. 3 – umfaßt 16 Takte, ist also verhältnismäßig kurz; es zerfällt in zwei Hälften von je 8 Takten, deren erste nicht auf der Dominante, sondern auf der Tonika Es-dur schließt. Die beiden Hälften tragen – was besonders in den Variationen deutlich wird – die Neigung in sich, selber ebenfalls hälftige Glieder von je 4 Takten (*a* und *b* bzw. *c* und *b'*), auszubilden. Da *b'* mit *b* identisch ist, nimmt man die beschriebene Gliederung in zwei Acht- und in vier Viertaktverläufe leicht wahr; in den Variationen fällt mitunter sogar eine nochmalige Unterteilung dieser Viertaktzüge in je zwei Zweitakter auf. Die Identität von *b* und *b'*, also je mit Schluß auf der Tonika, dürfte zusammen mit der Kürze des Themas der Grund dafür sein, daß der Verlauf sich wesentlich in der Tonikatonart Es-dur bewegt. Nur zu Beginn von *c* leitet eine Zwischendominante sehr rasch zum c-moll-Akkord, der dann sequenzierend über die Dominante von Es-dur zur Tonika zurückführt. Graphisch dargestellt präsentiert sich das folgende Bild:

Musikbsp. 4:

a (T. 1-4) *b* (T. 4-8) *c* (T. 9-12) *b'* (T. 13-16)

Man kann nicht übersehen, daß das vorgegebene Thema, so hübsch es sich im Vortrag anhört, in seiner Kürze und tonalen Beschränktheit einem Komponisten des späten 18. Jahrhunderts wenig Spielraum zu kompositorischer Entfaltung gewährt. Das gilt umso mehr, als auch die Folie des „Vau-deville final“ von vorneherein zu schematischer Strenge bei der Gestaltung der Variationen zwingt.

Jener Komponist, der das fragliche Finale zu vertonen unternommen hat – wer auch immer es gewesen sein mag –, hat die Restriktionen, welche dieses Thema in sich barg, vielleicht nicht sogleich bemerkt, aber letzten Endes doch gehorsamst akzeptiert; ob er hier eine Fremdvorlage aus einem großen Angebot von „airs connus“ entlehnt hat, haben auch ausgebreitete Quellenrecherchen nicht klären können.⁶⁴ Von einer gehorsamen Akzeptanz darf man ohne Weiteres sprechen, weil der Satz der Solobläser die kompositorische Anpassung an das Thema deutlich erkennen läßt und jedenfalls von einem Anhänger der „Baron-Brook-Theorie“ als grundsätzlich authentischer Mozart-Text verstanden werden muß. Es sind demnach alle Variationen unter 2/4-Takt-Vorzeichnung (außer der letzten) ihrer Form nach strikte Gerüstvariationen, getreu den Taktzahlen des Themas und der Thementteile, den Pfeilertönen und harmonisch jenen Akkorden

64 Außerhalb der Beispiele bei Wallon, *Romances*, die sich aber auf Variations-Themen in Stücken Mozarts beschränken, wurden mehrere französische Chansonnier-Sammlungen der einschlägigen Zeit durchgesehen, durchweg ohne Erfolg.

folgend, die den Verlauf der Themenmelodie begleiten; noch mehr dazu folgt unten. Eine Steigerung der musikalischen Ansprüche und der inneren Dynamik, wie die Variationszyklen Mozarts sie nicht etwa erst in dessen spätester Zeit zu verwirklichen suchen, wird man nicht gewahr: das gilt auch für die Reihung von Solo- oder Ensemble-Variationen innerhalb ihrer Elfzahl – es scheint hinter ihnen offenbar die gleiche Genügsamkeit eines bloßen Vor-sich-hin-Musizierens zu stehen, wie sie schon im Mittelsatz der Konzertanten aufgefallen ist; ja man fragt sich, ob der hier tätig gewesene Komponist, dem das unvariierte Wiederholen kleiner Elemente lieb war, nicht sogar glücklich darüber war, jenen Einschränkungen, die Thema und gegebener Formtypus errichteten, devot folgen zu dürfen.

Diese Feststellungen erscheinen – um dies hier gleich zu ergänzen – noch viel gewichtiger, wenn man den Blick auch kurz über die oben erörterten „Vaudeville final“-Vergleichsbeispiele in KV 613, 384 und 486 hinaus lenkt und Mozarts „reine“ Variationszyklen, etwa seine manchen Klaviervariationen, heranzieht.⁶⁵ Selbst wenn man sich dabei auf jene acht Belege beschränkt, die er bis zu seiner Pariser Zeit, also nicht über 1778 hinaus, geschrieben hat, wird man sogleich beeindruckt sein, wie souverän ihr Komponist hier selbst seine strengeren Gerüstvariationen, die etwas freieren ohnehin, erfindet: er disponiert mit Steigerungs-, Verdichtungs-, ja Dramatisierungsanlagen, mit Kontrasten durch Tonartveränderung in Varianten oder Parallelen, mit Tempounterschieden, mit Spielbewegung und -virtuosität, mit raffinierten Schlußwirkungen u. a. m. und zeigt in dieser Gattung schon früh einen ausgeprägten Sinn für eine interessante und dynamische Anlage eines ganzen Variationszyklus. Wenn man diese Einsichten in eine wahrhaft belebende Gestaltungsfähigkeit nun neben jene Eindrücke hält, welche die Variationenfolge im Finale von B gewährt, wird einem die schöpferische Armseligkeit voll bewußt, mit der sich diese Variationenfolge begnügt hat; man kann nicht glauben, daß sich Mozarts Gestaltungsgabe, auch nicht infolge einer vielleicht größeren musikalischen Schwerfälligkeit der Vierbläser- und Orchester-Besetzung seiner Konzertante, nicht hätte reicher entfalten können.

Überprüft man nun auch die solistische Ausgestaltung der Variationen, so wundert man sich sogleich, daß sie wider Erwarten keine höheren technischen Ansprüche an den oder die jeweils beteiligten Solisten stellt; auf eine einzige mögliche Ausnahme wird sogleich zurückzukommen sein. Eine Reihung von instrumental-virtuosen Paradevariationen sukzessive je für ein einziges der beteiligten Solisteninstrumente, wie dies in Kompositionen dieser Zeit nach dem Prinzip des „Quatuor concertant“ vorkommt,

65 Vgl. NMA, Ser. IX. 26: *Variationen für Klavier*, ... vorgelegt von Kurt von Fischer, Kassel etc. 1961.

hat der Komponist offenbar nicht vorsehen wollen, und da, wo ein Instrument solistisch freigestellt erklingt, beschränkt sich diese Solopartie in der Regel auf einen begrenzten Abschnitt der betreffenden Variation, denn bald pflegen sich ein oder mehrere Solopartner begleitend einzumischen oder während einer Kurzpause des Solisten für die Weiterführung des Musikflusses zu sorgen. Daß überhaupt gerne mit Kurzpausen gearbeitet wird, ist auffällig: das geht so weit, daß in nicht wenigen Variationen der Eindruck einer planmäßigen „Fragmentierung“ der Themenmelodie in Kurzteile von zwei Takten entsteht; sie wurde schon oben zur Verdeutlichung der inneren Mehrteiligkeit des Themas erwähnt. Eine einzige anspruchsvollere Leistung wird in Var. VIII der Solo-Oboe abgefordert: diese hat dem Thema im Fg. einen Gegenpart zu leisten, der in durchgehaltenen Staccato-Sechzehnteln im Tonraum von d' bis es''' weite Sprünge von unten nach oben und umgekehrt vollführt; da die Solo-Oboe in Kopf- und Mittelsatz sich nur zwischen g' und d''' bewegt, könnte diese Var. VIII entweder die Umbesetzung der originalen Flötenstimme widerspiegeln oder eine spätere Zugabe zu diesem Satz sein⁶⁶ – wofür ebenfalls die deutliche Verschiedenheit dieser Figuration sprechen könnte, die eher als aus einer Konzertante aus dem Etüdenteil einer Flötenschule jener Zeit zu stammen scheint. Mehr über das Satzbild der Solobläser in diesem Finale zu diskutieren – auch wenn dieses einige hübsche Ensemble-Fügungen vorsieht –, ist problematisch, nachdem Levin an einigen Stellen des Satzes mit guten Argumenten darauf aufmerksam gemacht hat, daß hier solistische Verläufe, und sogar in kurzen Bruchstücken, bei der Umarbeitung des Stücks innerhalb der Soloinstrumente ausgetauscht worden sein müssen.⁶⁷ es ist damit zu rechnen, daß das originale Satzbild auch im Finalsatz von B verstellt ist und sichere Aussagen über jenes Satzbild oft nicht möglich sind.

Wenigstens eine kurze Bemerkung soll noch dem Schluß des Satzes gelten. Denn Var. X wird, dem Thema gehorsam folgend, durch- und dann über einen Trugschluß in den schon oben erwähnten sechstaktigen Adagio-Teil hineingeführt. Seine ersten vier Takte bieten sofort ins piano gerückte, wiederum in sich wiederholte rezitativische Oboen-Legatoschnörkel, vom Orchester in großen Notenwerten andächtig-verhalten begleitet; abrupt schlägt dies in eine Folge von harmonisch unveränderten punktierten Dominantseptakkorden um, die durch Halbtonerhöhung im Baß vorübergehend zu verminderten Septakkorden werden – dies ein Kontrast zu den vorangegangenen Piano-Takten, der keineswegs organisch oder vermittelt, sondern aufgesetzt und pathetisch-grob wirkt.

66 Levin, *Concertante*, S. 157, hält die Oboenstimme dieser Variation für die Umarbeitung der originalen Flötenstimme; vgl. auch oben, S. 66ff.

67 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 138.

Mozart bietet harmonisch Vergleichbares, etwa in der *Sinfonia Concertante* KV 364, III, T. 327-341, in der *a-moll-Klaversonate* KV 310, I, T. 53-56, oder im *Klavier-Rondo* KV 485, T. 106-110, tut dies dort aber unvergleichlich viel differenzierter, nämlich nicht wie hier in statischer Reihung der Akkorde, sondern aus dem Fluß deutlicher Bewegung. Auf die, den Adagio-Einschub abschließende General-Fermate folgt in B der Satzschluß im 6/8-Takt, der von T. 261-277 die Var. XI enthält, aber dann in freier Gestaltung das Ende erreicht, wie oben bereits angedeutet, in gewisser Weise ähnlich dem Schluß von Mozarts *c-moll-Klavierkonzert* KV 491, III, T. 220ff.

Allerdings, die souveräne Freiheit, mit der Mozart disponiert oder wohl disponieren würde, erreicht das Finale der Konzertante niemals. Das hängt auch wesentlich mit den an die Variationen angefügten Refrains zusammen, die so sehr schematisch gleich klingen; einige Veränderungen von Details der Orchesterbegleitung sind in ihnen akustisch kaum wahrnehmbar, und die Modifikationen der zugehörigen Melodieführung sind so gering, daß der Refrain durch seine kontinuierliche Wiederholung nichts von seinem etwas ordinären Tusch-Charakter verliert; so wird manchem Hörer zum Beispiel das mehrfach repetierte durchgehaltene *b''* der VI. I kurz vor Schluß des Refrains, in T. 45f., 117f., 141f., 165f., 189f., 214f. und 237f., peinlich sein, dessen gut hörbare kleinwertige Unisono-Wiederholung in Sechzehnteln, ja Zweiunddreißigsteln eine akustisch beinahe schmerzhaft Erfahrung bereiten muß. Mozart?

Noch deutlicher wird die geradezu angstvolle Enge, in welcher sich der Komponist um das Thema bemüht, an einer Besonderheit der Variationengestaltung. Sie ist wesentlich darin begründet, daß die Themenglieder *b* und *b'* übereinstimmen; bei einem Thema, das nicht, wie hier, in *b* auf der Tonika, sondern auf der Dominante endete, würde jene Übereinstimmung der Glieder *b* und *b'* entfallen. Mozarts eigene Variationensätze, auch die kammermusikalischen und Klaviervariationen, vermögen diesen Unterschied anschaulich zu machen. Im vorliegenden Fall könnte die Wahl des Themenmodells mit den in *b* und *b'* identischen Gliedern durch das „Vaudeville“-Modell und dessen Anlage bestimmt gewesen sein; wie auch immer: es erfolgt in den Soloparten an diesen beiden Stellen einer Variation keinerlei Veränderung oder Verzierung melodischer oder harmonischer Art, höchstens einmal ein Stimmentausch. Und bis auf ganz wenige unscheinbare Modifikationen, etwa in Stimmverdoppelung oder Baßführung, gilt dieses nun genau so für die sich innerhalb einer Variation entsprechenden Glieder auch in der zugehörigen Orchesterbegleitung: es ist also jeweils eine ganze Hälfte einer Variation, wenngleich verteilt auf je zwei viertaktige Stellen, sowohl in den Soloparten als auch in der Orchesterbegleitung praktisch identisch. Der Komponist hat offenkundig nicht daran gedacht, den Satz wenigstens durch eine phantasievollere Begleitung an den entspre-

chenden Orchesterstellen zu beleben, wo in diesem Finale doch schon so viel „kompositorisches Einerlei“ hörbar wird! Nebenbei gesagt ist dieser Befund nochmals eine Mahnung dahingehend, die Thema- und Variationenhälften, also *a* und *b* bzw. *c* und *b'*, nicht zu wiederholen, wie Levins Rekonstruktion dies vorsieht: die *b*- und *b'*-Glieder kommen sonst bemüht oft vor.

Selbst in Mozartschen Variationen, die einem Themenmodell dieser Anlage folgen, wird man auf einen erkennbar freieren Umgang mit der Themenbehandlung in den Variationenfolge stoßen.⁶⁸ So muß insgesamt erstaunen, daß der Komponist des Finales der Konzertante B in diesem Satz von immerhin zehn Variationen der strengen Bindung von Themen- und Refrain-Bau nirgends ausgewichen ist und erst in Var. 11 eine gewisse kompositorische Befreiung gesucht hat. Daß diese enge Gesinnung dem Geist und dem Genie Mozarts im Jahre 1778 entsprochen haben sollte, kann man schwerlich glauben, eines Mannes, der damals fast gleichzeitig das zwar nicht sehr tiefe, aber doch elegant-abwechslungsreiche *Flöten-Harfenkonzert* KV 299 und die temperamentvoll-schlau mit dem Geschmack des Pariser Konzertpublikums spielende *Pariser Symphonie* KV 297 schrieb und schon ein oder sogar mehrere Jahre vorher so vollendet-reife Werke wie das *Jenamy-Klavierkonzert* KV 271 oder die *Symphonien* KV 183 und 201 geschaffen hatte. Das Finale von B kann unmöglich von Mozart komponiert sein.

5. Die kleinformatischen getreuen Wiederholungen

Der Verfasser des vorliegenden Textes hat 1971 bzw. in gedruckter Form 1973 erstmals auf die zahlreichen „Phrasen und Melodiezüge“ hingewiesen, die in B unverändert wiederholt würden, und er hat, unter gleichzeitigem Hinweis auf die von Mozart im Laufe seiner Entwicklung immer häufiger praktizierte „innere Variation“, in jener Großzahl nicht-modifizierter Kurz-Wiederholungen ein gewichtiges Argument gegen die Echtheit von B vorgetragen.⁶⁹ Dieses Argument lohnt, besonders auch nach Levins Widerspruch gegen seine Tragfähigkeit, hier noch weiter verfolgt zu werden.

Zunächst steht fest, daß die Erfindung instrumentaler Musik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sich der einfachen Wiederholung von kleineren oder größeren Bauelementen überhaupt in breitester Weise bedient. Es trifft diese Praxis auf viele „vorklassische“ Kompositionen zu, ob sie

68 Vgl. z.B. die *Zwölf Variationen in C über ein Menuett von Johann Christian Fischer*, KV 179 (, die noch vor dem 6. Dezember 1774 entstanden sein müssen!), in: NMA, Ser. IX. 26 (wie oben, Anm. 65), S. 20-33.

69 Vgl. Staehelin, *Echtheit*, S. 61.

nun in Salzburg oder Wien, in Paris, Mannheim, Potsdam, Mailand oder London entstanden sind. Auch Mozart reiht unveränderte musikalische Bausteine hintereinander: das gilt vor allem für seine frühen Werke. Je mehr seine Kompositionsweise aber reift, desto eher meidet er die tongetreuen Repetitionen, wohl, weil sie ihm zu simpel erscheinen und er in der nach Tonhöhe, Klangfarbe, Auszierung u.a.m. veränderten Wiederholung eine kompositorische Aufgabe von besonderem Reiz erkennt; die Realisierung dieses besonderen Typus der kleinräumigen „inneren Variation“ betreibt er verständlicherweise vor allem in größer besetzten Werken, da deren durch die Mehrzahl der beteiligten Instrumente vielfältigeren klanglichen Möglichkeiten dies leichter gestatten als etwa eine bloße Klaviersonate.

Soweit ersichtlich, gibt es kaum zeitgenössische theoretische Literatur, die sich über Funktion und Einsatz der musikalischen Kurz-Wiederholung so ausspricht, daß sie eine wirkliche Erhellung des hier aufscheinenden Phänomens leistet. Das gilt sogleich für Christian Gottlob Neefes im „Deutschen Museum“ 1776 gedruckter Aufsatz *Über die musikalische Wiederholung*.⁷⁰ Dieser äußert sich aber nur zur Wiederholung bzw. Wiederverwendung schon vorgegebener kompositorischer Gestaltungen in eigenen oder in neuen Werken Dritter und entfällt somit als Beitrag zu der hier folgenden Diskussion. Es gilt auch für die Aussagen Heinrich Christoph Kochs in seinem dreibändigen *Versuch einer Anleitung zur Composition* von 1782/1787/1793, die immerhin über „erweiterte Sätze“, also durch Kurz-Wiederholungen teilergänzte Melodien, dann auch über gegebenenfalls vorgesehene größere „melodische Verlängerungsmittel“ Auskunft geben. Allerdings beschäftigt sich Koch nach eigener Aussage allein mit dem „Mechanischen“ eines solchen Vorgangs, „ohne Hinsicht auf ihre ästhetischen Ursachen und Wirkungen“,⁷¹ und gerade dieses letzte würde im vorliegenden Zusammenhang eines speziellen Stilmerkmals besonders interessieren. Immerhin kennt er auch variierte Wiederholungen, wenn er bereits auf mögliche Modifikationen mithilfe der Dynamik, der Verzierung, der Begleitung, der Instrumentation und der Kombination dieser Felder hinweist,⁷² und dies, obschon der Materialstand, mit dem er exemplifiziert, derjenige wohl noch der Jahre 1760/1770 ist: von den erwähnten Variationsfeldern wird zur Erörterung des in Frage stehenden Sachverhalts dann allerdings Manches nicht mehr ausführlich behandelt, und Kochs Hauptanliegen scheint nach wie vor der unvariierten Kurz-Wiederholung zu gelten. Die Bereitschaft zum grundsätzlichen Vergleich von Musik und Rede, an den man bald denken wird, fehlt dem Kompositionslehrer Koch zwar kei-

70 Vgl. Neefe, *Wiederholung*. Vgl. aber auch die folgende Anmerkung.

71 Vgl. Koch, *Versuch*, bes. Bd. 3, S. 153–156.

72 Ebd., S. 155f.

neswegs, aber Begründungen, warum eigentlich musikalische Kurzelemente wiederholt werden oder werden können, was damit beabsichtigt und ästhetisch und nach Wirkung erreicht wird, wird man nicht finden.⁷³

Französische Texte, die sich in jener Zeit über diese Fragen äußern, sind dem Verfasser dieser Zeilen ebenfalls nicht bekannt geworden. Immerhin scheint kennzeichnend, daß André-Ernest Grétry, seit 1767 in Paris ansäßig und damit vorzüglicher Kenner der französischen Musikverhältnisse, in seinen *Mémoires, ou Essais sur la Musique* mit einigem Nachdruck die Wiederholung kurzer musikalischer „traits“ vertritt, weil, so Grétry, „les retours périodiques“, „les répétitions“ den ihm wichtigen symmetrischen Bau einer Melodie ermöglichen und damit zu deren von ihm gepriesenen „rondeur“ führen.⁷⁴ Direkt anwendbar sind diese seine Auslassungen hier aber nicht, weil sie sich auf den Bau kurzer Melodien von thematischer Funktion und periodischem Bau, etwa in Vaudevilles, deren Refrains und Couplets, beziehen und das Auftreten jener unveränderten und formal oft sehr einfachen Wiederholungselemente im Verlauf eines weiterführenden musikalischen Geschehens nicht berühren, wie dies in B auffällig ist. So wird man dem Problem im Folgenden wohl ohne sichere Wegweisung von außen her nachforschen müssen; eine breite musiktheoretische Erörterung des Themas wird nicht möglich sein, aber einige wenige, auf Praktikabilität zielende Bemerkungen seien angebracht.

Die verbreitete Neigung jener Zeit, Musik auch als „Klangrede“ zu verstehen, wird es zunächst nahelegen, in einer nicht-variierten musikalischen Kurz-Repetition, ähnlich wie im wiederholten gesprochenen Wort, zunächst eine Bestätigung, eine Bekräftigung einer eben getroffenen Aussage zu sehen oder zu hören: sie soll Eindringlichkeit und Gewicht erzeugen, wird diese Qualitäten aber wieder verlieren, wenn jener ersten nicht nur eine einzige, sondern noch weitere Wiederholungen angefügt werden. Die Wirkung einer Wiederholung hängt wesentlich auch vom musikalischen Tempo, das zugrunde liegt, ab, aber ebenfalls vom Umfang des repetierten Bauelementes: die unvariierte Wiederholung eines knappen Bausteins kann im raschen Tempo überzeugen, wohingegen sie bei einem mehrtaktigen Element in langsamem Tempo erkennbar schwerfällig wirken wird.

73 Der mir erst nach Abschluß des Manuskripts in die Hand gekommene Text von Benary, *Wiederholung*, ist ein vereinzelter, aber gescheiter Versuch, die vielfältigen Phänomene musikalischer Kurzwiederholung zu ordnen und bewußt zu machen. Da er sich um eine allgemeine und sehr grundsätzliche Klärung bemüht, kann er hier nicht in die Argumentation einbezogen werden, dies umso weniger, als sich die Argumentation hier aus Raumgründen zurückhalten muß und überdies vorzüglich zu sehr konkreter Auseinandersetzung mit praktischen, auch aufführungspraktischen Gegebenheiten veranlaßt sieht.

74 Grétry, *Mémoires*, t. 3, S. 72ff.

Von dieser Funktion einer bestätigenden Wiederholung wird man dann diejenige einer bloßen Verlängerung, eines gleichsam unmotivierten musikalischen Raumgewinns, abheben müssen. Allerdings wird auch hier nicht selten noch etwas von jener erstgenannten Bestätigung mitschwingen; eine eindeutige Grenze läßt sich selten ziehen. Dem Einzelfall wird man gewiß bald anmerken, welche Intention oder Funktion jeweils dominiert: Wenn eigentliche „Ketten“ von Repetitionen vorliegen, dürfte vor allem die Absicht einer Verlängerung im Spiel gewesen sein.

a) Die Pariser Wiederholungspraxis

Überprüft man die vorklassische Symphonik seit etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts, so wird es einem schwerfallen, Regional- oder Zentrumsstile zu benennen, die mit der genannten Wiederholungspraxis besonders karg oder besonders großzügig umgegangen sind. Es scheint aber, daß in den Jahrzehnten nach 1750 die französische, besonders die Pariser Symphonik die unvariierte Wiederholung kurzer Elemente in einem Umfang zu pflegen beginnt, wie dies in den übrigen europäischen Zentren vorklassischer Musik nicht der Fall ist; auch Levin hat auf diese Pariser Wiederholungsmanie hingewiesen und sie sogar mit Musikbeispielen illustriert.⁷⁵ Es ist schwierig, einen Grund für diese Pariser Entwicklung zu benennen, aber er könnte, wenn diese Spekulation erlaubt ist, vielleicht in einem spezifisch nachdrucksvollen, ja beinahe profiliersüchtig intensiven Gesprächs- und Argumentationsstil der vorrevolutionären Pariser Gesellschaft gelegen haben, der die Bestätigung verbaler Aussagen immer wichtiger geworden war: so könnte damals in Paris, anders als sonst in Europa, das Insistieren auf einem Beitrag zur gesellschaftlichen „conversation“ auch in der zeitgenössischen Musik ihren Ausdruck gefunden haben. Und daß sich diese musikalische Wiederholungspraxis, anscheinend organisch anwachsend, in die französische Revolutionsmusik hinein fortsetzen wird, lehrt vor allem der Blick von eben dieser aus zurück: die Revolutionshymnen und -stücke zeigen in manchmal frappanter Art die erwähnte Bestätigungsintention in ihren geradezu überreichen Wiederholungselementen. Darüberhinaus läßt sich jene vielleicht auch im reichen Gebrauch der lauten Blasinstrumente fassen, welche die Revolutionsmusik-Stücke auch akustisch zu betonen hatten.

Man kann sich für ein schlagendes Beispiel leicht in musikalischen Produkten dieser Zeit umsehen, die, mit Blick auf B auch zeitlich einigermmaßen vergleichbar erscheint. Es genügt, den folgenden Ausschnitt aus einer Overtüre von Méhul zu prüfen, um die unzähligen repetitiven und unva-

75 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 117f.

rierten Kleinelemente sofort zu erkennen; sie sind im folgenden, beinahe absurden Musikbsp. 5⁷⁶ mit waagrechten Klammern markiert.

Musikbsp. 5:

OUVERTURE

(1793)

MÉHUL

ORCHESTRE
(Réduction)

Lent.

The musical score consists of three systems. The first system shows the orchestral part (ORCHESTRE) and a piano reduction (Réduction) for measures 1 through 5. The second system covers measures 6 through 10, and the third system covers measures 11 through 20. The piano reduction is marked with dynamics like *ff* and *p*. The tempo is marked 'Lent.' and there are various musical notations including slurs, accents, and articulation marks throughout the piece.

76 Der Ausschnitt in Musikbsp. 5 folgt dem Abdruck in Pierre, *Musique*, S. 507-513: *Overture pour instruments à vent*. Glasenapp, *Symphonien*, S. 202, datiert das Stück ohne weiteren Nachweis auf 1793 und geht auch zum Stil dieser und verwandter Musik nicht eben in die Tiefe. Daß das Beispiel nicht die Partitur oder die Stimmen, sondern den Klavierauszug einer mehrfach instrumental besetzten Bläser-Komposition von Méhul anbietet, muß die Frage aufwerfen, ob die Originalquelle die jeweils wiederholten Elemente nicht doch, etwa durch wechselnde Dynamik oder Instrumentierung, variierte. Der in RISM einzig nachgewiesene Stimmensatz M 2162 ist laut freundlicher Mitteilung von Frau A. v. Wilamowitz-Moellendorff beim Brand der Weimarer Herzogin Anna Amalien Bibliothek zerstört worden, doch bewahrt die Pariser Bibliothèque Nationale den gedruckten Klavierauszug RISM M 2163, der „Par Rigel Fils“ erarbeitet worden und offensichtlich die direkte Vorlage für den Abdruck bei Pierre, a. a. O. gewesen ist. Zugleich hat sich ergeben, daß Dudley, *Orchestration*, vol. 2, S. 30-47, die original besetzte Partitur des Stücks nach einem ebenfalls in Paris liegenden, aber in RISM nicht nachgewiesenen Stimmensatz bietet; es zeigt sich, daß die Wiederholungselemente des Klavierauszugs in der Originalkomposition, bis auf wenige Stellen, nach Instrumentierung und selbst Dynamik in sich tongetreu identisch sind. Zu den beteiligten Instrumenten vgl. Dudley, *Orchestration*, vol. 1, S. 113ff.

25

p *f*

30

f *p*

35

pp *ff* *p*

Allegro vivace.

40

ff *p* *ff* *ff* *p* *ff* *p*

45

ff *ff* *fp*

50

ff *ff* *fp* *ff* *ff* *fp* *ff* *ff* *ff*

55

ff *ff* *fp* *ff* *ff* *fp* *ff* *ff* *ff*

60

ff *ff* *fp* *fp* *fp* *fp* *ff*

65

fp *fp* *fp* *fp* *ff*

70

ff

75

a *a* *a* *a* *a* *a* *a* *a*

Detailed description: This is a page of a musical score for piano, consisting of eight systems of music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The music is in a minor key, indicated by one flat in the key signature. The score includes various dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), *pp* (pianissimo), *ff* (fortissimo), and *fp* (fortepiano). It also features a tempo change to 'Allegro vivace.' at measure 35. Measure numbers 25, 30, 35, 40, 45, 50, 55, 60, 65, 70, and 75 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The notation includes chords, arpeggios, and melodic lines with slurs and ties.

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of music. Each system features a grand staff with a treble and bass clef. The music is characterized by repetitive rhythmic patterns and melodic fragments. Dynamics are indicated by letters such as *p*, *pp*, *fp*, *f*, and *ppp*. Repeat signs with first and second endings are present throughout the score. Measure numbers 80, 83, 90, 95, 100, and 105 are clearly marked at the beginning of their respective systems.

b) Der Vergleich mit Mozarts *Pariser Symphonie* KV 297

Wie erwähnt, hat der Verfasser 1971/73 in seinem Referat als „das gewichtigste Argument gegen Mozarts Autorschaft“ in B „das sonderbare, häufig notengetreue Wiederholen von einzelnen längeren und kürzeren Phrasen und Melodiezügen“ hervorgehoben. Das passe nicht zum echten Mozart, der bei Wiederholungen „fast immer“ eine „innere Variation“ vollziehe und „die wiederholte Partie durch Versetzung ihrer Höhenlage oder durch Abwandlung ihrer Instrumentation oder auch durch dynamische Unterscheidung“ verändere.⁷⁷ Es wäre gut gewesen, hätte der Verfasser sich damals nicht von der knappen ihm gewährten Zeit für sein Referat beeindrucken lassen, sondern wenigstens noch kurz auf die öfters tongetreu repetierenden Jugendwerke und auf den der variierenden Wiederholungspraxis Mozarts scheinbar widersprechenden Fall der *Pariser Symphonie* KV 297 ausdrücklich hingewiesen. So hat er sich von Wolfgang Plath im Vorwort zur Neuauflage

77 Vgl. Staehelin, *Echtheit*, S. 61.

der Konzertanten kurz und von Levin in dessen Konzertanten-Buch in einiger Breite sagen lassen müssen, daß Mozart gerade in KV 297 – einem Stück aus unmittelbarer zeitlicher und lokaler Nachbarschaft zur Konzertante M – keineswegs auf nicht-variierte Wiederholungen verzichtet habe, so daß, so Levin, die auffällige Repetitionenhäufung in B kein wirksames Argument gegen die Echtheit der Berliner Konzertante darstellen könne.⁷⁸

Mustert man die Sachlage allerdings sorgfältiger, so scheint Mozarts *Pariser Symphonie* die Unechtheitsvermutung des Verfassers gegenüber B letzten Endes doch nicht erschüttern zu können. Bevor hier eine Erörterung zu diesem Gegenstand einsetzen kann, muß noch vorausgeschickt werden, daß der Verfasser 1973 von der „Baron-Brook-Theorie“ noch nichts ahnte, welche die Orchester-Tutti in B – und damit auch die dort enthaltenen Wiederholungen – als Teil einer nachträglichen Rekonstruktion eines Dritten versteht.

Die Pariser Briefe Mozarts zeigen mit einiger Deutlichkeit, wie stark der Komponist sich in KV 297 dem Geschmack des Publikums im Pariser „Concert Spirituel“ anpassen wollte. So hatte er etwa den dort geliebten „premier coup d’archet“ und im Kopfsatz ausdrücklich „eine passage“ eingebaut, „die ich wohl wuste daß sie gefallen müste, alle Zuhörer wurden davon hingerissen – und war ein großes applaudissement – weil ich aber wuste, wie ich sie schriebe, was das für einen Effect machen würde, so brachte ich sie auf die lezt noch einmahl an“. Oder am Beginn des Finale ließ er, zur Begeisterung des Publikums, das Tutti erst nach acht *piano*-Takten allein der beiden Violinen einsetzen, dabei aber plötzlich in entschiedenes *forte* umschlagen. Zu diesen kompositorischen Kunstgriffen, welche die Gunst des Publikums gewinnen sollten, äußern sich verschiedene Briefberichte Mozarts; sie gelten im vorliegenden Zusammenhang auch für den Applaus, den das Publikum der Symphonie – selbst mitten im Satzverlauf – spendete, jenes Publikum, das Mozart auf der anderen Seite als „lauter vieher und bestien (was die Musique anbelangt)“ oder als „Esel“ bezeichnet, denen bzw. dem der wahre Sachverstand in musica fehle.⁷⁹ Auch wenn dies hier nicht in weiteren Einzelheiten belegt werden kann, hinterlassen Mozarts Pariser Briefe den entschiedenen Eindruck, daß der Komponist zwar von der Absicht erfüllt war, mit eigenen Werken im „Concert Spirituel“ – und nur dieses hielt er in Paris offenbar für wirklich wichtig – unbedingt zu gefallen, aber zugleich fühlte, daß er Solches für ein wenig kennerisches und sehr auf Oberflächliches reagierendes Publikum tun mußte.

78 Vgl. Plath in NMA, *Konzertante*, p. XVII, Anm. 31, und Levin, *Concertante*, S. 90ff.

79 Vgl. Mozart, *Briefe*, Bd. 2, Nr. 447 vom 1. Mai (S. 346), Nr. 453 (Nachschrift) vom 12. Mai (S. 378) sowie Nr. 458 vom 3. Juli 1778 (S. 388).

Prüft man unter diesen Voraussetzungen die *Pariser Symphonie* selbst, so scheint sie schon bei unreflektiertem bloßem Anhören etwas von diesen Bemühungen zu verraten. Es ist keine vereinzelte Meinung, wenn Alfred Einstein „in dieser Pariser Sinfonie nicht mehr ganz den Charme, den Liebreiz, die ungewollte Tiefe mancher, um so viel kürzeren und anspruchsloseren Salzburger Sinfonien finden“ kann.⁸⁰ Dies gilt gewiß stärker als für den Mittelsatz (in seinen beiden Fassungen) für die Rahmensätze von KV 297, denen man immer wieder einen etwas aufgesetzten Schneid, ja einen äußerlichen, temperamentvollen Aktivismus anmerkt, aber nicht eben viel von der Empfindungstiefe, die bereits frühere Symphonien Mozarts in sich tragen – man denke nur an KV 183 oder 201. Es scheint so, wie wenn Mozart die ihn so oft auszeichnende freie kompositorische Entfaltung weniger leicht gefunden hätte als sonst, weil er es als vordringlich empfand, das Pariser Publikum durch von diesem geliebte Effekte und Pointen sowie durch eine gewisse musikalische Betriebsamkeit für sich zu gewinnen. Wie überaus weit diese Charakteristik von KV 297 von derjenigen der Konzertanten in B entfernt ist, ist unverkennbar – obwohl diese, sollte sie oder ihre Solopartien nach Levin doch echt und damit in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft und für den gleichen Aufführungsort wie KV 297 komponiert sein, an keiner Stelle, nicht einmal in einer staunenswerten Virtuosität der Solopartien, eine vergleichbar deutliche Rücksicht auf die besonderen Hörerwünsche des Pariser Concert Spirituel zu nehmen scheint, sondern vielmehr bloß vor sich hinmusiziert. Daß auch das *Flöten-Harfen-Konzert* KV 299 die vibrierende Hektik der Rahmensätze von KV 297 nicht besitzt, obwohl es ebenfalls der fraglichen Pariser Zeit Mozarts entstammt, braucht nicht zu irritieren: Es ist nicht für das öffentliche „Concert Spirituel“, sondern für die Spielzwecke des Duc de Guines und seiner Tochter und damit für eine eher private Aufführung im Palais dieses Edelmannes und seiner Familie geschaffen. Es ist übrigens auffällig, daß dem *Flöten-Harfen-Konzert* die Vielzahl unveränderter Kurzelemente fehlt.

Nun war der Ausgangspunkt dieser Ausführungen die Frage, ob die unvariierten Repetitionen in KV 297 den entsprechenden Sachverhalt in der Berliner Konzertanten als Argument gegen deren Echtheit schwächen, ja erledigen könnten. In der Tat finden sich in KV 297 so viele nicht oder nur an Randstellen variierte Wiederholungen kleiner Bauteile, daß nicht zweifelhaft sein kann, daß sich Mozart mit dieser Repetitionspraxis in seiner Symphonie französischen Usancen anschließen wollte. Ein einzelnes Beispiel aus dem Anfang des Kopfsatzes mag einen Eindruck von Mozarts wiederholungsfreundlicher musikalischer Erfindung, aber, und lehrreich genug, auch ein spektakuläres Beispiel einer Partie mit von ihm nachträglich

80 Vgl. Einstein, *Mozart*, S. 245.

The image displays a handwritten musical score for a concertante in B. It is organized into four systems, each with multiple staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *allegro* and *Andante*. The score is partially obscured by large, diagonal black lines that cross out several sections, particularly in the middle and right-hand systems. The handwriting is clear and legible, showing the composer's original intentions and subsequent deletions.

Abb. 3.

lich gestrichenen Stellen geben, wie es das zum Glück erhaltene Autograph zeigt⁸¹ – vgl. Abb. 3.

Das Manuskript mit KV 297 ist in Aufbau und Einzelgestaltung der autograph erhaltenen ersten beiden Sätze keine Reinschrift, sondern ein Arbeits-, teilweise sogar noch ein Entwurfsmanuskript: Man merkt, daß Mozart hier mehr als in manchen anderen Fällen mühevoll nach der endgültigen Form seiner Erfindung gesucht hat; es liegt nahe, den Grund dafür eben in seinem Zwang oder Bemühen zu erkennen, einem künstlerisch verachteten Publikum mit einer von diesem geschätzten Kompositionsart nach Pariser *goût* gefallen zu müssen oder zu wollen. Im Autograph drückt sich diese Suche nach einer endgültigen Form – was in der gedruckten Partitur nicht mehr erkennbar ist – über weite Strecken in Strichen, in der Reduktion des zunächst für den Publikumsanspruch vorgesehenen, aber nachträglich offenkundig von Mozart selber als allzu forciert empfundenen Materials aus: Hermann Beck, der sich dieser Symphonie und auch deren Autograph editorisch und darstellerisch angenommen hat, vermerkt immer wieder, daß Mozart seiner Komposition eine durch mehrere Eingriffe und Korrekturen entschieden reduzierte Endform gegeben habe.⁸² Es genüge, hier pauschal auf jene Striche hinzuweisen, die der Komponist mehrfach an kleineren Phrasen vornimmt, aber es sei auch ergänzt, daß der Mittelsatz in Fassung II einen ausgedehnten Mittelteil in e-moll hätte erhalten sollen, der – vielleicht irgendwie mit M vergleichbar? – ein vieltaktiges Flöten-, dann auch ein Oboen-Solo hätte bekommen sollen: Die Ausgabe der Symphonie in der Neuen Mozart-Ausgabe zeigt in ihrem Anhang, was davon Mozarts Korrekturen zum Opfer gefallen ist.⁸³ Immerhin, der Komponist hat Einiges an unvariierten Wiederholungen stehen lassen, dies dann gewiß als Tribut an das Publikum. Aber: das Erhaltene ist das sichtbare Ergebnis einer entschiedenen Selbstdisziplinierung: Mozart zeigt, daß er sich dem Pariser

81 Staatsbibliothek zu Berlin PK, Musikabteilung, Sign. „Mus. ms. autogr. W. A. Mozart 297“. Die Abbildung 3 gibt, um direkte Anschauung zu ermöglichen, als einziges Beispiel die Partie von fol. 15'-17 aus dem autographen Kopfsatz der Partitur der *Pariser Symphonie* wieder, die hier, also zwischen den Takten 193 und 194 der endgültigen Komposition, zunächst noch weitere neun Takte vorsah, die aber während der Ausarbeitung des Satzes, weil im Gesamtzusammenhang des Satzes offenbar allzu wiederholungsbeladen, nicht mehr komplettiert, sondern ganz gestrichen wurden. In NMA IV. 11. 5. sind im Anhang III die gestrichenen Abschnitte abgedruckt, der hier abgebildete auf S. 135, unter d). Vgl. dort auch das Vorwort und die Edition der Symphonie.

82 Vgl. Beck, *Entstehungsgeschichte*, passim.

83 Vgl. in NMA IV. 11. 5., Anhang III, S. 137f. Man würde gerne fragen, ob dieser Mittelteil, von dem immerhin 45 Takte unterschiedlich klar skizziert sind, in irgendeiner kompositorischen Beziehung zur beinahe gleichzeitigen Konzertante Mozarts stand.

„Repetitionsstil“ durch einigen Gebrauch unvariiertes Wiederholungen anpassen, also seine Komposition tendentiell so ausstatten wollte, wie es die Konzertante in B mutatis mutandis ebenfalls erkennen läßt. Man wird ihm jedoch nichts Falsches unterstellen, wenn man nach dem Bild des Symphonie-Autographs schließt, daß Mozart im Laufe seiner Kompositionsarbeit zu fürchten begann, daß sein Werk infolge dieser Repetitionen länglich, unkonzentriert und nicht hinreichend zielgerichtet werden müssen – also etwa so, wie dies auch die Konzertante in B tut. Zweifellos haben die Striche und Weglassungen, die Mozart an KV 297 vornahm, seiner Symphonie zu einer formal entschieden disziplinierteren und von einem deutlichen Willen zu energischem Voranschreiten bestimmten Satzanlage und -gestalt verholfen, damit vielleicht auch zu dem oben beschriebenen tempobewußten Weiterdrängen zumindest der beiden Rahmensätze.

Nun hat sich Levin, ausgehend von jener Neigung der Pariser Komposition zu vielen unveränderten Wiederholungen, die der Autor dieser Zeilen als Argument gegen die Verfasserschaft Mozarts in B vorgetragen hat, bemüht, diese Wiederholungsverhältnisse in KV 297 denjenigen von B auch im Zahlenvergleich gegenüberzustellen.⁸⁴ Eine tabellarische Auflistung solcher Repetitionen in der Exposition des Kopfsatzes der *Pariser Symphonie*, ähnlich wie die oben für Exposition und Durchführung des Eröffnungssatzes von B präsentierte, läßt Levin schließlich erklären, daß jene Exposition des Kopfsatzes von KV 297 beinahe dreimal so viele Wiederholungen (85,6%) enthalte wie diejenige des Kopfsatzes der Konzertante (29,4%). Daraus ergäbe sich, daß die Mozartsche Echtheit der mit vielen unveränderten Wiederholungen ausgestatteten Konzertante in B durch die sogar noch größere Zahl der Wiederholungen in KV 297 keineswegs in Frage gestellt sei.⁸⁵

Diese Darlegung Levins erweist sich freilich als methodisch fragwürdig, sobald man die Bedingungen, unter denen ihre Ergebnisse gefunden wurden, überprüft. Zunächst erscheint bereits fraglich, ob ein reiner Orchester-satz wie in KV 297 ohne weiteres mit einem orchestral/solistisch gemischtem Satz wie in B wirklich aussagekräftig verglichen werden kann, und dies umso mehr, als der letztere durch das doppelte Anfangsritornell seiner Solisten eine in sich ganz unausgewogene Verlängerung der Exposition erfährt, was sich mit den dort auftretenden gleichen Wiederholungsfällen auch auf die von Levin hier vorgetragenen Prozentwerte auswirkt. Wie auch immer: es kommt, wie eben angedeutet, dazu, daß Levin, der doch an die prinzipielle Echtheit nur der Solostimmen von B glaubt, sich insofern selber widerspricht, als er in seine Vergleichsrechnung auch den ganzen

84 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 90ff.

85 Vgl. ebda.

Orchestertext der Exposition von B einschließt, also jenen Text, den er für eine spätere Rekonstruktionszugabe eines unbekanntem Dritten hält: er müßte, um Mozart mit angeblichem Mozart zu vergleichen, wenigstens behelfsmäßig wohl nur die in den Solopartien auftretenden Wiederholungen zählen. Sodann scheint Levin in KV 297 auch Fälle heranzuziehen, die bei ihrer Wiederholung leichte Veränderungen erfahren, also gerade nicht unveränderte, sondern variierte Wiederholungen und nicht oder nur partiell das sind, was der intendierte Vergleich eigentlich erkennen will. Und zuletzt ergibt die Beobachtung, daß solche Wiederholungsfälle in KV 297, vermutlich wegen Mozarts Absicht, im „Concert Spirituel“ besonders effekt- und temperamentvoll zu wirken, mitunter sehr wendig und kurz ausfallen, etwas, was man der Exposition im Kopfsatz von B nicht unbedingt nachsagen kann. Dieses alles läßt an der methodischen Brauchbarkeit der, wenn auch von Levin „more mathematico“ angestellten Vergleichsrechnung⁸⁶ einige so grundsätzliche Zweifel aufkommen, daß man besser von ihren genau formulierten Resultaten absieht. Natürlich deutet sich an, daß die Wiederholungsdichte in KV 297 trotz allen nachträglichen Reduktionsbemühungen Mozarts groß bleibt; aber andererseits muß man sich doch eindringlich – und damit gewiß echtheits-anfechtender als bisher – fragen, warum die Wiederholungsdichte in den Solopartien von B, wenn diese denn auf M zurückgehen sollten, bei diesem Vergleich mit KV 297 eigentlich geringer sein darf, wenn B vom gleichen Komponisten Mozart, fast zur gleichen Zeit und für das gleiche, gewiß wiederum auf äußere musikalische Effekte lauernernde Publikum des Pariser „Concert Spirituel“ geschrieben worden wäre, dem KV 297 zugedacht war. So wird man sich schließlich der nachdrucksvollen Mahnung Franz Giegling erinnern, derzufolge die allein „numerische Betrachtung“ der Wiederholungen „unerheblich“ sei: „es kommt vielmehr darauf an, welche Funktion diese Reduktionen haben und was für musikalische Gedanken ihnen folgen“;⁸⁷ in dieser funktionalen Hinsicht lasse ihre Stellung und Weiterführung in B manche Wünsche offen.

Daraufhin wird man sich mit einiger Überzeugung wiederum dem unmittelbaren Höreindruck hingeben und, was Levin wohl mißfällt, feststellen, daß der echte Mozart in KV 297 seine vielen unveränderten Wiederholungen kurzer Elemente unvergleichlich viel besser in den Fluß der Komposition einzufügen verstanden hat als derjenige, der an B „gehandwerkelt“ hat. Man wird für eben dieses unerfreuliche Wort Verständnis aufbringen, wenn man sich, als kleines Beispiel, nur die müde dreifache Wiederholungsreihe am Ende des Mittelsatzes von B nochmals anhört oder

86 Vgl. oben, S. 110f.

87 Vgl. Giegling, *Rez. Levin*, S. 257.

ansieht, und dabei bedauern, daß sich Levin über diese Stelle kaum geäußert hat; vgl. S. 82ff., Musikbsp. 2. Die geringere Zahl der Wiederholungen in B ist jedenfalls entschieden bemühter als ihre größere Zahl in KV 297.

Wenn nicht alles trügt, schwächt das Bild von KV 297 die Auffassung von der Unechtheit der Konzertante in B keineswegs, im Gegenteil.

c) Der vierstimmig-obligate Bläser-Solosatz in B

Mit der französischen Wiederholungspraxis hängt zum Teil ein weiteres Phänomen zusammen; es ist schon oben, in Abschn. IV. 2. b), berührt worden, möge hier aber zu B überhaupt wiederaufgenommen werden.

Wie schon dargelegt, sind im späten 18. und frühesten 19. Jahrhundert nicht eben viele konzertante Symphonien für vier solistische Blasinstrumente, innerhalb der französischen Kompositionslandschaft fast durchweg für Flöte, Oboe, Horn und Fagott, und Orchesterbegleitung geschrieben worden. Immerhin ist der entsprechende Beitrag aus Paris und von Seiten französischer Komponisten der relativ größte gewesen. Man wird die geschilderte Zurückhaltung ungern mit einer nicht über das vertraute Orchester hinaus abgeschlossenen Emanzipation dieser Blasinstrumente zu konzertfähigen Soloinstrumenten erklären wollen, sondern eher mit den besonderen Ansprüchen, die der Tonsatz hier in bis dahin wenig erprobter Weise stellte: denn hier sollten sich vier nach Tonhöhe und -umfang, aber besonders nach Klang und Beweglichkeit verschiedene Instrumente einerseits homogen miteinander verbinden, andererseits gerade auch ihre Verschiedenheit in charakteristischem Kontrast präsentieren.

Eben diese kompositorischen Absichten scheinen sich denn in zwei elementaren Hauptrichtungen musikalischer Gestaltung auch des Pariser vierstimmigen konzertanten Bläser-Solistensatzes jener Zeit zu bestätigen, nämlich solchen, welche die vier Solisten entweder zu einem einheitlichen Klangkomplex zusammenschließen oder im Gegenteil jene als klanglich wahrnehmbar kontrastierende Individualitäten heraus- oder sich gegenüberstellen. Da eine förmliche Theorie der französischen Konzertantengestaltung – schon gar bei vier Solostimmen – fehlt, mag es, um jedenfalls eine zeitgenössische Stimme anzuhören, dienlich sein, aus der Kritik einer Sinfonie concertante von [wohl: François-René] Gœtzebauer für ein Solo-Fagott und ein Solo-Horn zu zitieren, die in einem Pariser Konzert vom 25. Dezember 1804 aufgeführt wurde. Dieses Zitat erscheint hier wohl erlaubt, weil es eben diese beiden Hauptrichtungen in einer so prinzipiellen, übrigens wesentlich auf Cambini zurückgehenden Weise kontrastiert, daß das bloße Solistenpaar und die Projektion des Gestaltungsunterschieds auf eine Konzertante von nur zwei Sätzen (*cantabile* und bewegtes Finale)

im Blick auf B wohl vernachlässigt werden kann. Der nicht-identifizierte Kritiker „P.P.“ schreibt am 14. Januar 1804:

„Il existe depuis longtemps un plan suivi pour cette espèce de composition. M. Cambini dont le talent fécond est très-connu dans le monde musical, est un des premiers qui l'ait tracé. Quoiqu'il soit bon en lui-même, on peut le modifier, le varier sous mille autres formes. Deux morceaux [also: Sätze] de différens caractères, adroitement enchaînés, pourroient peut-être constituer un genre particulier. Le premier présenterait dans le *cantabile* l'assurance, la pûreté de l'intonation, et tous les ornemens qui sont de son essence; le second pourroit faire briller l'agilité et la grâce. De quelque manière qu'on s'y prenne, les symphonies concertantes à deux doivent être calquées sur des motifs susceptibles de dialogues, de répliques, d'un rythme égal dans les deux parties, et enfin sur tout ce que pourroient se dire deux interlocuteurs en scène; et dans les momens d'ensemble, il faut bien se persuader que chanter, phraser, avec le mêmes nuances, et n'avoir enfin qu'un âme, est la première loi.“⁸⁸

Es wird deutlich, daß sich hier die kompositorischen Prinzipien einerseits von „Übereinstimmung“ der Solo-Instrumente, also wohl Phrasierung, Kantabilität, Betonung und Nuancen, andererseits von Beweglichkeit, Dialog und „Gespräch“ der Solisten gegenüberstehen.

Wenn B hier auf diese prinzipielle Verschiedenheit des solistischen Tonsatzes überprüft wird, kann dies wegen des beschränkten Raumes nicht in Breite dargestellt, sondern nur in den erkennbaren Haupttendenzen sehr knapp erörtert werden; dabei wird vom Notentext von B ausgegangen und am Schluß, soweit möglich, das Beobachtete einigen Beispielen aus dem echten Werk Mozarts gegenübergestellt. Daß sich die Wahl dieses mozartischen Materials dort ziemlich eng an Stücke mit vierfacher, B gleicher oder doch ähnlicher, mithin in einer Stimme auch einmal vokaler, Solistenbesetzung hält, liegt darin begründet, daß die Ausgangslage bei solchen Vergleichen möglichst übereinstimmen kann und auch sollte.

Was die erste von P. P. benannte Variante eines kompositorischen Zusammenschlusses der Instrumente betrifft, so scheint sie dem Autor von B als verhältnismäßig unproblematisch nahegelegen zu haben. Im Kopfsatz tritt sie, wenn man sich auch hier wieder auf die Soloinstrumente konzentriert, sogleich in deren Unisono-Beginn, T. 88ff., sowie den Parallelstellen dazu, später auch, wenn man so will, in den wenigen solistischen Duettstellen, wie T. 246ff. und der unmittelbar folgenden, bloß verdoppelnden oder oktavierenden Wiederholungspartie hervor. Sowohl der Mittel- als auch der Finalsatz bieten kaum sehr ausgesprochene Belege eben der gleichen Art. Sucht man, um dies noch festzuhalten, nach ähnlicher Satzart

88 Vgl. CAM/CPAM, No. 5 vom 14. Januar 1804, Sp. 35.

in mozartschen Vergleichsstücken, so werden sich in dieser Hinsicht nicht viele Unterschiede zu B erkennen lassen.

Zwischen dieser einen Hauptrichtung und der von P. P. angekündigten gegenteiligen Satzpraxis gibt es in B Mischformen; sie seien zunächst übergangen, weil eben das entschieden gegensätzliche Bemühen des Autors von B um die zweite Variante wohl interessantere Ergebnisse verspricht. Aber wer, eben diesem Bemühen entsprechend, in B gezielt nach Stellen sucht, die ein deutlich individuelles Charakterisieren und Kontrastieren je der beteiligten Soloinstrumente zeigen, gerät in eine gewisse Verlegenheit. Natürlich sollte man in diesem Fall nicht mit deren individuellen Beiträgen im Finale argumentieren, da dort die Einzelbeteiligung eines Soloinstrumentes in ihrer Authentizität nicht durchweg gesichert und womöglich auch vom Prinzip der Variationenanlage diktiert ist.⁸⁹ Auch kann es nicht um solche Fälle gehen, bei denen sukzessive vieltaktige Vorträge der einzelnen Soloinstrumente stattfinden, auch nicht um solche, in denen, wie etwa im Kopfsatz von B, T. 162ff., ein Periodenteil von bloß vier Takten keine durch alle vier Instrumente laufende wirkliche „Imitation“, sondern allein eine periodenpflichtige „Antwort“ in einer einzigen anderen Stimme findet. Viel aussagekräftiger müßten in B jene Stellen erscheinen, an denen man ein ausgesprochenes und gut wahrnehmbares Imitieren der Solisten untereinander erwarten möchte. Dabei sollte nach verhältnismäßig kurzräumigen Partien gefragt werden, die eine profiliert imitative Bezugnahme eines oder aller folgenden Instrumente auf ein vorausgegangenes Solo-Anfangselement hören lassen. Der Beispiele im Kopfsatz von B sind nicht viele: es kämen etwa T. 99-102 mit ihren Wiederholungen in T. 103-106 sowie 130-133, 134-137, oder auch T. 95-98 samt ihren Wiederholungen in der Reprise in Frage. Es sind dies durchweg kurze, manchmal sogleich repetierte viertaktige „Versatzstücke“, in deren Verlauf nicht einmal immer alle Solisten mit einem gleichwertigen Imitationsbeitrag bedacht sind. Bleibt man weiterhin beim Kopfsatz von B, so möchte man beinahe eine Flucht des Autors vor einer dichten Imitationspraxis erkennen, wie diese bei vier verschiedenen Soloinstrumenten doch so überaus reizvoll sein könnte. Kennzeichnend dafür sind T. 141-152, denn die Figurations- oder Melodieelemente, die hier ansetzen, werden fast ausschließlich zwei Soloinstrumenten anvertraut, während die beiden andern diesen Duo-Satz mit Albertifiguren zu begleiten oder einfach zu füllen haben; ähnlich Eingeschränktes findet sich in T. 182-193.

89 Vgl. oben, S. 89f.

Ein Blick auf Passagen in vergleichbaren Sätzen Mozarts, zum Beispiel der Arie „Se il padre perdei“ der Ilia im *Idomeneo* KV 366, T. 90-100, dem „Et incarnatus est“ der *c-moll-Messe* KV 427, T. 92-100, oder dem Kopsatz des *Klavier-Bläserquintetts* KV 452, T. 111-114, kann einen lehren, daß Mozart es im Gegenteil liebt, durch alle beteiligten Instrumente laufende Imitationen zu schaffen, und daß er, etwa mit raschen aufwärtssteigenden Skalen, das Imitieren aller beteiligten, aber klanglich unterschiedlichen Solostimmen geradezu auskostet.⁹⁰

Musikbsp. 6a:

Das Musikblatt zeigt zwei Systeme von Musiknoten. Das obere System beginnt bei Takt 92 und das untere bei Takt 97. Die Partitur zeigt eine komplexe Imitationsstruktur mit mehreren Stimmen, die sich gegenseitig imitiert. Die Stimmen sind durch 'crescendo' und 'p' (piano) gekennzeichnet. Die Gesangsstimme enthält die lateinischen Textzeilen: 'is e con - ten - to il cie - lo mi di, or' und 'cie - lo mi di, or gio -'.

90 Musikbsp. 6a nach NMA, Ser. II. 5. 11.1. (*Idomeneo*), Nr. 11; Musikbsp. 6b nach NMA, Ser. I. 1.1.5. (*C-moll-Messe*); Musikbsp. 6c nach NMA, Ser. VIII. 22. 1., S. 107-145 (*Bläser-Klavier-Quintett* KV 452). – Zur Sache selber vgl. auch Jung, „Concertante“, sowie Kramer, *Konzertarie*.

Musikbsp. 6c:

108

tr

tr

p

cre - - scen - do

ore - scen - do

ore - - scen - do

ore - - scen - do

3

3

3

3

3

p

cre - scen - do

III

f

p

ore - scen - do

ore - scen - do

ore - scen - do

f

p

f

p

f

p

114

f

p

f

p

f

p

f

p

f

p

Zwar tritt auch im Kopfsatz von B ein vergleichbarer Skalenlauf nach oben – wie er übrigens bei Mozart und Zeitgenossen zur Imitation nicht selten genutzt wird – auf, aber er wird nicht einmal in alle vier Solopartien gelegt,

sondern, in T. 200 bzw. 366, in lauen Terz- oder Sextparallelen jeweils allein zweier Instrumente „absolviert“.

Geht man zum Mittelsatz von B über, so findet sich in T. 5-8 eine Stelle, die in Aufnahme des in T. 1-4 vorgegebenen Orchestertutti eine imitationsgeeignete Erfindung präsentiert, diese freilich nur in drei Instrumenten knapp unterbringt und daraus nichts Weiteres mehr gewinnt, als sie T. 69-72 tongetreu zu repetieren. Weitere „Anläufe“ zur Imitation werden gelegentlich erkennbar, aber ebenfalls nicht mehr genutzt, höchstens genau wiederholt. Die einzige Stelle, an der ein Ansatz zur Imitation zustande kommt, findet sich in T. 30-34 und in gleicher Form nochmals in T. 98-102, wo ein kurzes aufsteigendes Skalenmotiv mit Abwärtsbeugung am Ende allerdings auch nur über drei, in der Wiederholung über alle vier Solostimmen gestreut wird. Insgesamt scheint der Autor von B auch in diesem Satz die Gelegenheit sonst mehrfach verpaßt, ja geradezu gemieden zu haben, die vier klanglich eigenständigen Solostimmen imitierend in einen hörbaren Wettbewerb miteinander zu setzen; wer die oben, in den Musikbsp. 6a, b und c, zitierten Mozart-Stücke kennt, weiß, was Mozart gerade in langsamen Sätzen an großartig dichter Imitationserfindung hat einbringen können und wollen. Es sieht insgesamt auch in diesem Satz so aus, wie wenn beim Verfasser von B an die Stelle der Imitation eine Art bloßer Wiederholung getreten wäre, wie sie im Laufe der vorstehenden Ausführungen schon hinreichend bekannt geworden ist.

Daß, um schließlich zum Finalsatz überzugehen, dessen Anlageprinzip sich direkt auf seine Einzelgestaltung auswirken muß, wurde bereits angedeutet. Das strenge Schema der Gerüstvariation – das bis vor den raschen Schluß alle Couplets und Refrains zu gleichen Abschnittsdimensionen, ja gleichen Taktzahlen zwingt – hängt zunächst mit jener Grundidee des Satzes zusammen, am Schluß der ganzen Konzertante die Soloinstrumente alternierend mit ihren mehr oder weniger exponierten und virtuosen Beiträgen gleichsam zum Abschied zu Wort kommen zu lassen. Das begünstigt naturgemäß die Heraushebung des jeweils variierungspflichtigen Soloinstruments, nicht aber einen klanglich homogenen Zusammenschluß aller Solisten. Diese Einzelstellung gilt auch in jenen Variationen, welche die Themenmelodie oder Teile von ihr einem führenden Solisten und den anderen Bläsern die Aufgabe einer zugehörigen Begleitung übertragen. Dies alles schafft tendentiell weder homogenen Zusammenschluß noch Imitationskultur unter eigenständig beitragsfähigen Instrumenten. Letzteres kommt, wengleich nicht in blühendem Reichtum, so doch einmal in kargem Ansatz zustande, dort nämlich, wo der Verfasser von B in Variation III eine kleinwertige Triolenfiguration des Themas in der Solostimme auch auf eine Mittel- oder Unterstimme, auch in alternierenden Kurzabschnitten ausdehnt (T. 76-80) – nur: eine, Mozarts Möglichkeiten der hervorragenden

den Bläsersolisten ausschöpfende Imitation ist dies keineswegs, und dies umso weniger, als sich auch jetzt manches, was zunächst nach Imitation klingt, in der Folge (T. 84-88) als Wiederholung herausstellt – auch dies eine Auswirkung der gleichen Zweithälften der beiden Themenabschnitte.

Dem Mangel an guter Imitation hat der Komponist, wie gelegentlich schon in Haupt- und Mittelsatz, dadurch zu wehren gesucht, daß er „Mischformen“ gewählt hat, die also Homogenität und Imitation zu verbinden suchen. Sie können, wie etwa in Variation II, kurzzeitig instrumentalsolistische Einzelpräsenz und begrenzte Homogenität der Solisten sich ablösen lassen oder auch, wie in Variation VI, wenigstens einen Eindruck von imitierendem Rankenwerk, wenngleich nur in zwei Stimmen, beschwören; im ersten Fall müssen sie aber durch den belebenden Fagottbeitrag offensichtlich die Achtels- oder gar Sechzehntelsbewegung im Baß in Gang halten oder im zweiten Fall darüber wegtäuschen, daß das erwähnte Rankenwerk nicht ausgebreitete Imitation, sondern vielmehr melodische Auszierung der Themenmelodie in sich ablösenden Kurzphrasen zweier Stimmen ist.

Wenn schließlich die in diesem Abschnitt vorgetragenen Beobachtungen insgesamt eine eher enttäuschende Bilanz zur Frage nach einer freudig betriebenen Imitationspraxis in allen vier Soloinstrumenten ziehen und an ihrer Stelle eher auf die Bedeutung der auch hier häufigen Wiederholung unveränderter Kleinelemente hinweisen, ja mitunter diese Wiederholung geradezu als Stellvertreterin einer Imitationspraxis verstehen müssen, so scheint auch hier, wie schon angedeutet, ein Zusammenhang mit der oben beschriebenen französischen Wiederholungspraxis zu bestehen, vielleicht auch mit dem kompositionstechnisch allzu hohen Anspruch eines aktiven und gerecht beteiligten vierstimmigen Solistensatzes. Es dürfte dies alles in das spezifische Bild des damals in Frankreich oder direkt in Paris üblichen Komponierens hineinpassen, viel besser als in dasjenige Mozartscher kompositorischer Vergleichswelt, das schon 1778 in M zweifellos zu entschieden besseren und interessanteren Resultaten, als B sie bereithält, geführt hätte – sogar wenn der Salzburger Meister sich in M über das ihm liebe Maß hinaus den Wünschen des Publikums im „Concert Spirituel“ angepaßt hätte.

6. Parallelen in B und in Mozarts echtem Schaffen

Die neuere Sekundärliteratur hat verschiedentlich darauf hingewiesen, daß sich in der in B erhaltenen Konzertante vor allem melodische, aber überhaupt musikalische Kurzelemente erhalten hätten, wie sie auch oder ähnlich in Mozarts echten Werken begegneten. Dabei haben es etwa die Auto-

ren Birsak, Strebel oder Zürcher – die nicht wie Walther Siegmund-Schultze von vorneherein und zweifelsfrei von der Echtheit der Konzertante B überzeugt waren⁹¹ – in vergleichbarer Weise für möglich gehalten, diese Parallelen könnten die prinzipiell Mozartsche Echtheit von B beweisen oder doch wahrscheinlich machen, denn jene gingen – so wohl die tiefere Begründung – offenbar auf Mozarts gleiche eigene Schöpfer- und Erfinderkraft zurück.⁹² Etwas anders hat sich Levin geäußert, nämlich mit der These, daß jedenfalls die von ihm benannten Übereinstimmungen in B und in zweifelsfrei echten Werken Mozarts fast durchweg in Orchesterabschnitten von B begegneten; da diese nach der von ihm vertretenen „Baron-Brook-Theorie“ aber erst in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts geschaffen worden seien, dokumentiere sich in diesen Parallelen eine Absicht des dabei tätigen Arrangeurs, der rekonstruierten Orchesterbegleitung auf diese Weise jenen gleichen Charakter und Geist zu geben, der schon bei der angeblichen Komposition durch Mozart in die Solopartien von B (und somit auch M) geflossen sei.⁹³ Es wird später auf diese Argumentation Levins zurückzukommen sein.

Nun muß man freilich sagen, daß einige der oben genannten Beiträge zum Teil etwas oberflächlich geraten und die benannten Belege von ihren Autoren nicht immer hinreichend differenziert begründet worden sind; auch sind von ihnen jene Anregungen, die von den Referaten und Diskussionen ausgegangen sind, die 1973 in den Salzburger Arbeitsgruppen über *Das Problem der Substanzgemeinschaft in zyklischen Werken <Mozarts>* und über *Typus und Modell <bei Mozart>*, stattgefunden haben,⁹⁴ nicht – oder, zum Teil aus chronologischen Gründen, noch nicht aufgenommen worden. Der Verfasser dieser Zeilen hat denn auch, wie sich noch zeigen wird, nicht die Absicht, jenen Autoren deshalb einen Vorwurf zu machen, obwohl deren Anliegen eben in jenen Salzburger Diskussionen vielleicht gewisse Berührungspunkte gefunden hätten. Aber die dort vorgetragenen Beiträge zeigen deutlich, wie problembelastet die dabei gestellten, von ihrer Sache her über die Maßen schwierigen Fragen waren und es bis heute ge-

91 Vgl. Siegmund-Schultze, *Stil*, S. 59f., sowie oben, Anm. 9.

92 Vgl. Birsak, *Konzertante*; Strebel, *Sinfonia concertante*; Zürcher, *Bemerkungen*.

93 Vgl. Levin, *Concertante*, S. 356f.

94 Vgl. Federhofer, *Substanzgemeinschaft*, und Plath, *Typus/Modell*, sowie, davon ausgehend, Brügge, *Typus/Modell*, und Brügge, *Personalstil*, je passim. Die Arbeit von Jean Chantavoine, *Mozart dans Mozart*, Paris 1984, war mir unerreichbar, so daß ich nicht beurteilen kann, ob es darin um ähnliche Fragen wie bei Federhofer und Plath oder eher um „Selbstzitate“ o. ä. in Mozarts Musik geht; ich zitiere sie hier nur, weil es äußerst schwierig ist, Substanzgemeinschaft und Zitate klar voneinander abzugrenzen. Beiträge zu klaren „Bearbeitungen“ eigener Werke Mozarts sollen jedenfalls nicht herangezogen werden.

blieben sind: so haben damals selbst ihre Autoren erst um richtige und klare Begriffe gerungen, haben die Erwartung von gültigen Einsichten zum Teil von Anfang an überaus skeptisch beurteilt, auch über die Darlegung von exemplarischen Einzelfällen hinaus keine umfassende Gesamtschau gewagt; auch ist, soweit erkennbar, das damals Vorgetragene in Folgepublikationen nur wenig rezipiert worden.

Dies letzte ist im Vorstehenden ausgeführt worden, um zu begründen, warum jenen Salzburger Überlegungen und Anregungen im Folgenden dann doch kaum entsprochen wird: die zugrundeliegenden Probleme sind so heikel, und ihre Darstellung selbst zum Einzelfall wäre auch für das Folgende so aufwendig, daß solches hier nicht geleistet werden könnte und, selbst wenn es doch möglich wäre, die Proportionen dieser Studie sprengen würde. Wenn nun darüberhinweg trotzdem musikalische „Beziehungen“ zwischen B und dem echten Œuvre Mozarts – keine Zitate – beleuchtet werden, so möge der Leser dies vor allem als wenig gewichtige Hinweise auf vorgeschlagene Parallelen verstehen; immerhin hat sich der Verfasser bemüht, bis zu einem gewissen Grad im angefügten Kommentar auch auf Charakter, Zusammenhang und Funktion zu achten, die für die entsprechenden Belege gelten könnten. Zur Frage, ob zwei oder mehrere Belegstellen gar in einer „Substanzgemeinschaft“ verbunden seien, hat der Autor hier gelegentlich bereits eine eigene und ablehnende Entscheidung getroffen; zugleich legt er aber Wert auf die Feststellung, daß er in vielen Fällen dem Leser gerne die eigene Meinung darüber beläßt, ob dann Zitat, Reminiszenz, bewußte oder unbewußte, ja zufällige Übereinstimmung oder überhaupt keine Parallele vorliege; so verfährt er auch deshalb, weil er selber solchen „Nachweisen“ überhaupt ziemlich skeptisch gegenübersteht. – Die Belege sind wie in der entsprechenden Literatur in nach Umfang und Tonsatz reduzierter, aber erkennbarer äußerer Form – in ihrer Reihung etwa dem Text Strebels folgend – dargelegt; die Vergleichsstelle oder -stellen sind jeweils chronologisch angeordnet, übereinstimmende Parallelstellen innerhalb desselben Satzes nicht mehr aufgeführt. Um bereits hier die große Breite des hier berührten Parallelenproblems anzudeuten, sind gelegentlich auch Belege anderer Komponisten eingefügt.

Konzertante Symphonie B

Vergleichswerke Mozarts oder Dritter

A. Allegro

T.1-3

1. KV 132, Symphonie Es-dur, Allegro,
T.1-22. KV 482, Klavierkonzert Es-dur, Al-
legro, T.1-33. KV 502a, Klavierkonzert C-dur,
Frg., T.1-4

4. KV 620, Zauberflöte, Nr. 5, T.1-3

5. Solere, Symphonie C-dur, Allegro,
T. 1-46. Barriere, Symphonie F-dur, Allegro,
T.1-3

T.12-15

7. KV 185, Serenade D-dur, Andante,
T.26-28

8. KV 320, *Posthorn-Serenade*, Rondo,
T.1-3



9. KV 450, Klavierkonzert B-dur, Al-
legro, T.45-48



10. KV 525, *Kleine Nachtmusik*, Allegro,
T.4-6



T.47-51



11. KV 439b, Bläserdivertimento Nr. 1,
Allegro, T. 26-29



12. KV 626, *Requiem: Hostias*, T.3-6



13. Haydn, Klaviervariationen Es-dur,
Hob. XVII: 3, T.1-4 et al.



T.67-74

First system of musical notation for T.67-74, featuring a melody in the upper voice and a bass line with chords in the lower voice, both in a minor key.

14. KV 364, Sinfonia Concertante,
Allegro maestoso, T.58-62

First system of musical notation for KV 364, Sinfonia Concertante, T.58-62, showing a melodic line with trills and a supporting bass line.

T.81-88

First system of musical notation for T.81-88, marked *unisono*, showing a melodic line and a bass line with chords.

15. Haydn [zweifelhaft, Pleyel?],
Feldparthie Nr. 1, B-dur, Hob. II,
46, Allegro con spirito, T.23-30

First system of musical notation for Haydn's Feldparthie Nr. 1, T.23-30, marked *unisono*, featuring a melodic line and a bass line with chords.

T.115-119

First system of musical notation for T.115-119, showing a melodic line with eighth notes and a bass line.

16. Devienne, *Visitandines*, S. 112f.

Second system of musical notation for T.115-119, showing a melodic line with eighth notes and a bass line.

T.257-265

First system of musical notation for T.257-265, featuring a melodic line with eighth notes and a bass line with chords.

17. KV 407, Hornquintett Es-dur, Al-
legro, T.18-24

Second system of musical notation for T.257-265, showing a melodic line with eighth notes and a bass line.

T.292-293

18. KV 370, Oboenquartett, Allegro,
T.85-90B. Adagio
T.5-81. KV 16, Symphonie Es-dur, Andante,
T.7-102. KV 319, Symphonie B-dur, Allegro
assai, T.151- 1543. KV 551, Jupiter-Symphonie, Molto
Allegro, T.1-4

T.26-27

4. KV 314, Oboenkonzert, Adagio ma
non troppo, T.57-58

T.36-38

5. KV 314, Oboenkonzert, Adagio ma
non troppo, T.25-26

6. KV 581, Klarinettenquintett, Largo, T.67-68



7. KV 622, Klarinettenkonzert, Adagio, T.85-87



T.76-78

8. KV 427, c-moll-Messe, Kyrie, T.62-64



T. 86-90

9. Haydn [zweifelhaft, Pleyel?], Feldparthie Nr. 1, B-dur, Hob. II, 46, Allegro con spirito, T.51-56



C. Andantino con Variazioni
T.1-4

1. KV 271, Klavierkonzert Es-dur, Allegro, T.26-29



2. KV 609, Kontretanz Nr. 2, T.1-3



3. KV 620, Zauberflöte, Nr.10, T.4-8



T.16-24

4. Beethoven, Contretänze WoO 14, Nr. 7, T.9-16, (*Eroica*-Thema), und andere *Eroica*-Werke

T.176-180



5. KV 314, Oboenkonzert, Adagio ma non troppo, T.19-22



6. KV 318, Symphonie G-dur, Andante, T.132-136



T.180-183



7. KV 285b, Flötenquartett C-dur, Allegro, T.149-153



Die Zahl der zu einzelnen Stellen in B versammelten mozartschen „Parallelbelege“ erscheint bei der ersten Durchsicht überraschend groß, obschon hier sehr allgemeine angebliche Übereinstimmungen, mit denen schon argumentiert worden ist – wie zum Beispiel bloße punktierte Marschrhythmen im Viervierteltakt – als allzu verbreitet und deshalb nicht überzeugend bereits weggelassen worden sind. Gleiche Reserven gelten den Parallelen in Musikbsp. 7, unter A. 1.-6., weil in ihnen eine akkordbrechende „Exordialformel“ vorliegt, wie sie in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht nur bei Mozart, sondern, als „typisch“ und recht eigentlich „topisch“, auch bei Zeitgenossen, so häufig dokumentiert ist, daß sie kein brauchbares Kriterium für eine Echtheitsbestimmung sein kann. Auszusehen sind auch die in Musikbsp. 7 gebotenen Fälle B. 1.-3., da B. T. 5-8 eine völlig untergeordnete, ganz in Begleitaufgaben integrierte Allerwelts-Funktion, ohne das viertönige, doch wohl in der Welt der Kontrapunktübung wurzelnde Soggetto-Profil wie im *Jupiter-Symphonie-Finale*, hat und damit sowohl den Sachverhalt in B als auch die herangezogenen

Wiederauftrittsstellen beim echten Mozart um ihre Argumentationskraft bringt. Schließlich dürften auch von den verbleibenden Belegen noch weitere ausscheiden, da sie, wie in dritten Arbeiten vielfach geschehen, aufgrund rein äußerlicher Ähnlichkeiten der Notenfolgen in das Material der vorstehenden Vergleichstabelle aufgenommen worden sind, also ohne daß ihre *Funktion* im musikalischen Satz der Konzertanten B und in den beanspruchten Parallelen hinreichend bedacht worden wäre; auch die – gebotene – Kürze der Beispiele mag hier oft hinderlich geworden sein. Aber es ist doch kaum glaubhaft, daß dem Salzburger Komponisten früher gefundene Notenfolgen später ohne ein tieferes Gefühl für oder ein besonnenes Urteil über die besondere Funktion dieser Elemente wiedereingefallen und in entsprechender Weise neu genutzt worden wären: Eröffnungs-, Überleitungsformel, thematische Eignung, dabei ihre Stellung und Aufgabe, und dies in ein- oder mehrstimmigem Satz, in instrumentalem oder vokalem, solistischem oder orchestralem Zusammenhang, in raschem oder langsamem Tempo – dies alles hätte in dem geheimnisvollen, uns meist weit entrückten Feld Mozartischen musikalischen Erinnerns, Assoziierens oder Wiederaufnehmens doch nicht gleichgültig gewesen sein können. Deshalb muß auch über solche Funktionen nachgedacht werden.

Von hier aus scheinen die beiden in Musikbsp. 7. genannten Fälle A. 15. und B. 9. vielleicht besonders bedacht werden zu müssen, weil der erste sich von ihnen nicht nur im melodischen Aufstieg, sondern auch in der dann unterbrechenden Generalpause und dem harmonisch und zum Teil dynamisch sehr ähnlichen weiteren Weg zum mittleren Doppelstrich als erkennbar übereinstimmend erweist. Im zweiten Fall sind nicht ebenso viele gleiche Kategorien miteinander verbunden, aber wenigstens ist die horizontale Ausdehnung der beiden Belege hier länger als in anderen Fällen. Und es kommt dazu, daß die hier herangezogene Feldparthie Haydn als Komponisten zwar eher abgesprochen wird; ob sie mit ihren fünf zugehörigen andern Feldparthien, wie schon vermutet, von Pleyel stammt, ist ungewiß, doch weisen mehrere, zum Teil verballhornte französische Satztitel und Bemerkungen in der einzig erhaltenen Stimmenabschrift, heute in Dresden, die sechs Parthien jedenfalls deutlich nach Frankreich – was im Vergleich mit B bedenkenswert sein muß.⁹⁵ Natürlich darf man hier trotzdem keine Schwalbe sehen wollen, die schon den Sommer macht, denn es präsentieren sich viele der anderen Parallelen nicht so „passend“ wie die eben benannten beiden.

95 Zu diesen sechs Parthien vgl. Unverricht, *Haydn*, bes. S. 460, sowie Overton, *Serpent*, bes. S. 808–814, der Haydns Autorschaft, allerdings nicht immer überzeugend, zu retten bemüht ist. Auch wenn die Abschrift sächsisch zu sein scheint, muß der Überlieferung letztlich eine französische Vorlage zugrundeliegen.

Vergegenwärtigt man sich weitere Fälle, so wird man sich bewußt machen müssen, daß etwa das Konzertantenelement in Musikbsp. 7., unter A. T.12-15, von vorneherein auf eine insgesamt zweistimmige Gestaltung angelegt ist; diese ist allerdings so engräumig, daß sich das hier verwendete musikalische Element kaum entfalten kann. Solches kann im Musikbsp. 7., bei A. 7.-10. viel leichter erfolgen, in A. 7. sogar im Kopf eines freigestellten Instrumental-Solos und im Andante-Tempo, ähnlich in A. 8., aber dort in schnellem Tempo, während die Ausschnitte in Musikbsp. 7., A. 9. und 10., zum Schluß eines Orchestertornells bzw. zweiten Teil einer ersten Periode des Hauptthemas gehören. Ob man bei diesen manchen Verschiedenheiten wirklich an direkte Verbindungen denken darf?

Eine wichtige Rolle spielen in der Literatur auch Gestaltungen, die an einer Stelle des Satzverlaufs über- oder weiterleiten müssen. Diese Aufgabe verraten solche Bildungen in der Konzertanten B schon dadurch, daß sie durchweg auftaktig gebildet sind, eine Eigenschaft, die ihr „Einhängen“ und „Herausführen“ aus dem bisherigen kompositorischen Verlauf entschieden erleichtert. In der Musik kann dabei, wie in Musikbsp. 7., A. T.257-265 und A. 17., mit einer Ablöse-Imitation zweier hervortretender Stimmen gespielt, meist aber, wie in Musikbsp. 7., B. T.26-27, T.36-38 und 7. B. 4.-7. sowie 7. C. T.180-183 und C. 5.-7., mit kürzeren Einwürfen oder zum Phasenschluß weiterleitenden Bildungen operiert werden. Man wird aufgrund ihrer Funktion und Stellung im musikalischen Geschehen in ihnen gewiß wiederum topische Satzelemente ansprechen, was sich offenkundig auch in der größeren Zahl von Belegen bestätigt: damit wird man freilich auch diesen Bildungen nicht viel Beweiskraft für ihre direkten Verbindungen mit dem Konzertantentext von B zubilligen können.

Es wird später nochmals auf diese – wichtig erscheinenden – topischen Gestaltungen zurückzukommen sein. Aber es deutet sich bereits nach den hier beigebrachten Kommentaren an, daß die in der neueren Literatur postulierten Parallelen in Mozarts Gesamtwerk bei ihrer genaueren Prüfung fast durchgehend an Gewißheit und Beweiskraft verlieren. Anders ausgedrückt heißt dies, daß wir grundsätzlich viel zu leicht glauben, „echte“, also nicht zufällige Parallelen innerhalb von Mozarts Gesamtwerk finden zu können oder gefunden zu haben. Das hat wohl zwei Gründe, einerseits den noch immer unüberwundenen Mythos des frühen 19. Jahrhunderts vom „Kopfkompunisten“ Mozart, der seine Werke allein im Kopf komponiert habe – und der sich, um dies gleich fortzuführen, dabei dann immer noch leicht an frühere Erstverwendungen von musikalischen Bildungen habe erinnern können – und sie erst dann in einem gleichsam mechanischen Akt rasch aufs Papier niedergeschrieben habe. Dieser Mythos ist allerdings vor bald zwanzig Jahren durch Ulrich Konrads brillantes Buch über *Mozarts Schaffensweise* entschieden widerlegt worden: Mozart hat seine Eingebungen

in erheblichem Umfang auch auf Papier festgehalten.⁹⁶ Andererseits ist Mozarts Gesamtwerk – und nach vielen Vorgängereditionen endgültig in der vollständigen *Neuen Mozart-Ausgabe*, aber auch in käuflichen Schallaufnahmen – heute so weitgehend erschlossen und popularisiert, daß uns viel leichter „Parallelen“ eben innerhalb von Mozarts eigenem Œuvre ins Auge oder Ohr fallen als solche in Werken einer großen Zahl von Kompositionen von Zeitgenossen, die – man denke etwa an Johann Christian Bach oder noch viel mehr an völlig beliebig herausgegriffene Figuren wie beispielsweise einen Placidus Camerloher, einen Pierre Vachon oder einen Giuseppe Ferrandini – uns vielfach nicht präsent und oft nur einzeln, lückenhaft und in schwer zugänglichen Editionen oder Klängaufnahmen erreichbar sind. Von diesen ganz ungleichen Voraussetzungen aus machen wir uns nicht klar, daß sehr viele der Belege nicht einfach Ausdruck von Mozarts Individualstil, sondern in Wahrheit breites musikalisch-stilistisches Allgemeingut ihrer Zeit gewesen, dabei aber von Mozart beim Komponieren ganz selbstverständlich und unbewußt wiedererfunden und in seine Komposition aufgenommen worden sind; zwei Fälle seien hier noch ergänzt, die über B hinausweisen, aber nochmals deutlich zeigen, wie sehr Gestaltungen aus jener Zeit topisch sind, so daß sie, uns zwar aus Mozarts echtem Werk wohlbekannt, auch bei weniger bekannten Zeitgenossen erscheinen können, und zwar ohne daß man dabei von gegen- oder einseitigen Zitate sprechen könnte.

Musikbsp. 8a:

Mozart, *Jagdquartett*, KV 458, I

Musikbsp. 8b:

Hyacinthe Jadin, *Trio* Nr. 3 (= RISM J 260).

Schließlich sei zu einem ganz ähnlich gebauten kurzen Satz-Incipient vermerkt, daß die Komposition, zu dem sein Anfang gehört, in verschiedenen Handschriften auftaucht, die das Werk nicht nur als Schöpfung Mozarts, sondern schon des Franzosen Cardon (1772), aber auch Beethovens, Gyrowetz', Dittersdorfs und Kozeluchs bezeichnen:⁹⁷ der topische Charakter wird durch die zahlreichen Zuschreibungen und deren vielfachen Wechsel bestätigt, so daß dieser Vorgang die Hoffnung zerstören muß, es seien hier „echte“ musikalische Zusammenhänge bezeugt.

96 Vgl. Konrad, *Schaffensweise*, passim.

97 Vgl. Köchel VI, S. 862f., zu Anhang C 11. 12.; zu Cardon, vgl. Brook, *Symphonie*, t. 2, Cardon, No. 13 (= RISM C 1029).

Es mag lohnen, das Problem solcher angeblicher Parallelen probeweise noch in andere Richtungen zu verfolgen. Etwa so: Auch wenn sich nach den vorstehenden skeptischen Überlegungen die Zahl der in der Literatur aufgezeigten Fälle wirklicher Mozartscher Werk- oder Motiv-Verbindungen entschieden vermindern dürfte, muß auffallen, wie viele Einzelstellen der Konzertante B als angebliche Parallelen zu echten Mozart-Werken erscheinen. Das könnte, über das vorher zum „Kopfkompomisten“ Mozart allgemein Gesagte hinaus, zum spekulativen Gedanken verführen, daß Mozart die Konzertante M – nachdem er deren Partitur Legros verkauft hatte – tatsächlich, wie am 3. Oktober 1778 aus Nancy dem Vater brieflich angekündigt,⁹⁸ in Salzburg aus dem Kopf „wieder aufgesetzt“ hätte. Dabei hätte ihm die konzentrierte Erinnerung an M gleichsam ein „Reservoir“ an musikalischen Gestaltungen aus M wieder präsent gemacht, die dann umso leichter den Weg in verschiedene neue Folgewerke gefunden hätten; vielleicht würde sich so einem Verfechter der Mozart-Echtheit von B die argumentative Chance ergeben, B als prinzipiell echte Spätüberlieferung von M zu identifizieren.

Obwohl man Mozarts musikalisches Erinnerungsvermögen gewiß nicht unterschätzen darf – in Rom hat er bekanntlich 1770 Allegris *Miserere* immerhin nach einmaligem Hören aus dem Kopf niedergeschrieben, und es gibt weitere Bezeugungen solchen Vorgehens – , erscheint jedoch schon nicht sehr überzeugend, daß ausgerechnet die Pariser „Schmerzens“-Konzertante dermaßen vielen und verschiedenen eigenen Stücken desselben Autors hätte spätere Anregung zu kompositorischer Wiedernutzung geben können, und dies umso weniger, als die oben dargelegten funktionalen Gegebenheiten der jeweiligen Stelle (auf beiden Seiten) auch hier hätten „stimmen“ müssen. Im übrigen ist es, nach dem, was bekannt ist, sehr unwahrscheinlich, daß Mozart sich je um diese nachträgliche Niederschrift von M aus dem Kopf bemüht hat.

Levins oben dargelegte Ansicht sodann, wonach die Parallelen der Konzertante aus anderen, echten Werken Mozarts beinahe durchgehend in die nach seiner Überzeugung erst etwa 1820/30 von einem Dritten ergänzte Orchesterbegleitung von B aufgenommen worden seien,⁹⁹ scheint aber insofern ebenfalls fraglich, als zumindest einige der angeblichen Parallelstellen auch in Soloabschnitten von B begegnen (z. B. Allegro, T. 292-293), wo sie doch, jedenfalls nach Levins Überzeugung, grundsätzlich keine späteren Zugaben von anderer Hand sein können. So weiß man nicht recht, was jenes Levinsche Argument einer Mozart-Beziehung eigentlich aussagen kann, und dies umso weniger, als P, mithin die Vorlage von B, wohl schon

98 Vgl. oben, S. 10.

99 Levin, *Concertante*, S. 356f.

im späten 18. Jahrhundert mit dem wie in B überlieferten Notentext bereits vorlag: denn damals war Mozarts Schaffen, gewiß mit wenigen Ausnahmen, in Paris noch kaum so populär, daß ein Einzelwerk durch Mozartsche Reminiszenzen hätte attraktiv werden können.¹⁰⁰

Nur etwas widerwillig und mit dem Gefühl einer Art Wortbruch geht der Verfasser am Ende dieses Abschnitts noch kurz auf methodische und sachliche Anregungen ein, wie sie unlängst Richard Armbruster in seinem umfangreichen Buch über „Opernzitate“ bei Mozart gegeben hat.¹⁰¹ Diese Beschäftigung mit förmlichen Zitaten mag einerseits damit gerechtfertigt sein, daß man hier eine ausgesprochene Konzentration der Untersuchung auf Mozartiana und an eben diesem Stoff auch direkte und willkommene Einsichten zur Frage erwarten darf, was genau hier unter „Zitaten“ verstanden würde, aber auch, ob über gleiche oder doch ähnliche musikalische Kurzelemente Echtheitserkenntnisse zu Mozart bzw. zu einem anderen Komponisten möglich würden. Die entschiedene Ausrichtung Armbrusters auf „Opernzitate“ schränkt, im Vergleich zum hier besonders interessierenden instrumentalmusikalischen Material, freilich die Breite des Stoffes von vorneherein ein, obwohl die sich auf etwas mehr als ein Dutzend belaufenden und an sich bekannten Zitatfälle vor allem in Mozarts da-Ponte-Opern die Zustimmung verdienen, tatsächlich „Zitate“ zu sein; dieses gilt deshalb, weil sie so umfangreich und „individual-charakteristisch“ geformt sind, daß die Beziehungen zwischen Vorlage und zitierender Nachgestaltung zweifelsfrei sind. Anders präsentieren sich Armbrusters Darlegungen freilich dort, wo der Autor ausgerechnet gleiche „Kurzgestaltungen“ von geringem Umfang ohne Weiteres als förmliche „Zitate“ versteht. Der Verfasser der vorliegenden Studie bekennt hierzu offen, daß er, entgegen verschiedenen vorbehaltlosen Rezensionen des Armbrusterschen Buches, etwa den Einwurf einer melodischen „Partikel“ von nur sieben gleichen Achteln in einer angeblichen Vorlage Paisiellos und einer Mozart-Komposition als „Zitat“ Mozarts für durchaus zweifelhaft hält,¹⁰² und vergleichbare Bedenken müssen für ihn auf eine ganze Anzahl von weiteren derartigen Kurzbeispielen zutreffen, auch solchen, die kurze Notenfolgen von nur zwei Takten sogleich verziert oder um eine Terz nach oben transponiert wiederholen. Und wo läge denn ein wirklich überzeugender *Sinn* eines Zitats, wenn Mozart, wie hier behauptet, beispielsweise in der Arie der Gräfin „Dove sono“ im *Figaro* oder in „Come scoglio“, derjenigen Fiordiligis in *Così fan tutte*, Kurzgestaltungen aus dem Agnus¹⁰³ und dem Kyrie der Krö-

100 Vgl. oben, S. 62f.

101 Vgl. Armbruster, *Opernzitat*.

102 Vgl. Armbruster, *Opernzitat*, S. 12 und S. 179–201 sowie Anh. 3.

103 Vgl. Armbruster, *Opernzitat*, S. 202–207.

nungsmesse KV 317¹⁰⁴ angeblich bewußt wiederholt? Da helfen auch umfangreiche Darlegungen zu den szenischen Libretto-Verhältnissen oder den Stimmungen der in Beziehung gesetzten Gestaltungen u.ä. nicht weiter. Das Hauptproblem dabei dürfte darin liegen, daß Armbruster den Reichtum „topischer Kurzelemente“ in der Musiksprache jener Zeit kaum bedacht hat, mithin in einem Arsenal, das damals allen komponierenden Zeitgenossen bei der Erfindung neuer Kompositionen grundsätzlich zur freien Verfügung stand. Somit steht die Darlegung im vorliegenden Abschnitt auch an seinem Ende wieder an jener gleichen Problemstelle, an der sie viel früher auch schon stand: es fehlt nach wie vor an der Sicherheit, zwei ähnlich aussehende Kurzgestaltungen bei Mozart oder Zeitgenossen als bewußt in Beziehung stehende Parallelen oder als nur zufällig ähnliche musikalische Bausteine identifizieren zu können; übertragen auf die Bläserkonzertante B muß eine Echtheitsargumentation versagen, wenn sie sich auf Mozarts oder auf der anderen Seite allein auf parallele Kurzelemente stützt.

7. Die Konzertante B als grundsätzlich original französische Komposition des 18. Jahrhunderts: das Vergleichsbeispiel François Devienne

Es ist bereits oben kritisch vermerkt worden, daß Levins Beurteilung und Bearbeitung von B von Anfang an und entschieden von der Überzeugung genährt sind, daß B in irgendeiner Weise, und sei es offenbar auch nur „im Kern“, mit M und Mozart zu tun habe, ja haben *müsse*.¹⁰⁵ Dieser Präfixierung ist nochmals entgegenzuhalten, daß die Musikabschrift B, aber auch deren verlorene Vorlage P, keinerlei haltbare äußere Hinweise auf Mozart gewährt oder gewährt hat. Umso dringender muß deshalb die Frage erscheinen, ob und, wenn ja, wie sich der Notentext von B in das zeitgenössisch französische, ja Pariserische Konzertanten-Repertoire einfügt – eine Frage, die zu stellen übrigens bereits mehrere oben besprochene Eigentümlichkeiten von Quelle und Komposition von B nahelegen: Es sei an die Instrumentenbezeichnung „Alto“, statt „Viola“, an den wohl ebenfalls französischen Werktitel „Concertante“ auf B, an den in P angemerkten Namen „Legros“ erinnert, auch an den „aus Paris ererbten Stimmensatz“ P, der Vorlage von B war, schließlich an die in allen drei Sätzen von B beibehaltene Tonart Es-Dur, an den Reichtum der kurzen unveränderten Wiederholungselemente in B und vielleicht auch an den weit ausgebreiteten

104 Vgl. Armbruster, *Opemzitat*, S. 247-249.

105 Vgl. oben, S. 21f.

„Vaudeville final“ im Schlußsatz von B mit allen seinen beschriebenen Eigentümlichkeiten.¹⁰⁶

Levin hat bereits eine größere Zahl von zeitgenössischen französischen Parallel-Konzertanten mit B verglichen, dies aber mit einer Art Sonderinteresse an Übereinstimmungen oder Abweichungen französischer Anlagen von Sonatenhauptsätzen gegenüber solchen Mozarts und derjenigen des Kopfsatzes von B getan.¹⁰⁷ Dagegen sind Mittel- und Finalsätze von B von ihm nur knapp und solche von französischen Autoren kaum herangezogen worden, und Ähnliches gilt für eine geringe Zahl von kleineren und/oder größeren musikalischen Gestaltungen aus der Feder solcher Urheber. Natürlich kann an dieser Stelle nicht das ganze Spektrum vieler paralleler Konzertanter Symphonien von französischen Kleinmeistern vorgeführt und erläutert werden, aber es scheint doch, daß auch ein beschränktes Vergleichsmaterial willkommene Einsichten gewährt. Wenn im Folgenden dafür zwei Bläserkonzertanten des Pariser Flöten- und Fagottvirtuosen und Komponisten François Devienne (1759-1803) herangezogen werden, so darf diese Auswahl keinesfalls so verstanden werden, wie wenn in Devienne nun endlich der Komponist von B gefunden sei: dies wäre ein grobes Mißverständnis. Es geht hier vielmehr darum, an zwei Beispielkompositionen Deviennes zu zeigen, wie sich die Notentexte anderer Pariser Konzertanten der Zeit etwa von 1790 bis 1800 präsentieren und ob hier gestalterische Übereinstimmungen mit B bestehen. Allerdings wird die folgende Darstellung aus praktischen Gründen den Blick vorwiegend auf einige positiv ähnliche oder doch vergleichbare Befunde richten: es wäre kaum möglich, auch Abweichendes einzeln aufzuzählen, wenn nicht gleichzeitig eine Edition der Devienne-Werke beigegeben würde – dieses freilich eine Maßnahme, die zu leisten hier nicht möglich ist. Aus den gleichen Gründen werden nachher nur – und zudem ziemlich cursorische – Beschreibungen der beiden Konzertanten geboten werden können.¹⁰⁸

Kompositionen gerade von Devienne als Vergleichsstücke zu wählen, mag auch deshalb angezeigt sein, weil ein als Schöpfung Mozarts überliefertes und so von Max Seiffert vor Jahrzehnten herausgegebenes Fagottkon-

106 Vgl. oben, S. 38; 12; 40f.; 37; 55ff.; 99ff.; 88.

107 Vgl. oben, Levin, *Concertante*, S. 95ff.

108 Vielleicht interessiert der Hinweis auf jene Konzertante Symphonie für Oboe oder Klarinette und Fagott sowie Orchester, die oben, in Anm. 30, mit der RISM-Marke D 1922 genannt ist und die Stoltie, *Devienne* in Bd. II in Partitur herausgegeben hat. Denn in mancherlei Hinsicht findet sich dort Ähnliches wie bei den im Folgenden behandelten Konzertanten Deviennes für vier Solobläser; ohne Willen zur Vollständigkeit sei hier etwa auf den Anfang des Kopfsatzes, die reichliche Praxis der Wiederholung kurzer Elemente, die gelegentlich geteilten Bratschen oder die Folge nachdrucksvoller Akkordschläge am Satzschluß u.a.m. hingewiesen.

zert sich mittlerweile als Komposition sehr wahrscheinlich Deviennes entpuppt hat. Wenngleich jene Quellenzuschreibung an Mozart aus heutiger Sicht nicht mehr leicht glaubhaft ist, scheint sie doch in einer gewissen stilistischen Ähnlichkeit mit Mozartscher Musik begründet gewesen zu sein. Zum Sachverhalt einer musikalischen Devienne-Mozart-Übereinstimmung lassen sich im Schaffen des französischen Komponisten übrigens noch weitere Parallelbeispiele nachweisen; es sei hier nur das spektakulärste und zugleich überraschendste vorgeführt, das aufgrund seines kompositorischen Zusammenhangs und seiner Funktion nicht einmal ein bewußtes Zitat gewesen zu sein braucht.¹⁰⁹

Musikbsp. 9a:



Musikbsp. 9b:

Die folgende Diskussion von Vergleichsstücken beschränkt sich, wie angekündigt, auf die genannten beiden Bläserkonzertanten von Devienne, weil diese mit ihren Entstehungsdaten wohl von oder kurz vor 1789 und von 1802 oder vorher den mutmaßlichen Kompositionszeitraum von B (oder auch P) gleichsam umgrenzen und außerdem mit ihrer originalen Solobe-

109 Zu dem Fagottkonzert vgl. Köchel VI, Anh. C 14.03; die Parallele zu „Ein Mädchen oder Weibchen“ aus der *Zauberflöte* findet sich in Deviennes Musik-Komödie *Les Visitandines*: vgl. Devienne, *Visitandines*, S. 55ff.

setzung von Flöte, Oboe, Horn und Fagott mit derjenigen von B (bzw. deren mutmaßlich ursprünglicher Solistenbesetzung) übereinstimmen oder besonders nahekomen.¹¹⁰ Aus den erwähnten Gründen soll die Aufmerksamkeit sowohl größeren Verläufen als mitunter auch kleineren Gestaltungen gelten.

Die frühere dieser beiden einzigen erhaltenen Vier-Bläser-Konzertanten Deviennes, in F-dur, 1789 und 1790 als „nouvelle Symphonie concertante“ im „Concert Spirituel“ und auch an anderen Orten aufgeführt,¹¹¹ ist, für Paris damals nicht auffällig, zweisätzig: auf einen ausladenden Kopfsatz „Allegro“ von 406 Alla-breve-Takten – die 420 Takte des Anfangssatzes von B beinahe erreichend – folgt, ebenfalls in F-dur, ein „Grazioso con Variationi“ im 2/4-Takt. Wie in B ist die Bratschenpartie, vor allem in freigestellten Überleitungsfloskeln oder zur klanglichen Füllung der Streicherbegleitung, mitunter geteilt.

Der Kopfsatz beginnt, wie in B, mit einer kurzen, sich etwas heroisch gerierenden Unisono-Eröffnung und fügt direkt eine kontrastierend kan-

110 Es sind dies, zitiert nach den Titelblättern der zeitgenössischen Stimmendrucke: F.<rançois> Devienne, *Quatrieme Sinfonie Concertante Pour Flutte [!], Hautbois, Cor & Basson Princip.*^{ms} Dédinée à M.^{rs} Salentin, Le Brun et Ozi Composéé par M.^r F. Devienne. *Cette Sinfonie à été exécutée aux Concerts de la Loge Olimpique, Spirituel, et de la Reine, par M.^{rs} Salentin, le Brun, Ozi et l'Auteur. Prix 6.^{te} A Paris Chez Jmbault, Rue S. Honoré près l'Hôtel d'Aligre au Mont d'Or N.º 627. [Pl.Nr. 220]; = RISM D 1923. – Sodann: F.<rançois> Devienne, *Deuxieme Simphonie Concertante Pour Flûte, Hautbois, Cor, et Baßon par F. Devienne Membre du Conservatoire de Musique. Prix 9.^{te} A Paris [Au Magasin de Musique ... überklebt durch:] Chez Jmbault rue Honoré au mont d'or. N.º 200 de la section des Gardes Françaises, entre la rue des Poulies et la maison d'Aligre. [keine Pl.Nr.]; = RISM D 1930. – Frau Julia Doht M.A. bin ich für die hilfreiche Anfertigung von Partituren dieser beiden Kompositionen dankbar. – Die Numerierung der Konzertanten Deviennes scheint zunächst alle seine Kompositionen dieser Art irgendwie einzubeziehen, ungeachtet ihrer jeweiligen Solistenbesetzung. Aber dann irritiert die Zählung selbst nur der beiden hier interessierenden Werke für vier Solobläser, denn die *Quatrième Sinfonie Concertante* geht nachweislich der *Deuxième Simphonie Concertante* zeitlich voran. Vgl. dazu Anm. 110 und 111. – Beide Drucke sind Bentheim-Burgsteinfurter Deposita in Münster, Universitäts- und Landesbibliothek; vgl. dazu oben, S. 67f.**

111 Das Titelblatt der Imbault-Ausgabe nennt die Aufführung des Werks im Pariser „Concert Spirituel“ und gibt sogar die dort aufgetretenen Solisten namentlich an: eben dieselben treten denn schon 1789 und 1790 mehrfach im „Concert Spirituel“ mit einer Vier-Bläser-Konzertante von Devienne auf: sie muß das hier zu erläuternde Werk gewesen sein; vgl. Pierre, *Concert Spirituel*, S. 341-344, passim. Brook, *Symphonie*, t. 2, Devienne, No. 4, datiert den Druck der Komposition nach einem Verlagskatalog Imbaults auf 1792; die genannten, langezeit durchweg gleichen Solo-Bläser und das Orchester dürften das Werk vorher ohne weiteres aus handschriftlichen Stimmen gespielt haben.

table, nur mit den drei oberen Orchesterstreichern arbeitende Fortsetzung an, deren Melodiestimme die Oberquinte der Tonika F umrankt (T. 8ff., 16ff.), so daß man sofort an das Seitenthema im Eröffnungssatz von B erinnert wird (T. 47ff., 59ff.); die beiden Streicher-Begleitstimmen tragen dieses melodische Spiel gleich zu Beginn schrittweise sinkend, und damit ebenfalls in mit B vergleichbarer Weise.

Musikbsp. 10a (Devienne):

Allegro

The musical score for Musikbsp. 10a (Devienne) is presented in a standard orchestral format. It begins with the tempo marking *Allegro*. The score consists of the following parts:

- Fl. pr.** (Flute part): A staff with a treble clef and a key signature of one flat, containing a whole rest.
- Ob. pr.** (Oboe part): A staff with a treble clef and a key signature of one flat, containing a whole rest.
- C. pr.** (Clarinet part): A staff with a bass clef and a key signature of one flat, containing a whole rest.
- Fg. pr.** (Fagott part): A staff with a bass clef and a key signature of one flat, containing a whole rest.
- Ob. I** and **Ob. II** (Oboe I and II): Two staves with treble clefs and a key signature of one flat. They play a melodic line starting with a dynamic of *f* (forte), featuring a trill on the first measure.
- C. I + II** (Clarinet I and II): A staff with a treble clef and a key signature of one flat, containing a whole rest.
- VI. I** and **VI. II** (Violin I and II): Two staves with treble clefs and a key signature of one flat. They play a melodic line starting with a dynamic of *ff* (fortissimo), featuring a trill on the first measure.
- Va** (Viola): A staff with a bass clef and a key signature of one flat, playing a melodic line starting with a dynamic of *ff*, featuring a trill on the first measure.
- Bc** (Cello): A staff with a bass clef and a key signature of one flat, playing a melodic line starting with a dynamic of *ff*, featuring a trill on the first measure.

⑩

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and two additional staves. The second system includes a grand staff and two additional staves. The piano part (treble clef) begins with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part features a trill (tr) on the first measure of the second system, followed by dynamic markings *mf* and *ff*. The cello part (bass clef) provides a steady accompaniment with a consistent rhythmic pattern. The score is in B-flat major and 2/4 time.

②0

p

Musikbsp. 10b: B

The image displays a musical score for Musikbsp. 10b: B, consisting of two systems of staves. The first system includes five staves for the upper instruments and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano. The second system includes five staves for the upper instruments and a grand staff for the piano. The score is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The piano part features a prominent bass line with a steady eighth-note pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand. The violin part has a melodic line with various articulations and dynamics. The upper staves are mostly silent, with some notes in the second system. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The score is marked with a double bar line and a repeat sign at the beginning of the second system, with the measure number 51 indicated.

The image displays a musical score for measures 58 through 64. The score is written for a woodwind ensemble and a string section. The woodwind parts (flute, oboe, clarinet, and bassoon) are arranged in a single system at the top, while the string section (violin I, violin II, viola, cello, and double bass) is arranged in a grand staff system at the bottom. The key signature consists of two flats, and the time signature is 3/4. Measure 58 begins with a dynamic marking of *p*. The woodwinds play melodic lines, often with slurs and accents, while the strings provide a steady harmonic accompaniment. Measure 64 features a dynamic marking of *f* and includes some slurs and accents over the woodwind lines.

Die solistischen Bläser treten lange Zeit nur in sukzessiven längeren Einzelsoli hervor, so daß es auch hier nicht leicht zu einem intensiven vierstimmigen Imitationspiel aller vier Solisten kommt; Devienne gruppiert gerne auch zwei Solisten, etwa Horn und Fagott – wie ebenfalls in B zu finden – in Duettphasen zusammen, die nicht selten in Terz- und Sextabständen parallel verlaufen, nicht viel anders als im Kopfsatz von B, T. 125ff.

Schlüsse, auch von Abschnitten im Innern des Satzes, zeigen Unisono-Verläufe des Orchesters und vor allem die bereits vielbesprochenen Reihungen von kurzen unveränderten Wiederholungen; der Satzschluß wird mit F-dur-Akkordschlägen geradezu übertrieben verlängert. Die (ausgeschriebene) Kadenz präsentiert sich ähnlich wie diejenige in B: sie ist zwar kürzer, bringt aber, wie in B, nur vorsichtig imitierende Passagen, ebenfalls Alberti-Figuren, schließlich auch Steigerungen mit großwertigen Akkorden der Solisten, die auf Binnenfermate enden; von sehr virtuosen Aufgaben kann auch hier keine Rede sein – diese sind in Einzelabschnitten der Solisten mit bewegten Sechzehntel- oder Triolenketten von etwa 8 bis 20 Takten in das Satz-Corpus gelegt. Diese Setzweise wird fast durch das ganze Stück hindurch beibehalten: sie schafft die Voraussetzung dafür, daß dieses kaum eine finale Anlage erkennen läßt, sondern weitgehend aus gefälligen Einzelbeiträgen gereiht wirkt. Mit diesem Mangel besteht auch hier eine gewisse Parallelität zu B. Die Solisten-Kadenz macht sich diese Trennungs- und Reihungstendenz auch damit zu eigen, daß sie zwischen langsamen und raschen Kurzabschnitten wechselt, wie es ihre spätere Schwester ebenfalls tun wird. Der laute Satzschluß, der sich im harmlos-eifrigem Wiederholen der Tonika- oder alternierenden Tonika-Dominant-Tonika-Akkorde ergeht, ist bei raschen Sätzen in französischer Musik dieser Zeit häufig, ja für jene sogar kennzeichnend; Vergleichbares tritt ebenfalls in der zweiten Devienne-Konzertante sowie, am Ende des Kopfsatzes, in B auf.

Der zweite Satz, überschrieben mit „Grazioso“, ist, wie der Schlußsatz von B, ein „Vaudeville final“, auch er mit einem in zwei Achttaktabschnitten (mit Wiederholungszeichen) disponierten und in der Folge zu variierenden Thema mit zuweilen leicht verlängertem Orchesterrefrain arbeitend. In den folgenden fünf Variationen exponieren sich sukzessive Oboe, dann Horn zusammen mit Fagott, darauf Flöte, dann Horn und zuletzt das gleichzeitig beteiligte und völlig freigestellte Ensemble aller Solisten, dieses dann gefolgt von einem stürmischen Tutti-Schluß im Fortissimo. So ähnlich in B das Variations-Thema erfunden ist und so sehr vergleichbar schematisch die Variationen-Couplets gehalten sind, zeigt der Finalsatz Deviennes als vierte Variation jedoch eine solche in f-moll, geschickt den pastosen Klang des Horns ausnutzend; die fünfte und letzte Variation steht wieder in F-Dur. Mit B vergleichbar sind die Muster der solistischen Partien, besonders der Figurationen, etwa in Triolenketten, sowie die leichten Modifikationen der Orchester-Refrains. Der Eindruck einer heiteren Reihung freundlich klingender Einzelbeiträge ist schon in der Satzanlage vorgegeben; er ist deutlich wahrnehmbar, damit auch die Nähe des Satzes zum Finale von B.

Die andere Bläser-Konzertante von Devienne, mit derselben Solistenbesetzung wie die erste, steht ebenfalls in F-dur; sie ist 1802 im Druck er-

schiene, aber vielleicht schon 1800 im Pariser Conservatoire erstaufgeführt, wahrscheinlich auch nicht allzulange vor ihrer Publikation komponiert worden.¹¹² Wie ihre „Schwester“-Komposition ist sie nicht dreisätzig – was deshalb hätte willkommen sein können, weil sie dann, wie zahlreiche andere Symphonien und Konzertante Symphonien Pariserischer Herkunft, vielleicht hätte im Detail anschaulich machen können, wie eine französische Komposition dieser Besetzung, die ihre drei Sätze möglicherweise in die gleiche Tonart legt, sich darbietet; Devienne hat dies anderswo auch wirklich praktiziert.¹¹³ Ebenfalls sei festgehalten, daß die Bratschenpartie gelegentlich geteilt wird, dies etwas häufiger als in der vorher erörterten Devienne-Konzertante: man wird sich an die oben besprochenen Ähnlichkeit mit B erinnern.

Der Kopfsatz, „Allegro“, im C-Takt, zählt insgesamt 450 Takte, ist also, wenn man denn so rechnen will, noch umfangreicher als derjenige von B. An ihn schließt sich ein „Adagio“ in f-moll an, das nach 15 zunächst etwas pathetisch doppelt punktierenden Unisono-Takten in aufsteigende, leicht unheimliche Sechzehntel-Skalen umschlägt, auf einem Halbschluß auf C endet und an dieser Stelle erkennen läßt, daß seine Funktion in Wahrheit diejenige einer langsamen Introduction zum Finale ist; dieses, ein „Menuetto con Variatione“ [sic], in F-dur, entspricht seiner Anlage nach gewissermaßen wiederum einem „Vaudeville final“, indem es an ein überschaubares gemächliches Menuett-Thema einen polacca-ähnlichen Tutti-Refrain anfügt und dann fünf variierende Couplets mit zwei folgenden alternierenden, sehr ähnlichen Refrainformen durchlaufen und das Ganze in einem massiven Tutti enden läßt.

Sieht man sich den Kopfsatz genauer an, so fällt sogleich auf, daß er ebenfalls mit einem markanten Unisono von 8 Takten beginnt und daß darauf, wie schon von früher bekannt, eine kantable Oberstimme weiterführt, die, ebenfalls nach vertrautem Muster, von größerwertigen absteigenden Noten in den Tutti-Unterstimmen gestützt wird; vgl. dort in B, T. 1-5 sowie 49-51. Ein späterer Abschnitt, T. 60ff., setzt auftaktige Einwüfe gegen aneinander- und synkopisch gegeneinandergereihte punktierte Viertel und zugehörige Achtel: man wird hierbei an das etwas zahmere Bild in

112 Die Formulierung der übergeklebten Verlagsadresse von Imbault deutet auf einen Zeitraum Herbst 1794 bis Februar 1799, aber die Überklebung der Firmierung des „Magasin de Musique“ und der handschriftliche Verlegernamen Ozi auf ein eher spätes Datum innerhalb jenes Zeitraums, also nach Juli 1797; Étienne Ozi war dem „Magasin de Musique“ verbunden. Brook, *Symphonie*, Bd. 2, Devienne, No. 7, datiert den Druck der Konzertante, noch ohne dessen Kenntnis, nach einem *Verleger-Katalog* auf 1802.

113 Vgl. zum Beispiel die Satz-Incipsits einer verschollenen Devienne-Konzertante für Hr., Fg. und Orchester bei Brook, *Symphonie*, t. 2, Devienne, No. 1.

B, T. 19ff., erinnert. Wiederum fallen die schon bekannten, zuweilen überaus langen Schlüsse samt unveränderten Wiederholungen¹¹⁴ auf. Erst jetzt, in T. 83, also ähnlich spät wie in B, kommen die Solisten zu ihrem ersten Einsatz, zunächst mit zarter Imitation, die in langen Akkorden und mit Fermate auf Dominantseptakkord endet – dies zugleich das Signal für die nun richtig beginnenden, sukzessive gereihten solistischen Melodiebeiträge, die mitunter in anspruchsvolle und virtuosere Figurationen übergehen. Gelegentlich verbinden sich auch hier zwei Solisten zu Duettabschnitten in parallelen Verläufen oder in gegeneinanderstehenden Imitationen. Bei den längeren Soli einzelner Instrumente – in einem Fall, T. 127ff., werden dafür zwanzig Takte reserviert – denkt man sogleich an das lange c-moll-Oboensolo vor der Rückkehr in die Reprise im Kopfsatz von B, wird sich allerdings bewußt machen, daß Devienne sonst keinen einzigen der vier Bläsersolisten gleich ausdauernd zu so isolierter Geltung kommen läßt, wie es B an jener Stelle tut. Ein musikalisches „Gerechtigkeitsdenken“ schlägt sich bei Devienne auch in kleineren Imitationspartien, in kurzen Einwürfen und dergleichen nieder. Die Kadenz, im Notentext ausgeschrieben, präsentiert sich in der Verwendung von einzelnen Elementen ähnlich wie in derjenigen im Kopfsatz der früheren Devienne-Konzertante, aber man wird dies fast so deutlich im Vergleich auch mit der Kadenz im Eröffnungssatz von B wahrnehmen: Binnenhalte mit Fermate und kurzer Generalpause, bei mehrfachem langsam-schnellem Wechsel der verschiedenen Kurzabschnitte, unterstreichen deren Kleinteiligkeit bei Devienne – was, durch eingelegte Melodie- und Abschnittspausen, in B ebenfalls erreicht wird; wiederum finden sich hier Albertifiguren in der zweitobersten Solostimme, Aufwärtsskalen, auch seufzerartige Tonumspielungen in den tiefen Solostimmen, während die oberen auf Kadenztrillern bis zum Einsatz des letzten Ritornells ausharren – einzig sind die Devienne-Kadenz etwas kürzer als diejenige in B. Auch wenn man sich bewußt macht, daß diese Gestaltungen, vor allem die letzten, bis zu einem gewissen Teil topische Elemente sind – sie sind hier genutzt worden und tragen zur Vergleichbarkeit und zu einem verhältnismäßig ähnlichen Gesamtbild bei. Das gilt schließlich auch für das lange und in sich wiederum wiederholungsliebende Schlußtutti.

Zur langsamen Moll-Introduktion zum Finalsatz braucht nach den oben gegebenen Hinweisen wenig mehr gesagt zu werden, aber vielleicht doch dies, daß hier mit auffälligen dynamischen Gegensätzen von Fortissi-

114 Es verdient einen ausdrücklichen Hinweis, daß die einzige mir bekannt gewordene CD-Aufnahme einer, nämlich dieser Konzertante für vier Solo-Bläser und Orchester von Devienne (auf dem Label „Koch Schwann 3-1074-2“) von 1992 unter dem Dirigenten Wolf-Dieter Hauschild und mit dem NDR-Orchester Hannover an einigen Stellen mit allzuvielen unvariierten Wiederholungen diese streicht und den musikalischen Satz damit etwas konzentriert.

mo und Pianissimo auf engem Raum gespielt wird. Das dann folgende eigentliche Finale läßt in den Variationen als Solisten sukzessive Flöte, Fagott, dann ein Trio aus fast nur je isoliert beitragendem Horn, Flöte und Fagott, weiterhin Oboe mit Baßmarkierung durch das Fagott, und zuletzt wiederum das nichtbegleitete Ensemble aus allen vier Solobläsern auftreten. Die musikalische „Diktion“ fordert in den ersten vier Variationen – die übrigens wiederholt werden sollen – einige Virtuosität in den Figurationsverläufen, verzichtet darauf auch im letzten Couplet nicht einfach, aber reduziert sie dann doch so, daß der Satz den etwas beschaulichen Charakter der Themenexposition zurückgewinnt.

Hinweise auf ähnliche Gestaltungen bei Devienne und in B wie die hier vorgetragenen dürfen, es sei nochmals betont, für das Echtheitsproblem von B nur mit großer Besonnenheit ausgewertet werden. Denn einmal profilieren sie, wie oben dargelegt, bevorzugt die Ähnlichkeiten und drängen mögliche Verschiedenheiten oder gar Gegensätzlichkeiten der Vergleichsstücke eher zurück, ein Vorgang, der aus Raum- und Übersichtlichkeitsgründen nicht vermeidbar ist, da diesem Text eine vollständige Edition der beiden Stücke nun einmal nicht beigegeben werden kann. Sodann muß mit aller Eindringlichkeit wiederholt werden, daß das Ergebnis der hier vorgetragenen Beobachtungen keinesfalls heißen kann und darf, daß François Devienne nun der Komponist von B und als solcher auch in einem schlüssigen Beweis identifiziert sei.

Gleichwohl erscheinen die aufgezeigten Ähnlichkeiten, so umgrenzt und grob beschrieben sie auch sein mögen, wichtig: sie können zwar nicht zur Nennung eines Komponistennamens führen, aber doch *beispielhaft* zeigen, was sich im Repertoire der Pariser Konzertanten-Komposition für vier Solobläser und Orchester im späten 18. Jahrhundert an kompositorischen Gestaltungen etwa finden läßt, und sie vermögen dies zu tun, weil die getroffenen Beobachtungen tatsächlich eine ganze Zahl von Ähnlichkeiten aufzuzeigen vermögen.¹¹⁵

115 Es sei hier, wegen der abweichenden Besetzung aber nur in einer Fußnote, auch auf den Finalsatz der dreisätzigen Sonate Nr. 4 in F-dur, ebenfalls ein „Grazioso Con variazione“, hingewiesen, den Devienne seiner Flötenschule, in Erstauflage erschienen wohl 1794, zusammen mit mehreren anderen Vortragsstücken für zwei Flöten, beigegeben hat (RISM D 2107), vgl. Devienne, *Méthode*, S. 59–61. Es handelt sich wiederum um ein zweiteiliges Thema je von 8 Takten im 2/4-Takt und folgenden 6 Variationen ohne Refrain, die alle, wie im Finale von B, zusammen mit dem Thema in der gleichen Grundtonart stehen. Thema- und Variationshälften sollen wiederholt werden. Im Vergleich der „Modelle“ der einzelnen Variationen (und ihrer jeweiligen Parallelstellen) mit denjenigen in B ist überaus auffällig, wie ähnlich jene bei Devienne gestaltet sind: Devienne, Var. 2 insgesamt, entspricht mit ihrer Triolen-Figuration weitgehend B, Var. 3; Devienne, Var. 1, T. 13–14, zeigt den fast übereinstimmenden chromatischen Sechzehntel-Ascensus mit

Danach wird man ohne weiteres sagen können, daß sich die Konzertante in B, trotz den gelegentlichen Sonderlichkeiten, die sie ebenfalls aufweist, widerstandslos, ja sogar bequem zunächst neben zwei gleich besetzte Werke aus dem Pariser Repertoire dieser Zeit stellen läßt. Und man wird sich, aus der Kombination der vorstehenden und weiterer schon benannter Beobachtungen, immer weniger dem Eindruck entziehen können, daß sich die Konzertante in B, aufgrund ihrer kompositorischen Charakteristika, im Endergebnis in eben diese Pariser Umgebung sogar entschieden leichter einfügt als in jenes kompositorische Bild, das die vielen Werke Mozarts bilden. Ja, es gibt sogar Kriterien, die, selbst wenn sie außerhalb des Vergleichs mit Devienne liegen, diese These so sehr stützen, daß eine Zuweisung von B an Mozart – in welcher Form auch immer – von hier aus schon nicht mehr möglich ist: wenn man sich nur nochmals bewußt macht, wie viele Pariser Konzertante Symphonien bei der Satzfolge schnell-langsam-schnell alle drei Sätze in die gleiche Tonart legen, was der echte Mozart unter gleichen Voraussetzungen gerade nicht tut, oder wenn man sich die in Frankreich damals beliebte Favorisierung unverändert wiederholter Kleinelemente, die stereotype „Vaudeville final“-Form des Variationensatzes oder die verschiedenen im Vorstehenden sonst noch aufgezeigten französischen Eigentümlichkeiten vergegenwärtigt, dann bedeutet es eine Unbegreiflichkeit, das Stück dort unterbringen zu wollen, wo gewichtige Anzeichen das Gegenteil signalisieren, und nicht dort, wo entsprechende Gestaltungen offenbar üblich sind. Es wird Aufgabe des Schlußkapitels dieser Studie sein, zu diesem Argument gegen eine Mozartsche Echtheit von B noch die Reihe weiterer Gegenargumente zu ergänzen, die in diesem Text herausgearbeitet worden sind.

Zweierbindung wie in B, Var. 5, T. 125-126; Devienne, Var. 3, T. 1-4, bietet das gleiche Synkopenmuster, das auch B, Var. 10, T. 244-247, verarbeitet, und Devienne, Var. 5, ebenfalls jene weiten Intervallsprünge nach oben und unten wie in B, Var. 8, und dies bei klar erhaltener Themenmelodie in der Unterstimme. Zur endgültigen Bewertung dieser Übereinstimmungen müßte allerdings eine noch breitere Sichtung französischer Variationensätze dieser Zeit, als der Verfasser sie durchführen kann, zeigen, wieviel Topisches daran beteiligt ist; eine genaue musikhistorische Untersuchung von Deviennes kompositorischem Gesamtwerk scheint ihm in jedem Fall vordringlich.