Marianne Danckwardt

„MUSS ACCURAT MIT DEN GUSTO, FORTE UND PIANO, WIE ES STEHT, GESPIELLT WERDEN"

FUNKTIONEN DER DYNAMIK BEI MOZART[1]

Am 4. November 1777 schreibt Wolfgang Amadé Mozart aus Mannheim an seinen Vater, daß er an einer Sonate für seine Schülerin Rosa Cannabich arbeite, die schon bis auf das Rondeau fertig sei[2] – vermutlich die Klaviersonate KV 309 (284b)[3]. Mehrfach läßt Wolfgang den Vater wissen, wie beliebt diese Sonate im Hause Cannabich ist[4]. Über den langsamen Satz äußert er sich: „das Andante wird uns am meisten mühe machen; den das ist voll expreßion, und muß accurat mit den gusto, forte und piano, wie es steht, gespiellt werden"[5]. Doch Vater und Schwester Mozart zeigen der von Wolfgang so gelobten Sonate und speziell deren langsamem Satz gegenüber ein wenig Skepsis. Der Vater sagt es deutlich: „Die Sonate ist sonderbar? Sie hat was vom *vermanierierten* Manheimmer goût darinne", schränkt allerdings dann ein: „doch nur so wenig, daß deine gute Art nicht dadurch verdorben wird"[6]. Einige Wochen später berichtet er, die Zuhörer seien über die Komposition sehr verwundert gewesen[7]. Nannerl merkt, allerdings etwas vorsichtiger, an: „das Andante braucht schon eine starke aufmerksamkeit

---

1 Zu einzelnen Teilen dieses Aufsatzes findet sich unter fast gleichem Titel eine Zusammenfassung in: Wolfgang Amadeus Mozart. Ein Beitrag zum 200. Todestag. Aufführungspraxis – Interpretation – Edition. Konferenzbericht der 18. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Michaelstein, 14. bis 17. Juni 1990, Michaelstein/Blankenburg 1991 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts, Band 44), S. 30f.

2 Bauer-Deutsch II, Nr. 363, S. 100.

3 Argumente dafür, daß es sich bei der sogenannten „Cannabich"-Sonate, auf die sich auch die im folgenden zitierten Briefstellen beziehen, um die Sonate KV 309 handelt, in: Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm, Vorwort NMA IX/25, Band 1 (Klaviersonaten), S. XIVf. Douglas D. Himes, W.A. Mozart's Sonatas for Solo Clavier: Recent Developments in Chronology, Transmission, and Biographic Context, Ph.D. University of Pittsburgh 1988, Ann Arbor 1989, S. 73ff. nimmt sogar an, daß auch die im Brief vom 24. Oktober 1777 (Bauer-Deutsch II, Nr. 355, S. 84) erwähnte Sonate, die Wolfgang in einem Konzert am 22. Oktober 1777 in Augsburg gespielt hatte – „eine Prächtige sonata ex C major so aus dem Kopf mit einem Rondeau auf die lezt" –, die Klaviersonate KV 309 gewesen sei.

4 Briefe vom 4. und 29. November sowie vom 10. Dezember 1777; Bauer-Deutsch II, Nr. 363, S. 100, Nr. 381, S. 155 und Nr. 388, S. 178.

5 Nachschrift zum Brief der Mutter vom 14. November 1777; Bauer-Deutsch II, Nr. 373, S. 124.

6 Brief vom 11. Dezember 1777; Bauer-Deutsch II, Nr. 389, S. 181f.

7 Brief vom 16. Januar 1778; Bauer-Deutsch II, Nr. 410, S. 241.

und nettigkeit"; „man kennet es, das du sie [die Sonate] in Manheim componirt hast"[8].

Auch die musikwissenschaftliche Forschung des 20. Jahrhunderts bewertet den langsamen Satz der Sonate negativ und präzisiert, daß die Dynamik – innerhalb der 79 Takte des Satzes finden sich im Autograph 86 dynamische Wechsel! – der Schwachpunkt des Satzes sei. Hermann Abert schreibt: „Es wimmelt [...] von *f* und *p*, dazu streift die vorgeschriebene Dynamik manchmal geradezu an widermusikalische Manier"[9]. Alfred Heuß bemerkt: „in dem Andante ist nicht nur ‚etwas' von Manier, sondern sogar sehr viel", und er kritisiert die Dynamik einzelner Stellen mit Worten wie „manieriert", „übertrieben", „ganz unnatürlich", „innerlich unmotiviert"[10]. Hanns Dennerlein sieht zwar in der Substanz des Satzes ein Zeichen großer Inspiration, in der äußeren Ornamentik und Dynamik aber eine Verbrämung des Wesentlichen[11], und Richard Rosenberg äußert ganz im Sinne von Alfred Heuß, die Dynamik sei „der Musik gewissermaßen aufgepfropft"[12]. Siegbert Rampe versucht die Kritik Leopolds auf die „kurzatmigen Phrasen, kleingliedrigen Themen und Motive, die zahlreichen dynamischen Effekte sowie die komplexe, aber oft spröde Ornamentik, von denen das Notenbild der Sonate geradezu überladen erscheint", zurückzuführen; er spricht von stereotyp eingesetzten, „etwas gezwungenen Manierismen"[13]. Bestimmt also bei Lesern und Hörern Verwunderung oder gar Verärgerung die Reaktion gegenüber den dynamischen Vorschriften dieses Satzes, so ist es bei den ausübenden Musikern eher Ignoranz: Sie schenken den Lautstärkevorschriften des Andantes vielfach keine Beachtung.

Im folgenden soll einerseits – indem der Blick darauf gerichtet wird, wie man zur Zeit Mozarts die Rolle der musikalischen Dynamik sah und welche Funktionen man später der Dynamik der Mozart-Zeit zuschrieb – nach Gründen für die anhaltend negative Bewertung des Andantes aus Mozarts Sonate KV 309 gesucht werden; andererseits soll die ausführliche Besprechung des Andantesatzes und einiger anderer Beispiele zeigen, welche Aufgaben die Dynamik in Mozarts Kompositionen hat.

– Zur Theorie der musikalischen Dynamik

In nahezu allen theoretischen Erörterungen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden Lautstärkeunterschiede der Lehre vom musikalischen Vortrag

---

8 Brief vom 8. Dezember 1777; Bauer-Deutsch II, Nr. 387, S. 176.

9 Hermann Abert, W. A. Mozart. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart, Band 1. Erster Teil (1756–1782), Leipzig [6]1923, S. 622.

10 Alfred Heuß, Die Dynamik der Mannheimer Schule, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 2 (1919/20), S. 44–54. Der Andantesatz wird auf S. 52–54 besprochen.

11 Hans Dennerlein, Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke, Leipzig 1951, S. 77f.

12 Richard Rosenberg, Die Klaviersonaten Mozarts. Gestalt- und Stilanalyse, Hofheim 1972, S. 64.

13 Siegbert Rampe, Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis, Kassel usw. 1995, S. 240.

zugeordnet, etwa in den ausführlichen Kapiteln über den musikalischen Vortrag bei Carl Philipp Emanuel Bach[14] oder Johann Georg Sulzer[15] oder im Kapitel „Von dem richtigen Notenlesen und guten Vortrage überhaupts" in der Violinschule von Leopold Mozart[16]. Guter Vortrag erforderte die „Fertigkeit, musikalische Gedancken nach ihrem wahren Inhalte und Affeckt singend oder spielend dem Gehöre empfindlich zu machen"[17]. Den musikalischen Vortrag seinerseits setzte man, wie etwa die Kapitelüberschrift „Vortrag, oder die Declamation der Tonstücke" aus der Einleitung der Musikgeschichte von Nikolaus Forkel[18] deutlich macht, in Parallele zum rhetorischen Vortrag. So heißt es in Sulzers Allgemeiner Theorie der Schönen Künste im von Johann Abraham Peter Schulz verfaßten Kapitel „Vortrag" explizite: Der Künstler, der Virtuose wird „die Noten so ansehen, wie der gerührte Redner die Worte"[19].

Die Einbindung der musikalischen Dynamik in das Gebiet des rhetorischen Vortrags überrascht nun nicht sonderlich. In allen Epochen der Musikgeschichte versuchte man Sprache und Musik parallel zu setzen, Musik zu beschreiben und Komposition und die Aufführung von Musik zu lehren mit Hilfe von Modellen, die man aus den sprachlichen Disziplinen entlehnte; das 17. und 18. Jahrhundert orientierten sich in dieser Hinsicht vorrangig an der Rhetorik[20]. Dementsprechend bestimmten bereits kurz vor und um 1600, also in der Frühzeit der Geschichte der notierten Dynamik, rhetorische Aspekte die Sichtweise von Laut und Leise. Giulio Caccini benannte 1601 ein starkes Beginnen und anschließendes Zurücknehmen der Lautstärke auf einem Ton bezeichnenderweise als „esclamazione" und betrachtete dies als eine besonders affektwirksame sängerische

---

14 Carl Philipp Emanuel Bach, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Berlin 1753, Nachdruck Leipzig 1957, Erster Teil, S. 115–133. Die Dynamik wird angesprochen auf S. 117 und 129–131.

15 Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Teil 4, Leipzig ²1794, Faksimile-Nachdruck Hildesheim usw., S. 700–714. Die Dynamik wird angesprochen auf S. 701–703 und 709–710.

16 Leopold Mozart, Gründliche Violinschule, Augsburg ³1789, Faksimile-Nachdruck Leipzig ²1968, S. 252.

17 Carl Philipp Emanuel Bach, a.a.O. [s. Anm. 14], S. 117.

18 Nikolaus Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik, Band 1, Leipzig 1788, Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Othmar Wessely, Graz 1967 (Die großen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung, Band 8), S. 59.

19 a.a.O. [s. Anm. 15], S. 710.

20 Siehe z.B. den Begriff „Klang-Rede" bei Johann Mattheson, Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, Faksimile-Nachdruck Kassel usw. 1954 (Documenta musicologica. Erste Reihe, Band 5), S. 180. Unter „Grammatik" der Musik verstand man im späteren 18. Jahrhundert vor allem die allgemeine Musiklehre, die Harmonielehre, die Lehre von den melodischen Tonverbindungen (s. etwa Heinrich Christoph Koch, Musikalisches Lexikon, Frankfurt am Main 1802, Faksimile-Nachdruck Hildesheim usw. 1985, Artikel „Grammatik", Sp. 677–684) und die Prosodie (Rhythmopöie) (s. Forkel, a.a.O. [s. Anm. 18], S. 26–28 und 36), aber auch die physikalische Klanglehre (Akustik), die mathematische Klanglehre (Canonik) und die musikalische Schreibekunst (Zeichenlehre) (ebd., S. 29–35).

Manier[21], sah also in der Veränderung der Lautstärke ein Mittel für affektstarken Vortrag. Auch Christoph Bernhard behandelte die Dynamik im Kapitel über die sängerischen Manieren[22].– Ein weiterer wichtiger Impuls zur dynamischen Differenzierung von Musik ist von Texten ausgegangen, die das Echo zum Thema haben: zum Beispiel von den Madrigaltexten „O la, o che bon eccho" (Dichter unbekannt; Vertonung von Orlando di Lasso) oder „O tu che fra le selve occulta vivi" (Torquato Tasso [?]; Vertonung von Luca Marenzio). Das Streben der Komponisten des 16. Jahrhunderts nach „imitazione della natura" führte bei solchen Texten nahezu zwangsläufig zu einer lautstärkemäßigen Aufspaltung der Komposition: zu einem Forte-Piano-Gegensatz im Nacheinander, entweder zwischen zwei räumlich voneinander entfernten Klangkörpern – wobei sich primäres Schallereignis und Echo selbstverständlich auch verzahnen konnten – oder auch innerhalb eines Klangkörpers.– Das Echo aber wurde, sowohl in der Theorie als auch in der Praxis, primär als ein an Sprache gekoppeltes Phänomen angesehen. So erläuterte etwa Athanasius Kircher die Schallreflexion unter anderem anhand von Sprache: „clamore" werde bei jeweils zunehmender Entfernung als „amore", „more", „ore", „re" zurückgeworfen[23] – eine Darstellung, die zwar physikalisch falsch ist, da Lautstärke und verständliche Textmenge verwechselt sind, zu der es aber in der Musik sehr wohl Entsprechungen gibt, etwa im Chor „May the God of wit inspire" des zweiten Aktes aus Henry Purcells „The Fairy Queen"[24]. Außerdem wurde das Echo als eine Form des Dialogs angesehen: theoretisch formuliert etwa bei Michael Praetorius[25], in der Praxis erkennbar etwa an der Überschrift „Dialogo a otto in risposta d'Ecco" des erwähnten Marenzio-Madrigals oder an jenen Kompositionen, in denen – wie noch im „Echo" überschriebenen 100. Psalm aus den 1619 komponierten Psalmen Davids von Heinrich Schütz – die beiden Chöre als „Proposta" und „Risposta", Frage und Antwort, bezeichnet sind[26].– Doch auch die bloße Angabe „Echo" innerhalb eines Stückes (personifiziert etwa in Orfeos Klage zu Beginn des fünften Aktes aus Claudio Monteverdis „Orfeo") oder allein die Überschrift „Echo" in Instrumentalmusik (etwa im „Echo ad manuale duplex forte & lene" aus der „Tabulatura

---

21 Giulio Caccini, Le nuove musiche, Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Francesco Vatielli, Roma 1934, Vorwort („A i lettori"). Caccinis „esclamazione" ist nicht zu verwechseln mit der rhetorischen Figur der Exclamatio, die kompositorisch durch einen großen Sprung der Melodie aufwärts realisiert wird.

22 Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, herausgegeben von Josef Maria Müller-Blattau, Leipzig 1926, S. 32.

23 Athanasius Kircher, Musurgia universalis, Rom 1650, Teil II, Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Ulf Scharlau, Hildesheim/New York 1970, zwischen S. 264 und 265.

24 Ein weiteres Beispiel hierzu – von Justus-Georgius Schottelius – in: ²MGG 2, Artikel „Echo" (Werner Braun), Sp. 1623–1637, hier Sp. 1624.

25 Michael Praetorius, Syntagma musicum. Band III: Termini musici, Wolfenbüttel 1619, Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Willibald Gurlitt, Kassel usw. 1958 (Documenta musicologica. Erste Reihe, Band 15), S. 16.

26 Ein Weiterwirken dieser dialogischen Kontraste läßt sich nach Matthias Thiemel (s. ²MGG 2, Artikel „Dynamik", Sp. 1605–1622) im Konzert verfolgen (Sp. 1610).

nova II" von Samuel Scheidt) genügte, um für Wiederholungen eine abrupte Rücknahme der Lautstärke anzuzeigen. Der letzte Satz der „Französischen Ouverture" aus Johann Sebastian Bachs zweitem Teil der Klavierübung belegt, daß man unter „Echo" außerdem ganz allgemein – auch dann, wenn die leisen Abschnitte von den lauten mehr oder weniger stark abweichen – das Nachahmen jener Lautstärkeunterschiede, wie sie sich beim Echo ergeben, verstehen konnte. So war es nur konsequent, daß die Musiklexika und theoretischen Schriften bis fast zur Mitte des 18. Jahrhunderts das Piano als Echo des Forte, das Pianissimo als mehrfaches Echo erklärten[27]. Erst ab ca. 1720 wurde dieser Vergleich langsam von den Gegensatzpaaren „das Starke und Schwache"[28] und „Licht und Schatten"[29] als Analogien für Forte und Piano verdrängt, so daß es schließlich 1768 im *Dictionnaire de Musique* von Jean Jacques Rousseau heißen konnte: „Cet usage" – das Piano als Echo zu bezeichnen – „ne subsiste plus"[30].

Die Theorie der Mozart-Zeit folgerte aus der Gleichsetzung von musikalischem und rhetorischem Vortrag, daß durch die Ausdrucksstärke beim Musizieren, durch das momentane Angerührtsein des Musikers wie selbstverständlich die richtige Dynamik entsteht[31]. Diese Anschauung entbehrt denn auch nicht einer gewissen Berechtigung. Melodik, Harmonik, Rhythmik und Dynamik haben ein gemeinsames Kriterium: Ihnen ist eine Zunahme oder Abnahme von Spannung zu eigen. Vergrößert oder verkleinert sich bei der Melodik die Frequenz, bei der Harmonik der Dissonanzgrad – der allerdings nicht allein durch physikalische Größen festgelegt ist – und bei der Rhythmik der zeitliche Abstand der Schallereignisse, so bei der Dynamik die Amplitude. Aufgrund dieser

---

27 Siehe z.B. Sébastien de Brossard, Dictionaire de musique, Paris ²1705, Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Harald Heckmann, Hilversum 1965, S. 23 und 77.

28 Siehe z.B. Carl Philipp Emanuel Bach, a.a.O. [s. Anm. 14], S. 117 und Leopold Mozart, a.a.O. [s. Anm. 16], S. 258 und 260.

29 Siehe z.B. Carl Philipp Emanuel Bach, ebd., S. 130, Leopold Mozart, ebd., S. 260 und Johann Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Breslau ³1789, Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Hans-Peter Schmitz (Documenta musicologica. Erste Reihe, Band 2), S. 249. Werner Braun, Licht und Schatten in der Musik: Aspekte eines Denkbildes (1680–1810), in: Festschrift Lorenz Dittmann, herausgegeben von Hans-Caspar Graf von Bothmer, Klaus Güthlein und Rudolf Kuhn, Frankfurt am Main usw. 1994, S. 37–46 führt als wohl früheste Belegstelle für dieses Gegensatzpaar, hier allerdings noch für die Besetzungsunterschiede im italienischen Concerto grosso verwendet, das Vorwort aus Georg Muffats „Außerlesener mit Ernst- und Lust-gemengter Instrumental-Music erste Versamblung" (Passau 1701) an (S. 37).

30 Jean Jacques Rousseau, Dictionnaire de Musique, Paris 1768, Faksimile-Nachdruck Hildesheim/New York 1969, S. 150.– Mozart bezeichnet noch 1776/1777 zu Beginn seines Notturno KV 286 (269a) die Abstufungen zwischen den vier Orchestern durch die Hinweise „l'Echo 1mo", „l'Echo 2do", „l'Echo 3°". Allerdings ist es möglich, daß Mozart damit die abnehmende Phrasenlänge – im Sinne des bei Athanasius Kircher dargestellten, die Textmenge verkleinernden Echos [s. oben mit Anm. 23] – und nicht die Dynamik kennzeichnen wollte.

31 Johann Abraham Peter Schulz betont im Kapitel „Vortrag" aus Sulzers Allgemeiner Theorie der Schönen Künste, daß man den Grad der Stärke oder Schwäche aus der Beschaffenheit des Charakters oder Ausdrucks eines Musikstücks erkennen muß, da die Zeichen keinesfalls in hinreichender Zahl vom Komponisten gesetzt werden können (a.a.O. [s. Anm. 15], S. 709).

Analogien kann sich beim Spiel ein Mitgehen der Lautstärke mit der musikalischen Spannung gleichsam von selbst einstellen. Entsprechend verstand die Theorie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die notierte Dynamik als kaum mehr denn ein Hilfsmittel für den rechten Vortrag. So heißt es in Sulzers Allgemeiner Theorie der Schönen Künste: Die dynamischen Zeichen „stehen oft nur da, damit nicht ganz grobe Unschiklichkeiten begangen werden möchten"[32]. Die meisten etwa bei Carl Philipp Emanuel Bach[33] und Leopold Mozart[34] gegebenen Regeln zur Dynamik konkretisieren nur dieses Prinzip, indem sie angeben, welchen Lautstärkeverlauf bestimmte musikalische Wendungen erfordern[35].

In der Sicht der Theoretiker der Mozart-Zeit kommt die Dynamik also nicht über den Rang einer an die Vortragsebene gebundenen Zutat zur Komposition hinaus; sie betrifft – auch wenn sie notiert ist – nur die Aufführung einer Komposition oder – um mit Begriffen der Rhetorik zu sprechen – die Pronuntiatio und Actio, d.h. also, die Realisierung der Rede durch das Reden und durch Gesten und Handlungen[36].

Diese im 18. Jahrhundert vorherrschende Auffassung, Dynamik sei als ein Aspekt musikalischen Ausdrucks ein Teil der Lehre vom musikalischen Vortrag, hält sich auch im 19. Jahrhundert. Im Schillingschen Universal-Lexicon etwa heißt es, beim Crescendo handele es sich um einen Redeakzent, „bedingt in der rhythmischen Thätigkeit des, dem Tonstücke unterliegenden, und durch den Vortrag desselben auszudrückenden Gefühles"[37]. – In unserem Jahrhundert spricht man zwar normalerweise Beethovens Musik eine strukturbildende und somit dem Stadium des Akzidentiellen entwachsene Dynamik zu[38], doch bezüglich der Dynamik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, vor allem jener bei Carl Philipp Emanuel Bach, tradiert man meist die aus der Mozart-Zeit überkommene Auffassung[39]. Zu Mozarts Dynamik finden sich neben den im Zu-

---

32 a.a.O. [s. Anm. 15], S. 709.

33 a.a.O. [s. Anm. 14], S. 130.

34 a.a.O. [s. Anm. 16], S. 136 und 260f. Siehe dazu auch Rampe, a.a.O. [s. Anm. 13], S. 183ff.

35 Leopold Mozart allerdings zog in seiner Violinschule (a.a.O. [s. Anm. 16]) eine ein wenig schärfere Grenze zwischen der exakt zu befolgenden notierten und der erst in der Aufführung entstehenden Dynamik (S. 260).

36 Siehe dazu Gert Ueding und Bernd Steinbrink, Grundriß der Rhetorik. Geschichte. Technik. Methode, Stuttgart ²1986, S. 215f. Daß die Dynamik zu anderen Gebieten der Rhetorik in Beziehung gesetzt wird, bleibt die Ausnahme: Nikolaus Forkel (a.a.O. [s. Anm. 18], S. 58) beschreibt ein Crescendo als rhetorische Figur, als Gradatio, und begibt sich damit auf das Gebiet der Elocutio, der Ausarbeitung der Rede (zur Elocutio s. Ueding/Steinbrink, a.a.O., S. 199–214).

37 Gustav Schilling, Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst, Band 2, Stuttgart 1835, S. 327.

38 Siehe MGG 3, Artikel „Dynamik. B. Historisch" (Walter Gerstenberg), Sp. 1026–1036, hier Sp. 1033f., und Carl Dahlhaus, Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Teil 2: Deutschland, herausgegeben von Ruth E. Müller, Darmstadt 1989 (Geschichte der Musiktheorie, Band 11), S. 72.

39 Allenfalls sieht man die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts als Übergangszeit an (s. Robert Donington, Artikel „Dynamics", in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, herausgegeben

sammenhang mit dem Andantesatz der Klaviersonate KV 309 genannten Ansichten so extreme Positionen wie die Einordnung als Registerdynamik der Generalbaßzeit auf der einen Seite[40] und eine – allerdings nicht an einzelnen Werken konkretisierte – Interpretation als organische Dynamik, die als ein konstitutiver Teil der Komposition vor allem mit Evolution, Steigerung und Höhepunktbildung verbunden ist[41], auf der anderen Seite. Doch auch diese beiden Ansätze vermögen der Dynamik etwa des Andantesatzes aus KV 309 nicht gerecht zu werden. Der Hinweis Matthias Thiemels auf das „Aufgeben der Identität von Melos, Thema und Dynamik" bei Mozart[42] beschreibt zwar den im Andantesatz vorliegenden Sachverhalt besser, bleibt aber eine Erklärung schuldig, welche Funktionen die aus ihren bisherigen Bindungen gelöste Dynamik nun übernimmt. Um sich einer Antwort auf diese Frage nähern zu können, sei zunächst der Andantesatz genauer betrachtet.

– Zu Mozarts Klaviersonate KV 309 (284b), 2. Satz

Der ganze Satz variiert letztlich nur drei Bausteine: einen achttaktigen, halbschlüssig endenden Abschnitt A (erstmals in T. 1–8 erklingend), einen ebenfalls achttaktigen, ähnlich wie A beginnenden, aber zu einem Ganzschluß führenden und damit auf A antwortenden Abschnitt A' (erstmals in T. 9–16 erklingend) und einen zwölftaktigen Abschnitt B (erstmals in T. 33–44 erklingend). Diese Abschnitte sind als A A' A A' B A' B A' angeordnet und werden von einem kurzen Abschnitt A'' (T. 73–76), der nurmehr die zweite Hälfte von A' aufgreift

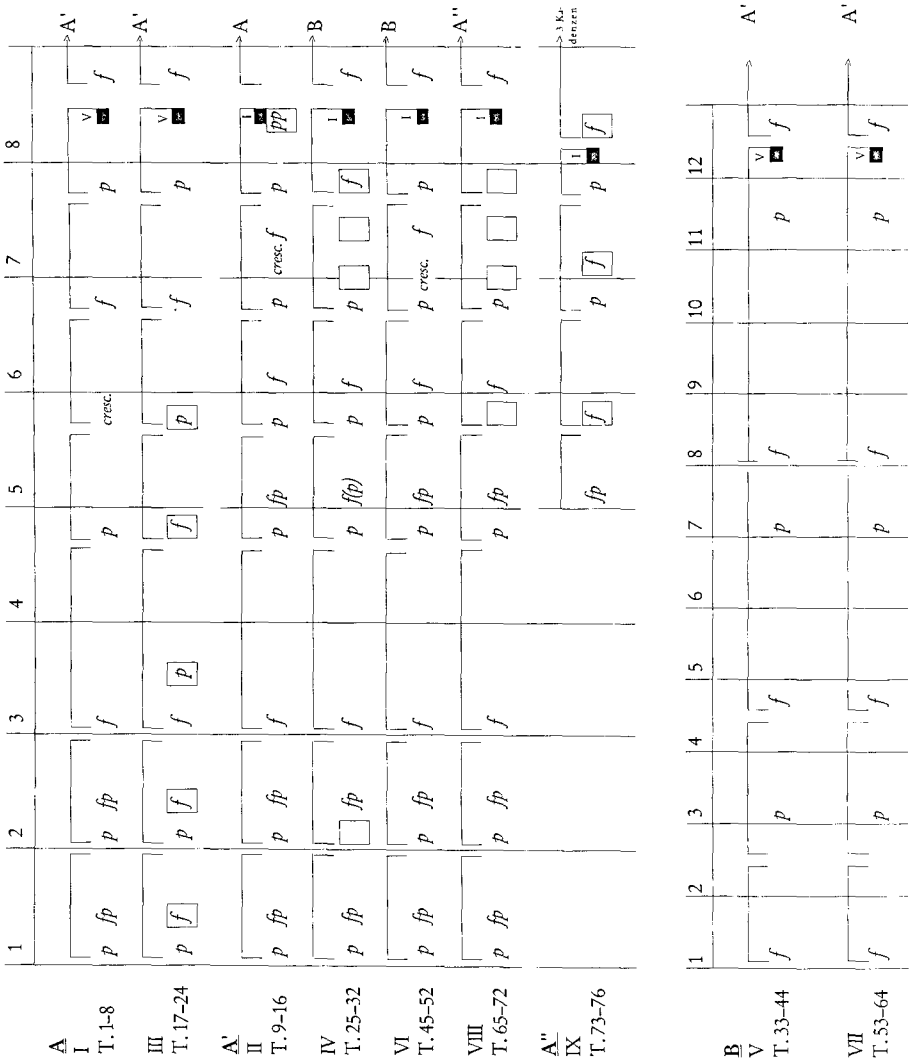
---

von Stanley Sadie, London usw. 1980, Band 5, S. 795f., der schreibt, daß seit dem Barock dynamische Wechsel zunehmend strukturelle Bedeutung erhalten).– Die häufig und jäh wechselnde Dynamik in Carl Philipp Emanuel Bachs Klavierwerken bezeichnet man – ausgehend vom sich als Zwiesprache zwischen Personen mit unterschiedlichen Affekten und als leidenschaftliche Deklamation äußernden oratorischen, „redenden" Charakter der Kompositionen (s. z.B. S. 15f. bei Arnold Schering, Carl Philipp Emanuel Bach und das „redende" Prinzip in der Musik, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1938, S. 13–29) – als affektuose Deklamationsdynamik (s. Herta Jurisch, Prinzipien der Dynamik im Klavierwerk Philipp Emanuel Bachs, mschr. Dissertation Tübingen 1958, S. 145. Allerdings verweist Jurisch darauf, daß diese Sicht nur für Bachs Spätwerk gilt; in früheren Werken könne die Dynamik die logische Verknüpfung von Gedanken, jähe Umschwünge des Gefühls, rhetorische Formelhaftigkeit und freie, oratorische Deklamation unterstützen [S. 146]).

40 Alfred Heuß, Über die Dynamik der Mannheimer Schule, in: Gesammelte Studien, Leipzig 1909 (Festschrift Hugo Riemann zum 60. Geburtstage), S. 433–455: Die Dynamik Haydns und Mozarts basiert im Prinzip auf der des alten Konzerts (S. 438). Siehe auch Rosamond E.M. Harding, Origins of Musical Time and Expression, London usw. 1938: „Mozart's dynamic was the culmination of the eighteenth century practice, and Beethoven's, on the other hand, was the starting point of the florid nineteenth-century dynamic" (S. 105).

41 Walter Gerstenberg, Die Krise der Barockmusik, in: Archiv für Musikwissenschaft 10 (1953), S. 81–94, hier S. 93. Eine Überlagerung von Register- und Ausdrucksdynamik bei Mozart sieht Karl Marguerre, Forte und Piano bei Mozart, in: Neue Zeitschrift für Musik 128 (1967), S. 153–160, hier S. 153.

42 a.a.O. [s. Anm. 26], Sp. 1610.


A
I
T. 1–8
III
T. 17–24
A'
II
T. 9–16
IV
T. 25–32
VI
T. 45–52
VIII
T. 65–72
A''
IX
T. 73–76
B
V
T. 33–44
VII
T. 53–64
A'
A'
A
B
B
A''
A'
A'
cresc.
cresc. f
cresc.
f(p)
pp

und in drei Kadenzbestätigungen (T. 77–79) mündet, abgerundet und zusammengefaßt.

Variationsgeschehen setzt immer auch das Vorhandensein konstanter Elemente voraus, und in diesem Satz übernimmt – eher ungewöhnlich für Variationen – unter anderem die Dynamik die Aufgabe, Konstanz zu bewahren. Die dynamischen Vorschriften der beiden B-Abschnitte (T. 33–44 und T. 53–64) weichen überhaupt nicht voneinander ab und jene der vier A'-Abschnitte nur an sechs – später noch zu untersuchenden – Stellen (T. 16, 26, 31 und 71, T. 32 mit Auftakt, Auftakt zu T. 72). In den beiden A-Abschnitten ist der Dynamikverlauf allerdings nur in groben Umrissen parallel; es finden sich verhältnismäßig viele Abweichungen: Takt 17 und 18, Takt 19, Takt 21 mit Auftakt, Takt 22 mit Auftakt. Ein Schema verdeutlicht die Entsprechungen zwischen den formal gleichen Abschnitten (s. S. 300)[43].

Doch nicht nur auf Entsprechungen von größeren Abschnitten, sondern auch auf Entsprechungen in kleineren Dimensionen verweist die Dynamik. Der erste und zweite Takt von A und A' beinhalten durchwegs jeweils eine einstimmige Wendung, die rasch in ein klanglich gestütztes Ziel führt und in einem kleinen Anhang ausklingt; stets ist die einstimmige Hinführung *p* gesetzt und das Ziel – es handelt sich gleichzeitig um den melodischen Spitzenton – mit *fp* (bzw. in T. 17 und 18 mit *f*) versehen. Obgleich die beiden Wendungen aus fünftem und sechstem Takt von Abschnitt A' nicht abtaktig wie die Wendungen aus Takt 1 und 2, sondern auftaktig einsetzen, haben sie große Ähnlichkeit mit jenen: Auch hier führt ein einstimmiger Gang zu einem akkordisch gesetzten Ziel. Die dynamische Hervorhebung des Zieles (Ausnahme: Auftakt zu T. 70 und 74) betont die Ähnlichkeit mit den Wendungen aus Takt 1 und 2. Mit Ausnahme wiederum der Takte 17 und 18 sind in all den genannten Wendungen *fp* und *f* verschiedenen Rhythmen zugeordnet: *fp* folgt einer Punktierung (erster und zweiter Takt von A und A', fünfter Takt von A'), *f* einer rhythmisch glatt verlaufenden Wendung (sechster Takt von A'). Fünfter und sechster Takt des Abschnitts A hingegen, die zwar melodisch den entsprechenden Takten aus Abschnitt A' ähneln, in der linken Hand aber nicht durch Pausen untergliedert sind, sind auch dynamisch großflächiger gestaltet[44]. Auch an anderen Stellen ist die Gegensätzlichkeit von Phrasen durch unterschiedliche Dynamik kenntlich gemacht. Der große, zusammenfassende Melodiebogen in drittem und viertem Takt der Abschnitte A und A', der die Kleingliedrigkeit der vorausgehenden

---

[43] Die Dynamikvorschriften nach der NMA, die sich, da kein Autograph existiert, primär auf Leopold Mozarts Abschrift vom Autograph und daneben auf die um 1781 bei Heina in Paris erschienene Erstausgabe stützt (s. Klaviersonaten, Band 1, a.a.O. [s. Anm. 3], Vorwort S. XV). In der Tabelle sind alle Abweichungen vom „Normalfall" – als Normalfall wird von mir bei A die Dynamik des ersten Abschnitts, bei A' die am häufigsten verwendete Dynamik festgelegt – durch Einrahmung gekennzeichnet.

[44] Damit ist ausgeschlossen, daß mit dem *fp* in Takt 13 usw. primär die Hervorhebung des Spannungsklanges beabsichtigt ist.

Takte überwindet, ist bis auf Takt 19 immer mit durchgängigem *f* versehen. Die letzte Phrase vor der Kadenz, in allen Abschnitten A und A' mit Auftakt zum siebten Takt einsetzend, spannt durch *f* in A und durch ein von *p* zu *f* führendes *cresc.* in A' dynamisch an (Ausnahme: T. 31 und 71; das *cresc.* fehlt auch in T. 75); jene Phrase hingegen, die mit einer melodisch-harmonischen Schlußwendung die Abschnitte zur Ruhe bringt, tritt auch dynamisch zurück (Ausnahme: *pp* statt *p* in T. 16, *f* in T. 32 mit Auftakt). Ähnliches Verhalten findet sich in den B-Abschnitten: Das *f*, das den Anfang der beiden Taktgruppen Takt 37–39 und Takt 40–44 bestimmt, schlägt mit den kadenzierenden Takten (T. 39 und T. 44 mit Auftakt) zu *p* um.– Auch formale Einschnitte erhalten durch die Dynamik Prägnanz: Die Zäsuren in der Mitte der Abschnitte A und A' sind sämtlich durch einen starken dynamischen Kontrast (*p* nach *f*; in T. 20 ausnahmsweise *f* nach *p*) gekennzeichnet, und an allen Nahtstellen zwischen den Abschnitten A, A' und B (mit Ausnahme von T. 16) führt eine Forte-Überleitung zum neuen Abschnitt. In den B-Abschnitten ist durch die dynamische Kontrastierung in der Mitte der ersten Viertaktgruppe (T. 33–36 bzw. 53–56) deren symmetrische Anlage besser erkennbar.

Von den sich nicht in das Schema fügenden Stellen lassen sich die meisten problemlos erklären: In Takt 26 und 69 wurde wahrscheinlich nur vergessen, das *p* nochmals einzutragen; beide Stellen erklingen ohnehin – aufgrund des vorausgehenden *fp* – leise[45]. Auch die Notierung von *f* anstelle von *fp* in Takt 17 und 18 bedeutet keinen gravierenden Unterschied. Schwerer deutbare Abweichungen ergeben sich vor dem Ende der Abschnitte A' und in den Überleitungen. Ein Grund für diese Abweichungen könnte im formalen Aufbau des Satzes liegen. Der Satz gruppiert die einzelnen Abschnitte zu vier größeren Teilen: A A'/ A A'/ B A'/ B A'. Während zweiter, dritter und vierter Teil durch das Aufeinanderstoßen zweier unterschiedlicher Abschnitte A' und B deutlich voneinander abgegrenzt sind, bereitet die Abgrenzung der ersten beiden Teile voneinander Schwierigkeiten, da ja zu Beginn der Abschnitte A' und A die gleichen – nur variierten – vier Takte auftreten. Hier greift nun die Dynamik ein, indem in der zu Takt 17 hinleitenden Wendung – in der rechten Hand sogar verfrüht und damit in den Abschluß fallend[46] – anstelle eines *f* ein *pp* erscheint: das einzige *pp* innerhalb des ganzen Satzes, sieht man vom *pp* des Erstdrucks in den abschließenden Takten (T. 78f., rechte Hand) ab. Auch das *f* in Takt 32, das aus den üblichen Pianoabschlüssen der Abschnitte A' ausschert, hat formgebende Kraft, schließt es doch den zweiten Teil ab und kennzeichnet somit die formale Mitte des Sat-

---

[45] In Editionen dürfte hier wohl – ähnlich wie in Takt 29, in dem in der NMA durch die Abänderung des *f* der Abschrift der Sonate von Leopold Mozart zu *fp* eine Angleichung an Takt 13 usw. vorgenommen wurde – das *p* zu ergänzen sein.

[46] Sofern man der Abschrift der Sonate durch Leopold Mozart an dieser Stelle Glauben schenken darf. Die AMA, die eine ganze Reihe dynamischer Abweichungen aufweist, schreibt für den Schluß des Abschnitts Takt 9–16 und für die Überleitung zum nächsten Abschnitt durchgängiges *f* vor.

zes. Selbstverständlich muß in diesem Zusammenhang das sonst vorausgehende *f* fehlen.– Die dynamische Unregelmäßigkeit in Takt 71 verhilft zur Klärung der besonderen Situation der Stelle. Das Ende des Andantes steht bevor, und Mozart beläßt den Schluß des A'-Abschnitts ganz im *p*, um statt dessen den viertaktigen Abschnitt A'' lauter zu gestalten – die Fortestellen erscheinen gegenüber dem Normalfall zu früh – und ihm dadurch zusammenfassende Kraft zu verleihen. Auch der Schluß tritt im Abschnitt A'' früher ein als in den A'-Abschnitten: Erstmals im Satz erklingt eine knappe männliche und somit wirklich schlußfähige Wendung. Das darauffolgende *f*, Beginn der drei angehängten Schlußbestätigungen, befestigt durch sein gegenüber den übrigen Überleitungen verfrühtes Auftreten diesen männlichen Schluß.– Eine einzige vom Regelfall abweichende dynamische Vorschrift des Satzes läßt sich nicht aus ihrer Positionierung im Satz begründen: das *f* in Takt 20 (das die beiden Piano-Einzeichnungen in T. 19 und 21 nach sich zieht).

Die Besprechung des Satzes belegt wohl zur Genüge, daß die Dynamik dieses Satzes nichts Wirres und Eruptives an sich hat, nicht der Komposition aufgepfropft ist, sondern sich aus musikalischen Zusammenhängen erklärt und große Zwangsläufigkeit besitzt. Allerdings gehört sie nicht zu der in der Theorie des 18. Jahrhunderts im Vordergrund stehenden Vortragsdynamik; sie folgt nicht der jeweiligen melodischen oder harmonischen Spannung oder rhythmischen Dichte. Solche akzidentielle Dynamik wurde von Mozart nicht notiert[47]; er rechnete wahrscheinlich damit, daß der Spieler sie von sich aus der Schicht der aus den notierten Zeichen erwachsenden Dynamik hinzufügt. Die meisten der von Mozart im Andantesatz aus KV 309 gesetzten dynamischen Zeichen übernehmen Aufgaben, die eher als substantiell für den ganzen Satz zu bezeichnen sind: Gliederung und Grenzziehung, Inbezugsetzen und Voneinanderabheben von Teilen und Kenntlichmachen von deren Funktionen – Aufgaben, für deren Erfüllung der Dynamik allerdings analoge Eigenschaften fehlen, so daß sie sich nicht organisch der Musik anschmiegt (und daher auch nicht „aus der Beschaffenheit [...] eines Musikstücks"[48] ersehen werden kann). Jede einzelne dynamische Änderung beruht auf einer individuellen Entscheidung des Komponisten, welchem satztechnischen Parameter sie zuzuordnen ist und auf welche Weise sie ihn hervorheben soll. Derartige Dynamik bedarf eines dem Musizieren vorausgehenden Reflektierens über ihre Aufgaben, um diese dann im Erklingen auch erfüllen zu können. Damit erhält aber die Dynamik weit größere Bedeutung für die Komposition als bei einem Mitgehen mit Melodik, Harmonik oder Rhythmik. Sie ist zwar nicht autonom – Unabhängigkeit der Dynamik wird erst gelegentlich im 19. Jahrhundert und Autonomie aller musikalischen Parameter erst in der seriellen Musik des 20.Jahrhunderts verwirklicht –, sie hat aber innerhalb

---

[47] Zur Ausführung unbezeichneter Dynamik s. Rampe, a.a.O. [s. Anm. 13], S. 182–185.
[48] Vgl. Anm. 31.

des Beziehungsgeflechts zwischen allen musikalischen Ebenen Gleichberechtigung erlangt. Solcherart eingesetzte Dynamik ist also kein peripherer, nur in der Aufführung Bedeutung erlangender Faktor, sondern ein zentraler Bestandteil der Komposition.

Dynamik mit derartigen Funktionen hat also zu Pronuntiatio und Actio der Rhetorik keinen Bezug, doch läßt sich sehr wohl eine Verbindung zu anderen Aspekten der Rhetorik – nämlich zur innerhalb der Theorie von der Verfertigung der Rede[49] angesiedelten Dispositio – herstellen. Bei der Dispositio geht es um die Anordnung und Gliederung des Materials, um das übergeordnete Konzept[50], und die Dynamik wirkt mit jenen Aufgaben, die für den Mozartschen Satz aus KV 309 beschrieben wurden, exakt in diesem Rahmen: Sie unterstützt oder klärt die Anlage. Die rhetorische Dispositio ist freilich, wenn man von der Dynamik einmal absieht, in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts nicht unbekannt. Johann Matthesons „Vollkommener Capellmeister" enthält ein Kapitel mit der eindeutigen Überschrift „Von der Melodien Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde"[51] – also Inventio beziehungsweise Dispositio, Elocutio und Ornatus der Rhetorik. Zur Dispositio der Musik werden hier noch sehr allgemein gehaltene Bemerkungen gemacht: Sie entspreche der Anordnung einer Rede – mit den Teilen Eingang, Bericht, Antrag, Bekräftigung, Widerlegung, Schluß – oder dem Entwurf für ein Gebäude; in der Melodie sei eine „nette Anordnung der Theile und Umstände" vonnöten[52]. Im Vordergrund stehen für Mattheson allerdings immer noch die lang tradierten, als Ausschmückung anzusehenden rhetorischen Figuren[53]. Ab der Jahrhundertmitte wird die Dispositio für die Musiktheorie zunehmend wichtiger, indem die Melodieformung in den Mittelpunkt des Interesses rückt. Im Musikalischen Lexikon von Heinrich Christoph Koch heißt es im Artikel „Anlage", die Anlage enthalte alle wesentlichen Teile eines Stückes[54], und in seiner Kompositionslehre[55] werden Fragen der Dispositio eingehend erörtert: das Herstellen einer übersichtlichen Anlage – die er hier definiert als „die schon mit einander in Verbindung gebrachten Hauptgedanken des Satzes"[56] –, das Abwägen von Abschnitten hinsichtlich ihrer Länge, das Aufeinanderbeziehen der Abschnitte hinsichtlich ihrer Gestalt und die musikalische Interpunktion[57], d.h., Zäsursetzung. Man lehrt also nicht punktuelles, nur die Nachbarintervalle oder -klänge einbeziehendes Komponieren wie im Kontra-

---

49 Bei Ueding/Steinbrink (a.a.O. [s. Anm. 36]) „Produktionsstadien der Rede" genannt (S. 195).
50 ebd., S. 196–199.
51 a.a.O. [s. Anm. 20], S. 235.
52 ebd., S. 235.
53 ebd., S. 242–244.
54 a.a.O. [s. Anm. 20], S. 147.
55 Heinrich Christoph Koch, Versuch einer Anleitung zur Composition, Band 2 und 3, Rudolstadt 1787 und 1793, Faksimile-Nachdruck Hildesheim 1969.
56 ebd., Band 2, S. 53. Die Kriterien zur Verbindungsfähigkeit der Teile ebd., Band 3, S. 384.
57 Kapitelüberschrift ebd., Band 2, S. 384.

punkt oder Generalbaß, sondern die Gestaltung größerer Taktgruppen und ausgedehnter Melodiebögen und deren Einbindung in ein Gesamtkonzept. Nikolaus Forkel entwirft in der Einleitung seiner Musikgeschichte ein umfassendes System einer musikalischen Rhetorik[58], in dem die Periodologie, das heißt, die Lehre von der Anordnung der Hauptgedanken und deren Verhältnis zueinander[59], großen Raum einnimmt. Er fordert „das gute innere Verhältniß der in einer Periode enthaltenen einzelnen Sätze, oder Einheit der Gedanken"[60] und Präzision, Deutlichkeit und leichte, faßliche Verbindung aller einzelnen, zu einer Periode gehörenden Teile[61].

Nun haben aber die erwähnten Äußerungen zur musikalischen Dispositio nicht nur theoretischen Charakter, sondern sie stehen mit der praktizierten Kompositionsweise dieser Zeit in engstem Zusammenhang. So kann es kaum verwundern, daß das in den Vordergrund tretende Interesse an der Gliederung und am Gesamtentwurf sich auch in der Dynamik spiegelt, daß die Dynamik aus dem Bereich der Pronuntiatio und Actio in den Bereich der Dispositio aufsteigt. Die Bemerkung Mozarts, das Andante aus der Cannabich-Sonate sei „vol expreßion"[62], steht nur scheinbar im Widerspruch zu dieser Sichtweise von der Dynamik; im Gegenteil bestätigt sie sie sogar. Mozart spricht nicht wie seine Zeitgenossen oder auch wie Vater Mozart – der davon berichtet, daß Nannerl die Sonate „recht gut und mit aller Expreßion" gespielt habe[63] – von einem expressiven Vortrag, sondern von der Expression des Stückes, meint also kompositionsimmanente Eigenschaften, die die Emotionen der Zuhörer ansprechen. Solche Expression ist der Dispositio aber nicht fremd, ist doch der Zweck einer guten Rede und damit einer guten Dispositio nicht nur im Docere – im Belehren –, sondern auch im Movere und Delectare – im Anrühren der Affekte und im Ergötzen der Hörer – zu sehen[64].

Heinrich Christoph Koch weist in seiner Kompositionslehre ausdrücklich darauf hin, daß für eine gute Anlage eines Stückes keine Regeln gegeben werden können, sondern daß Einzelfälle betrachtet werden müssen[65], weshalb er auch die Probleme der Dispositio stets an Notenbeispielen erläutert. Nicht anders verhält es sich mit der an der Dispositio mitwirkenden musikalischen Dynamik. Letztlich wäre es also vonnöten, eine jede von Mozart vorgeschriebene dynamische Änderung auf ihre spezielle Funktion hin zu untersuchen. Im folgenden seien jedoch nur – in chronologischer Abfolge – einige dynamisch besonders

---

58 Forkel, a.a.O. [s. Anm. 18], S. 37–39.
59 ebd., S. 39–43.
60 ebd., S. 40.
61 ebd., S. 41.
62 Brief vom 14. November 1777; Bauer-Deutsch II, Nr. 373, S. 124.
63 Brief vom 11. Dezember 1777; Bauer-Deutsch II, Nr. 389, S. 181; ähnlich auch im Brief vom 26. Januar 1778; Bauer-Deutsch II, Nr. 410, S. 241.
64 Siehe Ueding/Steinbrink, a.a.O. [s. Anm. 36], S. 258–263.
65 a.a.O. [s. Anm. 55], Band 3, S. 8.

reich bezeichnete oder an einzelnen Stellen dynamisch besonders auffällige Sätze Mozarts betrachtet[66].

– Zu weiteren dynamisch interessanten Mozart-Sätzen

Der erste Satz der Sinfonie KV 16 (1764 entstanden) weist zwei Stellen auf, die durch viele dynamische Zeichen und eine gewisse Inkonsequenz in deren Auswahl und Plazierung gekennzeichnet sind: Takt 23–28 und Takt 81–90. Zu Beginn der meisten ungeraden Takte ist *f* vorgeschrieben. Die Zufälligkeit, mit der dazwischen ein *p* erscheint – es kann sogleich im ersten Takt durch ein *fp* auf der Takteins gefordert sein, tritt aber meist erst im zweiten Takt, entweder direkt auf der Takteins (wie gelegentlich in den Bässen[67]) oder aber erst auf dem zweiten Viertel, ein –, verleitet zu der Annahme, an diesen Stellen sei eher unreflektiert mit nur punktuell bedeutsamer Ausdrucksdynamik gearbeitet. Doch die Dynamik ist hinreichend eindeutig gesetzt. Beide Stellen heben sich von den vorausgehenden großflächig angelegten Abschnitten durch ihre Gegensätzlichkeit auf kleinstem Raum ab. Die geraden Takte sind in der ersten Violine mit gleichmäßiger, ruhiger Bewegung – einer aufsteigenden, hingetupften Dreiklangsbrechung – gefüllt; in den ungeraden Takten hingegen ist der Taktbeginn entweder durch eine von Pausen gefolgte Viertelnote (T. 23 und 81, außerdem T. 85 und 89) oder durch eine energisch in den Zielton führende Sechzehntelwendung isoliert. Dieser Gegensätzlichkeit vermag die Dynamik – bei aller Unregelmäßigkeit – sehr wohl Nachdruck zu verleihen.– Beide Stellen führen in einen zweitaktigen Dominantblock, doch der diesem Dominantblock vorausgehende Takt ist jeweils unterschiedlich gestaltet. Da der Beginn von Takt 28 selbst noch nicht den Tonikagrundton verlassen hat, unterstreicht hier eine Rhythmusänderung – das Ausbleiben der repetierenden Achtel der Bässe – das Vorwärtsdrängen, wogegen in Takt 90 auf den Dominantblock durch harmonische Anspannung – durch einen doppeldominantischen Klang – hingeführt wird, so daß eine rhythmische Unterstützung der Vorbereitung unterbleiben kann. Daß beide Takte trotz des unterschiedlichen Aussehens dynamisch gleich gestaltet sind – sie fallen nicht mehr wie die vorausgehenden geradzahligen Takte ins *p* zurück, sondern halten die Spannung –, läßt sich formal verstehen: Der durch sie vorbereitete Dominantblock kündigt in beiden Fällen den Seitensatz an.

Im langsamen Satz aus dem Streichquartett KV 156 (134b; 1772/1773) sind einige Stellen – man betrachte insbesondere die Takte 21–25 – mit so vielen dynamischen Vorschriften versehen, daß man sich an den Andantesatz aus der Klaviersonate KV 309 oder auch an Kompositionen Carl Philipp Emanuel Bachs er-

---

66 Einen Überblick über die von Mozart verwendeten dynamischen Zeichen gibt Rampe, a.a.O. [s. Anm. 13], S. 179–182.

67 Vgl. das der NMA IV/11, Band 1 (Sinfonien) beigegebene Faksimile. Die NMA verschiebt allerdings das Piano regelmäßig auf die Taktzwei.

innert fühlt. Da dem Satz „eloquente Stimmführung" bescheinigt wird[68], liegt es nahe, auch eine primär am Sprechen orientierte Dynamik zu erwarten, doch entspricht die vorgeschriebene Dynamik nur selten einer „natürlichen" Dynamik; die dynamischen Zeichen haben vielmehr ganz unterschiedliche Funktionen im Satzablauf. Die Piano-Forte-Wechsel der ersten beiden Takte signalisieren, daß nicht ein weit geschwungenes Thema das Adagio eröffnet, sondern ein kleingliedriges Gebilde. Doch bis hin zu den abrupt abreißenden Achteln in der Mitte von Takt 2 bestimmen letztlich nur zwei Motive – eine aufsteigende Dreiklangsbrechung und eine schrittweise in den Grundton fallende Wendung – das Geschehen, und jedes dieser Motive hat seine eigene Lautstärke. Daß die anfangs erklingende Dreiklangsbrechung durch rhythmische Verkürzung in eine auftaktige Wendung (Auftakt zu T. 2) verwandelt wird, wird erst auf der Basis der wechselnden Dynamik deutlich wahrnehmbar. Außerdem erhält die den Satz eröffnende Phrase – wie auch der Beginn des letzten Teils des Satzes (T. 24ff.) – gerade durch die prägnante Dynamik ihr unverwechselbares Gesicht; die Dynamik hat gleichsam themenformende Kraft. In Takt 3 und 4 folgt eine zusammenhängendere Phrase, die in einheitlichem *p* gehalten ist. Die darauffolgenden beiden Takte, in neuer Tonart und mit lebendigerer Rhythmik, sind einschließlich der kurzen, die Modulation bewerkstelligenden Hinleitung durch *f* vom Vorausgehenden abgehoben. Solches Gegeneinander unterschiedlicher Phrasen wird in diesem Satz noch öfter durch einen Dynamikwechsel kenntlich gemacht: in Takt 9 und 32 (an der zweiten der beiden Stellen mit einleuchtendem abtaktigen Wechsel) und – jeweils nach einer Kadenz – in Takt 11 und 34, Takt 13 und 36 und auch, gleichsam als ein Verklingen, in Takt 14. Das Piano in Takt 8 hingegen hat Echofunktion, und der Forte-Piano-Gegensatz in Takt 15–18 gehört in den Bereich der Register- oder Lagendynamik – beides also Arten der Dynamik, die aus der Generalbaßzeit bekannt sind. Die einzige Lautstärkeänderung, die sich – aufgrund wachsender melodischer und harmonischer Anspannung – auch ohne Vorschrift einstellen würde, ist das zum *f* führende *cresc.* in Takt 21; daß Mozart es eigens vermerkt hat, deutet darauf hin, wie wichtig ihm die Kenntlichmachung der Vorbereitung des letzten, den Satzkopf wieder aufgreifenden Teils war. Zweifacher Wechsel zwischen *f* und *p* grenzt die nachfolgenden vorbereitenden, mit Besetzungswechseln einhergehenden Partikeln ab: Terzengänge der ersten Violinen und ein Unisono aller Stimmen.

Ist die Vielfalt der Aufgaben der Dynamik in dieser Komposition schon beachtlich, so lassen sich in anderen Werken noch umfassendere Aufgaben der Dynamik erkennen. Bereits in den frühen Streichquartetten – vor allem in deren Kopfsätzen – verwendet Mozart dynamische Änderungen, um an Stellen, die die vermeintlich eine Phrase abschließende Tonika als Ausgangspunkt einer neuen

---

[68] Wolf-Dieter Seiffert, Mozarts frühe Streichquartette, München 1992 (Studien zur Musik, Band 11), S. 83.

Phrase nutzen, darauf hinzuweisen, daß nicht von einer „Verschränkung" zweier Phrasen auszugehen ist, sondern von einem Aneinanderstoßen einer harmonisch offenbleibenden ersten Phrase und einer mit der Tonika neuansetzenden zweiten Phrase. Im Kopfsatz des Streichquartetts KV 157 etwa (1772/Anfang 1773 entstanden) erwartet man in Takt 42 aufgrund der Parallelität der Takte 35–37 und 39–41 einen Tonikaabschluß wie in Takt 38. Takt 42 bildet aber zusammen mit Takt 43 eine Einheit, die in Takt 44/45 wiederholt wird, und das *f* zu Beginn von Takt 42 macht dem Spieler und Hörer einsichtig, daß die Tonika den Beginn einer neuen Phrase repräsentiert. Hilft im Orchestersatz oft auch die Besetzung, einen solchen Sachverhalt zu verdeutlichen – etwa im Kopfsatz der Sinfonie KV 162 (1773) in Takt 22 oder im Finalsatz der Sinfonie KV 297 (300a) aus dem Jahr 1778 in Takt 9[69] der Wechsel von Streichern zu Tutti –, so ist im Klaviersatz die Dynamik das auffälligste Merkmal für eine solche Phrasenverbindung. Stünde im Kopfsatz der Klaviersonate KV 310 (300d) von 1778 in Takt 20 kein *f*, so könnte der Spieler erst durch einen Blick auf den weiteren Verlauf – in Takt 20 und 21 dreimal die gleiche Klang- und Rhythmusfolge – erkennen, daß der Dominantklang zu Beginn von Takt 20 kein Abschluß, sondern der Anfang eines dreitaktigen Dominantblocks ist. Noch wichtiger wäre ein *f* für Takt 21 aus dem Kopfsatz der Klaviersonate KV 309 (284b) – die Tonika darf nicht als Abschluß, sondern muß in Anlehnung an die Takte 23 und 25 als Anfang gespielt werden –, doch nur die Alte Gesamtausgabe bringt für die Takte 15–25 Lautstärkewechsel; die auf der Abschrift Leopold Mozarts basierende NMA verzichtet in diesen Takten auf dynamische Vorschriften.

Daß rasche dynamische Änderungen in textgebundener Musik Mozarts die Funktion haben können, die jeweilige emotionale Situation zu verdeutlichen, zeigt etwa die Stelle Takt 5–12 der Arie des Belmonte „Konstanze, Konstanze, dich wiederzusehen" aus „Die Entführung aus dem Serail" KV 384 (1781/1782)[70]. Rasche Dynamikwechsel vermögen jedoch auch zu einem unverzichtbaren Bestandteil einer instrumentalen thematischen Gestalt zu werden. Das Thema des Menuetts aus dem Streichquartett KV 387 (1782) lebt von den ständigen *p-f*-Wechseln in den Takten 3–6 und an verwandten Stellen, und der Bezug zum Verlauf der zweiten Violine aus Takt 37 des Kopfsatzes wird erst durch die Dynamik wirklich greifbar.

---

[69] Mozart sah sich laut seinem Brief vom 3. Juli 1778 an den Vater (Bauer-Deutsch II, Nr. 458, S. 389) zu diesem (verspäteten) *f* veranlaßt, um die an einen Satzbeginn mit *f* gewöhnten Zuhörer zu überraschen, doch entsprechen auch andere – in engem Zusammenhang mit der Dynamik stehende – Elemente dieses Satzanfanges nicht den Normen der Mozart-Zeit.

[70] Diese Stelle ist zusammen mit dem Brief Mozarts vom 26. September 1781 an den Vater (Bauer-Deutsch III, Nr. 629, S. 162f.) Ausgangspunkt für die Untersuchungen von Greta Moens-Haenen (Die Dynamik in den Orchester- und Bühnenwerken Mozarts als Ausdruck eines geänderten Musikverständnisses und als Folge neuer Möglichkeiten des Orchesters, in: MJb 1991, S. 852–855).– Ein überaus konzentriertes Beispiel für ähnlich eingesetzte Dynamik ist die Miniatur-„Opernszene" „Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte" KV 520 (1787).

Die Dichte der Lautstärkevorschriften im langsamen Satz aus dem 1783 entstandenen Streichquartett KV 428 (421b) steht der im Andantesatz aus KV 309 kaum nach[71]. Die Dynamik gibt diesem von der Melodieführung her wenig eingängigen und daher formal unübersichtlichen, in der Literatur als eher antiquiert eingestuften[72] Satz formale Prägnanz und kennzeichnet unterschiedliche Phrasenstruktur; außerdem präzisiert sie jene Veränderungen, die die Reprise gegenüber der Exposition stärker anspannen. Auffällig ist zunächst einmal, daß alle ausgedehnteren, in einen Halb- oder Ganzschluß führenden melodischen Bögen – die beiden durch synkopierte absteigende Gänge bestimmten Phrasen Takt 1–5 und Takt 6–10 und die nur anfangs noch auf die Abwärtsgänge zurückgreifenden, vor allem aber die Quint- und Quartsprünge aus Takt 6/7 aufnehmenden Phrasen Takt 36–45 und Takt 46–53 – leise beginnen und in einem ancrescendierten *f* enden. Diese großflächig zusammenfassende Dynamik ist von grundlegender Bedeutung, da den vier Phrasen symmetrische Gestaltung oder ein In-Beziehung-Setzen entsprechender Takte ganz fehlt und da nicht einmal eine melodisch-rhythmische Schlußvorbereitung erkennbar ist, sondern allein die Harmonik die Phrasenenden absteckt. Die gegenüber den ersten beiden Phrasen andersartige Struktur der Phrase Takt 11–14 – keine lineare Führung mehr, sondern drei aufeinander bezogene auftaktige große Sprünge – ist durch den Wechsel von *sf* und *p* angezeigt; doch wieder wird die Phrase durch ein zum Forte-(halb)schluß führendes *cresc.* abgerundet. Die beiden nächsten Phrasen, Takt 15–18 und Takt 19–22, haben mit Takt 11–14 den dreimaligen Ansatz mit einem auftaktigen Motiv gemeinsam, verzichten aber darauf, die Kleingliedrigkeit durch dynamische Wechsel zu markieren. Dadurch wird besser wahrnehmbar, daß die Takte 19–22 dynamisch anders enden als die Takte 15–18 und als alle bisherigen Phrasen – kadenzierender Quartsextakkord und Dominantseptakkord erklingen in Takt 18, nach einem *cresc.*, in *f*, in Takt 22 hingegen in einem plötzlichen *p* –, und diese Andersartigkeit bereitet darauf vor, daß hier, erstmals in diesem Satz, eine Phrase nicht durch Halb- oder Ganzschluß abgeschlossen wird, sondern offenbleibt. Ist die Klangfolge aus Takt 22 also als eine abgebrochene Kadenz zu verstehen, so kann man in Takt 23–30 einen zweifachen Versuch sehen, noch einmal eine breite Kadenz zu setzen: in Takt 23/24 bzw. Takt 25/26 ein chromatisches Absteigen der Baßtöne vom *a* bis zur Tonikaterz und in Takt 24 bzw. – beträchtlich ausgeweitet – in Takt 26–30 ein diatonisches Ansteigen der Baßtöne zum Dominantgrundton. Die beiden Kadenzansätze werden durch ein *sf* auf dem zu Beginn stehenden doppeldominantischen (nach der vorausgehenden Dominante jedoch trugschlüssig wirkenden) Klang markiert. Auch in dem über einem Tonikaorgelpunkt auspendelnden Schlußblock Takt 31–35 wird die

---

[71] In den 41 Takten ab Takt 56 finden sich 40 Wechsel (einige davon allerdings durch *cresc.* vermittelt).

[72] Wilhelm Seidel, Zu den Joseph Haydn gewidmeten Streichquartetten von Wolfgang Amadeus Mozart, in: MJb 1984/85, S. 125–129, hier S. 128.

dominantisch offenbleibende Zweitaktgruppe Takt 31/32 durch ein *cresc.* als Einheit gefaßt; daß in Takt 33 noch nicht der erwartete Tonikaschluß erscheint, sondern eine Wiederholung der Zweitaktgruppe ansetzt, wird durch das Subito-piano verdeutlicht.– In der Reprise bleiben nur die ersten beiden Fünftaktphrasen der Exposition unverändert; alle übrigen Phrasen erfahren eine Steigerung bzw. Dehnung. In der Takt 11–14 entsprechenden Phrase (T. 66ff.) ist das Auftaktintervall anfangs zu einer Oktav und beim dritten Einsatz zu einer verminderten Oktav – die, in chromatischer Fortsetzung, dann auch den überzähligen vierten Einsatz des Auftaktmotivs bestimmt – geweitet. Die folgende Verkürzung des Auftaktmotivs von einem auf einen halben Takt (T. 70) bleibt nicht ohne Unterstützung durch die Dynamik, denn auch die *sf* folgen nun enger aufeinander. Wird in der Exposition die Phrase Takt 11–14 mit einer konventionellen Halbschlußformel beendet, so ist der entsprechenden Phrase in der Reprise (T. 66–71) zweimal (T. 72/73) eine Kadenz zur Tonika der Dominanttonart angehängt: einmal mit einem in die eingestrichene Oktave aufwärtsführenden Quartsprung des Basses und zuletzt – durch ein plötzliches *f* bekräftigt – mit einem Quintfall des Basses ins *Es*. Erst in dieser letzten Kadenz erreicht die Melodiestimme auch den Tonikagrundton. Der Ganzschluß am Ende dieser Phrase zieht eine Änderung auch des nächsten Phrasenschlusses (T. 77) nach sich. Dort erklingt zwar die gleiche melodische Schlußformel wie in Takt 18, doch wird nicht die Tonika wie in Takt 18, sondern die (zwischendominantisch vorbereitete) VI. Stufe der Ausgangstonart erreicht – und außerdem bis in einen zusätzlichen fünften Takt verlängert. Auch die Dynamik weicht von der in Takt 18 ab: Der gleichsam falsche Akkord, der in der anschließenden langen Pause seine Wirkung weiter entfalten kann, wird durch *fp* abgehoben.– Eine abschließende Kadenz wird in der Reprise noch weiter hinausgeschoben als in der Exposition. Von den drei wie in der Exposition (T. 19–22, 23/24, 25–30) offenbleibenden Phrasen Takt 79–82, Takt 83/84 und Takt 85ff. ist die letzte gegenüber dem ohnehin stark gedehnten Verlauf der Exposition um einen weiteren Takt (T. 90) gedehnt. Nach dem vorangegangenen kadenzierenden Quartsextakkord – der den 6/8–Takt noch stärker stört als der entsprechende Akkord in der Exposition – steigert dieser ohne akkordliche Stütze bleibende und mehrmals zwischen *p* und *f* wechselnde Takt die Anspannung beträchtlich; er wirkt wie eine kleine Konzertkadenz.

Eine auf den ersten Blick eigenartig erscheinende Dynamik weist das Trio aus dem Menuett des Streichquintetts Es-Dur KV 614 (1791) auf. Die melodischen Phrasen dieses Trios sind ähnlich wie viele andere periodisch gebaute Melodien strukturiert: im ersten und dritten Takt Achtelbewegung, die auf den zweiten und vierten – meist rhythmisch ruhigeren – Takt hinführt, im fünften bis siebten Takt eine zusammenhängende Achtelbewegung, die das Ziel im achten Takt vorbereitet. Harmonisch ergibt sich in den Zieltakten jeweils ein zäsurfähiger Klang: die Tonika oder die zwischendominantisch angestrebte Subdominante im

zweiten und die Tonika im vierten Takt, ein Ganz- oder Halbschluß im achten Takt. Die Dynamik faßt nun – zumindest an einigen Stellen – nicht die die periodischen Achttakter konstituierenden Zwei- und Viertaktgruppen zusammen, sondern stellt sich gegen die Phrasengliederung. Die dynamischen Änderungen im zweiten Takt einer Achttaktgruppe – *f* in Takt 18 und 34, Subitopiano in Takt 26 und 42 – und im sechsten Takt – Subitopiano in Takt 46 – schneiden jeweils die Endung einer kleinen zweitaktigen Phrase ab[73]. Nun beteiligen sich an dieser völlig unnatürlichen, mit Harmonik und Melodik nicht korrespondierenden Gliederung noch weitere Ebenen des Satzes: die Bogensetzung und die Begleitung. Vielfach verbinden Bögen einen geraden, schließenden mit dem darauffolgenden ungeraden, neu ansetzenden Takt, und häufig beginnt eine neue Haltung in den begleitenden Stimmen, vor allem im Violoncello, erst im zweiten (T. 26 und 42) oder bereits im achten Takt (T. 16, 32). Das gesamte Trio, dessen einschmeichelnde Melodie so selbstverständlich und regelmäßig zu laufen scheint, ist also durch ständiges Changieren zwischen zwei nicht kongruenten Gliederungsprinzipien getragen[74]. Impuls für diese Konfrontation mag der erste Takt des Trios sein, der einerseits korrekter Beginn der achttaktigen Phrase ist, andererseits aber auch als ein großer melodisch-harmonischer Auftakt zum zweiten Takt aufgefaßt werden kann.

Mozart verwendete im Früh- und im Spätwerk Lautstärkevorschriften sparsamer als in seinen mittleren Jahren. Doch hängt die Dichte der verwendeten dynamischen Zeichen nicht nur vom Kompositionsalter Mozarts, sondern auch von der jeweiligen satztechnischen Konstellation ab. Der langsame Satz aus dem Streichquintett KV 614 vermag den Zusammenhang zwischen der Dichte der dynamischen Angaben und der Satztechnik recht gut zu beleuchten: Großflächige Anlage geht mit seltenen Dynamikänderungen einher, kleingliedriger Verlauf ist mit häufigeren Dynamikänderungen gekoppelt. Das Kopfthema des Satzes, aus

---

[73] Entsprechend sollte man – entgegen der in der NMA gewählten Lösung – auch in Takt 20 und 36, dem jeweils vierten Takt einer Achttaktgruppe, die Vorschrift für die Dynamikänderung auf die Takteins verschieben. Das Autograph jedenfalls ließe diese Interpretation sehr wohl zu (in T. 36 ragt in zweiter Violine und erster Viola der Anstrich des *p* sogar eindeutig in den vorausgehenden Takt hinein).

[74] Manfred Hermann Schmid, Musikalische Syntax in Menuetten Mozarts. Anmerkungen zur Bläserserenade KV 361 und zum Streichquintett KV 614, in: Gesellschaftsgebundene instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts, herausgegeben von Hubert Unverricht, Tutzing 1992 (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft, Band 7), S. 119–130 interpretiert das Trio ab Takt 16 streng im Sinne einer „Umgliederung" der Ausgangsmelodie: Der Schlußtakt eines Bausteins sei nun jeweils ein ungerader Takt (S. 125 und 127), der einen „Wechselklang" (S. 126), also einen harmonisch angespannten Klang, enthält. Doch ist bis zum Satzende hin auch immer – nicht nur in der melodischen, sondern auch in anderen Ebenen des Satzes – die periodische Gliederung mit Tonikaabschlüssen (bzw. Halbschlüssen) im geraden Takt präsent: im erst nach der Takteins einsetzenden, also auftaktig zur neuen periodischen Zweitaktgruppe führenden *cresc.* (T. 16, 24, 32, 40 und 44), im *f* des Taktes 45, in der die Tonika im ungeraden Takt plazierenden und mit Halbschluß endenden Harmonik der Taktgruppen Takt 21–24 und 37–40, in der Bogensetzung der Takte 37/38.

acht Zweitaktgruppen aufgebaut, ist durch große Einheitlichkeit gekennzeichnet. Alle Zweitaktgruppen des ersten achttaktigen Teils und der letzten vier Takte weisen schreitende oder seufzermäßig verbundene Viertel auf, die nur durch das Auftreten längerer melodischer Zieltöne in Takt 1, 5 und 13 und der Sechzehntel in Takt 3, 7 und 15 eine Auflockerung erfahren. Darüber hinaus sind die Takte 1/2, 5/6 und 13/14 fast gleich und die darauf folgenden Zweitaktgruppen im Duktus recht ähnlich. Die einander nahezu entsprechenden Zweitaktgruppen Takt 9/10 und 11/12 beginnen mit den gleichen Viertelauftakten wie Takt 1 usw., sind dann aber durch durchgehende Baßachtel gestützt. Kein Motiv und keine der Taktgruppen ist also ohne Beziehung zur Umgebung; alle Teile des Themas sind miteinander verkoppelt. Das Thema ist in harmonischer und melodischer Hinsicht so gebaut, daß sich die sechzehn Takte ganz selbstverständlich zusammenschließen: nach vier Takten ein Halbschluß, nach acht Takten ein Ganzschluß, in den Takten 9–12 ein Stehenbleiben auf der Dominante und in den letzten, zur Tonika führenden Takten eine Steigerung durch melodische Überhöhung und eine Kadenz mit Vorhaltsquartsextakkord. Die Zusammengehörigkeit der sechzehn Takte spiegelt sich in einer sich nicht ändernden Dynamik. Jene Teile, die variierend auf das Thema zurückgreifen – Takt 26–33 mit den in die Dominanttonart versetzten Takten 1–4 und 13–16, Takt 37–52 und 89–104 mit komplettem Thema, in dem jeweils der dreizehnte und vierzehnte Takt abgewandelt sind –, betonen die sich zusätzlich durch eine jeweils beibehaltene umspielende Begleitfigur äußernde Einheitlichkeit und Zusammengehörigkeit wiederum durch unveränderte Lautstärke.– Den Zwischenteilen fehlt solcher Zusammenhang; die Takte oder Taktgruppen, die dort als Bausteine verwendet sind, bilden entweder der Umgebung gegenüber einen Fremdkörper, oder sie sind so abgerundet, daß aus ihnen keine periodischen Themen, sondern nur Wiederholungen oder Sequenzen von beliebigem Umfang gebaut werden können. Die Dynamikwechsel in Takt 60–62, 75–77 und 107–109 verweisen einerseits auf die Gegensätze innerhalb dieser Taktgruppen und andererseits auf die rhythmische Andersartigkeit gegenüber dem Thema: raschere Grundbewegung, ein hart repetierter Klang, nachschlagende Achtel und eine Synkope. Der Forte-Piano-Wechsel in den letzten drei Takten des Satzes geht Hand in Hand mit einer ganz unterschiedlichen Gestaltung der drei hier erklingenden Kadenzen. Das *f* in Takt 23/24 kennzeichnet innerhalb des beliebig lang fortsetzbaren Dominantorgelpunktes, der die Wiederkehr des Themas in der Dominanttonart vorbereitet, den das Ende herbeizwingenden doppeldominantischen Klang, und die *sf* in Takt 33–35, ebenfalls über einem das Thema vorbereitenden Dominantorgelpunkt, stecken die drei kleinen sequenzähnlichen Abschnitte des Orgelpunkts ab.– Die übrigen Partien der Zwischenteile nehmen Bezug auf den Satzkopf. Die Takte 53/54 (und 68/69) bringen über einem Tonikaorgelpunkt eine melodisch gerundete Phrase, die in den folgenden beiden Takten, ebenfalls über Tonikaorgelpunkt, aber um eine Terz höher ansetzend und schließend, in einer

groß geschwungenen Sechzehntelbewegung variiert wird. Die Individualität der beiden Taktgruppen wird durch unterschiedliche Dynamik – für die ruhige erste Wendung ein *(s)f* auf der Takteins, für die drängenden Sechzehntel ein zum *f* führendes *cresc.* – unterstrichen. In den Takten 79–84 sind drei Zweitaktgruppen sequenzartig gereiht; die Dynamik markiert die Sequenzglieder. Die *sf* betonen außerdem die sich auf der Takteins ergebenden starken Dissonanzen (auch der gegenüber T. 9 durch die Hinzufügung der Non zum Dominantseptakkord geschärfte T. 64 ist bereits mit *sf* versehen); das *f* der ersten Violine macht auf die rhythmische Verschiebung gegenüber der ersten Viola aufmerksam.

Die erwähnten Beispiele aus Mozartschen Werken zeigen, daß die von Mozart notierte Dynamik von Satz zu Satz und von Stelle zu Stelle andersartige Funktion hat und nur aus dem einzelnen Werk heraus zu verstehen ist. In den meisten Fällen unterstützt die Dynamik formale Gliederung, Phrasierung oder melodisch-rhythmische Kontrastierung; sie hat also vorwiegend tektonische Aufgaben und dient somit der Dispositio[75]. Daß sie mit den natürlichen Spannungsverläufen von Melodik, Harmonik und Rhythmik gekoppelt wäre, wie es die Theorie der Zeit mit der Einordnung der Dynamik in den Bereich des Vortrags konstatiert, läßt sich hingegen nur selten beobachten. Zwar mit graduellen Unterschieden und individuellen Varianten, jedoch grundsätzlich kaum anders läßt sich die notierte Dynamik auch anderer Komponisten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und des frühen 19. Jahrhunderts verstehen – beginnend mit den Werken Carl Philipp Emanuel Bachs, dessen Dynamik ähnlich vielfältig ist wie die Mozarts und dieser wohl näher steht als die von Vater Mozart als „goût" angesprochene[76] Mannheimer Dynamik, bis hin zu in frühen und mittleren Lebensjahren entstandenen Kompositionen Beethovens und Schuberts. Die von den einzelnen Komponisten verwendete Dynamik hängt eng mit deren sonstiger Kompositionstechnik zusammen. So dürfte Mozarts Lautstärkevorstellung nicht weniger und nicht mehr von der anderer Komponisten beeinflußt sein als seine Satztechnik allgemein.

---

[75] Obgleich C.Ph.E. Bach, a.a.O. [s. Anm. 14], im folgenden doch Regeln aufstellt, mit welcher Dynamik einzelne musikalische Wendungen zu versehen sind, hat er wohl Dynamik dieser Art im Blick, wenn er sagt: „Es ist nicht wohl möglich, die Fälle zu bestimmen, wo forte oder piano statt hat, weil auch die besten Regeln eben so viel Ausnahmen leiden als sie festsetzen; die besondere Würckung dieses Schatten und Lichts hängt von den Gedancken, von der Verbindung der Gedancken, und überhaupt von dem Componisten ab, welcher eben so wohl mit Ursache das Forte da anbringen kan, wo ein andermahl piano gewesen ist, und offt einen Gedancken sammt seinen Con- und Dissonanzen einmahl forte und das andre mahl piano bezeichnet. Deßwegen pflegt man gerne die wiederhohlten Gedancken, sie mögen in eben derjenigen Modulation oder in einer andern, zumahl wenn sie mit verschiednen Harmonien begleitet werden, wiederum erscheinen, durch forte und piano zu unterscheiden" (S. 129f.).

[76] Brief vom 11. Dezember 1777 [s. Anm. 6].

– Nochmals zur Theorie der musikalischen Dynamik

Zu fragen bleibt, wie es dazu kommen konnte, daß die Mozart-Zeit die kompositorischen Möglichkeiten der musikalischen Dynamik theoretisch nicht erfaßt hat, obgleich sie Fragen der Dispositio in anderem Zusammenhang ausführlich behandelt hat. Vermutlich stand die immer wieder angestrebte Parallelsetzung von Sprache und Musik einer andersartigen Sicht der Dynamik im Wege. Sprache und Musik lassen sich jedoch nur bedingt vergleichen. Sprache formuliert sich allein schon im Denken und ist auch als nur Gelesenes, ohne die Zuhilfenahme akustischen Vorstellungsvermögens, verständlich. So sind für das Verständnis von abendländischer neuzeitlicher Sprache Melodik und Rhythmik – die sich erst im Sprechakt einstellen – unwesentlich. Auch die Lautstärke ist für die sprachliche Substanz ohne Bedeutung; sie ist nichts anderes als eine weitere Seite der Pronuntiatio und Actio. Musik hingegen muß, um gedacht oder verständig gelesen zu werden, unbedingt als Erklingendes vorgestellt werden. Solche Klangvorstellung kann aber sehr wohl die Lautstärke als konstitutiven Faktor beinhalten. Die ursprünglich nur sinnliche Erfahrung des Laut und Leise gewinnt dann Eingang in das abstrakte Vorstellungsvermögen; die Lautstärke wird selbst auf eine abstrakte Stufe gehoben. Dieser Funktionswandel dürfte durch Sätze wie das Andante aus KV 309 entscheidend vorangebracht worden sein[77]. Hätte man aber auch in der Theorie die Diskrepanz zwischen Sprechdynamik und musikalischer Dynamik anerkannt, so hätte man an der Gleichsetzung von Sprache und Musik wesentliche Abstriche machen müssen.– Daß die Meinung der Mozart-Zeit von der untergeordneten Rolle der Dynamik sich vielfach bis in unsere Tage gehalten hat, dürfte allerdings andere Ursachen haben. Der Zeitraum, in dem die Dynamik zu einem für den Satzablauf konstitutiven Moment aufrückte, war zu kurz, um nachhaltigen Eindruck zu hinterlassen. Bis etwa zur Mitte des 18. Jahrhunderts bestimmten einerseits der affektive Vortrag und andererseits eher äußerliche Momente wie Echo- und Dialogvorstellung oder auch unterschiedliche Lage, Registrierung oder Besetzungsstärke usw.[78] die notierte und nicht notierte Dynamik, und schon in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wurde die Dynamik – die zwar nunmehr sehr schattierungsreich sein konnte – entweder wieder zum sich wie selbstverständlich anpassenden, nunmehr aber notierten Begleiter von Melodik und Harmonik und trat damit er-

[77] Auch eine zweite Komponente der Musik überwindet in der Mozart-Zeit das Dasein eines nur der Vortragsebene angehörigen Anhängsels und wird zum substantiellen Bestandteil von Komposition: die Artikulation. Der Begriff „Artikulation" signalisiert zwar größte Nähe zum Sprechakt, zum Vortrag; doch können Artikulationsvorschriften ebenfalls in den Dienst der Dispositio gestellt werden.

[78] Alfred Heuß, Einige grundlegende Begriffe für eine historische Darstellung der musikalischen Dynamik, in: Bericht über den III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft Wien 1909, Wien 1909, S. 144–147 spricht einerseits von Gefühls- und andererseits von Effektdynamik (S. 146).

neut in die Rolle einer sekundären Schicht[79], oder sie verselbständigte sich als eruptiv-emotionale Komponente. Gleichzeitig ging auch das Interesse der Musiktheorie und der Kompositionslehre an der Dispositio, also an Fragen der Kleingliederung und Phrasengestaltung, zugunsten einer Beschäftigung mit Harmonielehre, mit motivischer Arbeit und großformaler Gestaltung zurück. So bot sich weder von der Kompositionsweise noch von den theoretischen Zielsetzungen her eine grundlegende Revision der Auffassung von der Dynamik in den Werken Wolfgang Amadeus Mozarts an. Mozarts Mahnung „muß accurat mit den gusto, forte und piano, wie es steht, gespiellt werden"[80] sollte also stärker beachtet werden: weniger im Sinne von Genauigkeit – die aufgrund der nur in elektronischer Musik überwindbaren Relativität der Dynamik gar nicht möglich ist[81] – als im Sinne von Sorgfalt, die aus einem für jedes Werk aufs Neue notwendigen Überdenken, welche Hinweise auf das Konzept der Komposition die dynamischen Vorschriften geben, erwachsen müßte.

– Zur nicht notierten Dynamik

Bezogen sich alle bisherigen Überlegungen auf „forte und piano, wie es steht", also auf die notierte Dynamik bei Mozart, so bleibt zu fragen, ob für jene Werke, die nur spärliche Dynamikvorschriften aufweisen[82], Mozarts Hinweis dahingehend zu erweitern ist, daß von den Musikern vor dem Spiel ein – das Konzept der Komposition spiegelnder – Lautstärkeablauf zu planen ist, den es dann „akkurat", also sorgfältig, zu realisieren gilt – in den Termini der Rhetorik also eine Pronuntiatio, die sich nicht aus der „Rührung" des Redners speist[83], sondern aus der Einsicht in die Dispositio der Rede. Der Andantesatz aus der Klaviersonate KV 309 – der der Schülerin Rosa Cannabich möglicherweise auch als Muster für weniger bezeichnete Sätze hatte dienen sollen – und Sätze wie etwa der Kopfsatz aus der Klaviersonate KV 330 (300h) – dessen gegenüber dem Auto-

---

79 Siehe noch August Halm, Über Vortragsdynamik, in: Von Grenzen und Ländern der Musik. Gesammelte Aufsätze, München 1916, S. 149–154: „Die beste Dynamik ist diejenige, die eigentlich gar nicht erst vorgeschrieben werden müßte, da sie sich aus der inneren Kraft der vorzutragenden Stelle von selbst ergibt." (S. 149). Siehe dazu auch Jurisch, a.a.O. [s. Anm. 39], S. 146, die die Dynamik Carl Philipp Emanuel Bachs als Vorbereitung der Dynamik in der Musik der Romantik sieht.

80 Siehe Anm. 5.

81 Siehe dazu Thiemel, Artikel „Dynamik", a.a.O. [s. Anm. 26], Sp. 1620 und auch Rampe, a.a.O. [s. Anm. 13], S. 181f. Die Verwendung von vier verschiedenen Farben bei der Niederschrift der Partitur des Hornkonzerts KV 495 – die wahrscheinlich dazu diente, mit dem normierten Zeichensystem nicht erfaßbare dynamische Feinheiten anzudeuten (s. Konrad Küster, Mozart. Eine musikalische Biographie, Stuttgart 1990, S. 252; auf dem vorderen und hinteren Vorsatz dieser Publikation sind zwei Seiten des Autographs wiedergegeben) – läßt vermuten, daß auch Mozart unter „akkurater" Dynamik keine exakt festgelegten Lautstärkegrade verstanden hat.

82 Dabei handelt es sich vor allem um frühe und späte Kompositionen. Doch auch in Kompositionen der mittleren Schaffensperiode finden sich gelegentlich nur wenig Dynamikvorschriften: So ist unter den Klaviersonaten etwa das Autograph von KV 310 (300d) erstmals dynamisch unterbezeichnet (s. Klaviersonaten, Band 1, a.a.O. [s. Anm. 3], Vorwort S. XVI).

83 Siehe dazu oben mit Anm. 19.

graph dynamisch wesentlich reicher bezeichneter Erstdruck[84] vielleicht beispielhaft vor Augen führen sollte, wie die strukturellen Gegensätze und Entsprechungen des Satzes sich gestalten lassen – legen eine positive Beantwortung dieser Frage nahe[85]; bemerkenswert ist, daß auf dem Gebiet der Ornamentik ähnliche Muster Mozarts existieren[86]. So könnten also, um nur ein Beispiel zu nennen, im Finalsatz aus der Klaviersonate KV 310 (300d) die aus der ruhigeren, eher weichen und kreisenden Anfangsbewegung von punktierter Viertel und Achtel ausbrechenden Rhythmen der Oberstimme – die anfangs, zunächst eintaktig (T. 4, 8 und 12) und dann auf zwei Takte verlängert (T. 15/16 und 19/20), den Abschluß von Viertaktphrasen bilden, schließlich aber (in T. 22 und 24) rascher aufeinander folgen und vorwärts drängen – dynamisch hervorgehoben werden und dadurch sinnvoll das von Mozart für die zusammenfassenden Takte 26–28 vorgesehene *cresc.* und *f* vorbereiten. Zwar wird die Realisierung solcher strukturgebundener, nicht notierter Dynamik – da häufig auch konträre Lösungen möglich sind – dem um „Urtext" und „authentische" Wiedergabe bemühten Musiker unserer Zeit widerstreben, doch ist letztlich nicht entscheidbar, ob bei fehlenden Dynamikvorschriften der Schritt zu einem ganz individuellen Lautstärkeverlauf gewagt oder ob die Dispositio eines Stückes durch das Zusammenwirken einer eher dezenten Dynamik mit Artikulation, Phrasierung, Klangfarbe usw. hörbar gemacht werden sollte.

---

84 Siehe Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm, Vorwort in: NMA IX/25, Band 2 (Klaviersonaten), S. IX.

85 Vgl. auch Rampe, a.a.O. [s. Anm. 13], S. 238, der bezüglich der Klaviersonate KV 284 (205b), in deren Finalsatz (insbesondere in der elften Variation) ebenfalls erst im Erstdruck reiche Dynamikeinzeichnungen auftreten, die Vermutung äußert, man könne mit einer Binnendynamik rechnen, die „der Interpret selbst zu ergänzen vermag (und wohl auch zu ergänzen hat)".

86 Im zweiten Satz der Klaviersonate KV 457 bringt die sogenannte Widmungskopie vom 14. Oktober 1784 für die Takte 17–23 und 41–47 exakt den Text der Takte 1–7, wogegen der – vermutlich auf das revidierte Autograph zurückgehende – Artaria-Druck von 1785 diese Takte diminuiert (s. Klaviersonaten, Band 2, a.a.O. [s. Anm. 84], Vorwort S. XIVf.). Auch die in Anmerkung 85 erwähnte elfte Variation aus dem Finalsatz der Klaviersonate KV 284 darf in diesem Zusammenhang erwähnt werden.