Marianne Danckwardt (Augsburg)

NOCHMALS ZU DEN BEIDEN »LAMBACHER SINFONIEN«

Die Kontroverse um die beiden »Lambacher Sinfonien« hat die Musikwissenschaft wohl weniger wegen der sachlichen Differenzen als wegen der sich dabei abzeichnenden grundsätzlichen Problematik lange beschäftigt[1]. Ich möchte kurz zusammenfassen: Auf der Basis stilkritischer Untersuchungen und der Annahme, dass die bessere Komposition selbstverständlich dem bekannteren Komponisten zugeordnet werden müsse, stellte 1964 Anna Amalie Abert die Hypothese auf, dass bei zwei Vater und Sohn Mozart zugeschriebenen Sinfonien aus dem Stift Lambach auf den Titelblättern die Vornamen der beiden Komponisten vertauscht worden sind[2]. Eine Reihe von Forschern hat im Folgenden zwar Aberts analytische Beobachtungen akzeptiert, aber die aus den Quellen ersichtliche Zuschreibung mit neuen Argumenten zu stützen versucht[3] – zu Recht, wie die Entdeckung eines weiteren Stimmensatzes der von Wolfgang stammenden Sinfonie im Jahr 1980 zeig-

---

1 Die einschlägigen Aufsätze sind als Wiederabdruck zusammengefasst in: *Leopold Mozart. Auf dem Weg zu einem Verständnis*, hrsg. von Josef Mančal und Wolfgang Plath, Augsburg 1994 (Beiträge zur Leopold-Mozart-Forschung, 1), S. 51–156.

2 Anna Amalie Abert, »Methoden der Mozartforschung«, in: MJb 1964, S. 22–27 (wieder abgedruckt in: *Wolfgang Amadeus Mozart*, hrsg. von Gerhard Croll, Darmstadt 1977 [Wege der Forschung, 233], S. 385–393); dies., »Stilistischer Befund und Quellenlage. Zu Mozarts Lambacher Sinfonie KV Anh. 221 = 45a«, in: *Leopold Mozart*, S. 83–95 (Wiederabdruck aus: *Festschrift Hans Engel zum siebzigsten Geburtstag*, hrsg. von Horst Heussner, Kassel usw. 1964, S. 43–56).

3 Vor allem Gerhard Allroggen, »Mozarts Lambacher Sinfonie. Gedanken zur musikalischen Stilkritik«, in: *Leopold Mozart*, S. 119–130 (Wiederabdruck aus: *Festschrift für Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Thomas Kohlhase und Volker Scherliess, Neuhausen-Stuttgart 1978, S. 7–19), und Neal Zaslaw, »The ›Lambach‹ Symphonies of Wolfgang and Leopold Mozart«, in: *Leopold Mozart*, S. 143–156 (Wiederabdruck aus: *Music and Civilization: Essays in Honor of Paul Henry Lang*, hrsg. von Edmond Strainchamps u.a., New York usw. 1984, S. 15–28). Wolfgang Plath, »Zur Echtheitsfrage bei Mozart«, in: *Leopold Mozart*, S. 97–117 (Wiederabdruck aus: MJb 1971/72, S. 19–36), hier S. 102, war es das wichtigste Anliegen, darauf hinzuweisen, dass die Kenntnis vom Leopoldschen Kompositionsstil zu gering ist, um die beiden »Lambacher Sinfonien« beurteilen zu können.

te[4]. Zwar sind aufgrund der durch den 1980 aufgefundenen Stimmensatz belegten früheren Entstehungszeit der Sinfonie Wolfgangs die Ergebnisse der stilkritischen Untersuchungen ein wenig relativiert, doch besteht bis heute der Widerspruch zwischen der qualitativen Beurteilung und der quellenmäßig eindeutigen Zuschreibung der beiden Sinfonien fort[5].

Ich möchte mich nun noch einmal analytisch den beiden Sinfonien, der sogenannten »Alten Lambacher Sinfonie« (KV 45a) von Wolfgang und der sogenannten »Neuen Lambacher Sinfonie« (Eisen G 16[6]) von Leopold Mozart, zuwenden. In jenen analytischen Untersuchungen, die sich nicht nur – anhand Besetzung, Satzfolge, Taktarten, der Form der einzelnen Sätze, der Satzart einzelner Stellen und der melodischen Anklänge an andere Sinfonien – mit der zeitlich-stilistischen Eingruppierung der »Alten Lambacher Sinfonie« beschäftigen, sondern auch die Frage nach der qualitativen Bewertung der beiden Sinfonien stellen, stehen die melodische Erfindung und – allerdings ohne genauere Konkretisierung – die Beschaffenheit der einzelnen Phrasen und ihr Verhältnis zueinander im Vordergrund[7]. Im Folgenden soll der Blick auf einen anderen, mir besonders aussagekräftig erscheinenden Aspekt gelenkt werden: auf die Stringenz von Expositionsabläufen. Während ein ganzer Satz bezüglich der Form zu komplex und zu unverbindlich ist, um ihn qualitativ gegen andere Sätze abwägen zu können – allein Wolfgang formt ja den zweiten Teil des Kopfsatzes schon in jeder der frühen Sinfonien ein wenig anders –, eröffnet der relativ enge, auch in der Theorie aufgezeigte und den Komponisten der Zeit selbstverständlich vertraute Rahmen einer Exposition – von einer Ebene in der Tonikatonart zu einer Ebene in der Dominanttonart (beziehungsweise parallelen Durtonart) zu gelangen – gute Vergleichsmöglichkeiten[8]. Was soll im Folgenden unter ›stringenter‹ Ausfüllung dieses Rahmens verstanden werden? Dass jede Stelle eine fest-

---

4 Robert Münster, »Neue Funde zu Mozarts symphonischem Jugendwerk«, in: *Leopold Mozart*, S. 131–141 (Wiederabdruck aus: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 30 [1982], S. 2–11).

5 So bezeichnet etwa Dietrich Berke, »Mozart-Forschung und Mozart-Edition. Zur Erinnerung an Wolfgang Plath«, im vorliegenden Band S. 1ff., Wolfgangs Sinfonie als »kleine hässliche Auswölbung«.

6 *Wolfgang Amadeus Mozart, Sinfonie in G (»Neue Lambacher Sinfonie«)*, hrsg. von Anna Amalie Abert, Kassel 1965 (Nagels Musik-Archiv, 217).

7 Vor allem Anna Amalie Abert, »Stilistischer Befund«, und Gerhard Allroggen, »Mozarts Lambacher Sinfonie«.

8 Siehe James Webster, Artikel »Sonata form«, in: NGroveD 17, S. 497–508, hier S. 497. Vgl. dazu etwa das entsprechend strukturierte Beispiel auf S. 64 bei Joseph Riepel, *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, Frankfurt und Leipzig 1755. Explizit beschrieben ist die tonale Anlage des ersten Teils eines Sinfonie-Sonatensatzes allerdings erst bei Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anweisung zur Composition*, 3 Bände, Leipzig 1782–1793, Faksimile-Nachdruck Hildesheim 1969, Bd. 3, S. 306. Es liegt bei den Expositionen – um mit einem Begriff von Wolfgang Gersthofer, *Mozarts frühe Sinfonien (bis 1772)*, Kassel usw. 1993 (Schriftenreihe der ISM, 10), S. 144 zu operieren – eine »analoge kompositorische Situation« vor.

umrissene Funktion hinsichtlich der zwei tonalen Ebenen und des gesamten Expositionsablaufes hat, dass die spezifischen klanglichen Bedeutungen der einzelnen Harmonien im Konzept berücksichtigt sind (was über die im Generalbass gelehrte korrekte Verbindung der einzelnen Klänge weit hinausgeht), dass eine bewusste Steuerung der Geschwindigkeit der harmonischen Abläufe erkennbar ist, dass übersichtliche und einleuchtende Spannungsverläufe bestehen[9]. Da es für eine solche ›musikalisch logische‹ Anlage der Exposition nicht nur aus Sinfonien der sechziger Jahre viele Beispiele gibt[10], sondern uns eine solche Bauweise, freilich gegenüber den frühen Sinfonien ein wenig ausgeweitet, auch aus Sinfonien des späteren Mozart vertraut ist (plakativ zum Beispiel in KV 201), lässt sich das von mir als ›Stringenz‹ bezeichnete Phänomen vielleicht auch mit dem Plathschen Ansatz von Typus und Modell fassen[11] – wobei allerdings das Verhältnis von Typus zu Modell auf eine höhere Ebene zu übertragen wäre: Es sind kompositorische Modelle ausgewählt, die geeignet sind, einen seinerseits ebenfalls modellhaften größeren Zusammenhang, nämlich den des Expositionsverlaufs, entstehen zu lassen.

I

Das Kopfthema des ersten Satzes der »Alten Lambacher Sinfonie« mag zwar auf Grund der Lage der Hauptmelodie in der Bassstimme und der Gliederung in fünf abgeschlossene und zwei den Abschluss notengetreu wieder-

---

[9] All dies wird von der zeitgenössischen Theorie zwar summarisch als wünschenswert erwähnt, aber nicht konkret ausgeführt. Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus*, Leipzig 1745, Faksimile-Nachdruck Hildesheim usw. 1970, etwa lässt nur mit allgemeinen Forderungen nach Natürlichkeit – S. 600 –, nach gutem Zusammenhang und guter Ordnung der Gedanken – S. 622f. – erkennen, dass für ihn der Ablauf eines Stückes ins Blickfeld rückt. Diese Forderungen beziehen sich zudem meist nur auf die Melodie, die nach Scheibe eine Sinfonie »schön, rührend, nachdrücklich und erhaben« macht (S. 598), wogegen die Harmonie nur »Schminke« sei (S. 599). Dass Scheibe aber die neuen satztechnischen Phänomene, die mit einer klar gegliederten Anlage auch der ›begleitenden‹ Stimmen verknüpft sind, nicht ganz ignoriert, deuten seine beiden – allerdings nur auf geschlossene Taktgruppen bezogenen und in ihrer Striktheit überspitzten – Hinweise S. 624 an: »wenn die Haupterfindung ... aus geraden Takten bestanden hat«, müssen »alle darauf folgenden Sätze ... eben dieselbe Ordnung haben« (Entsprechendes gilt für ungeradzahlige Taktgruppen) und »Wird auch diese Ordnung einmal unterbrochen: so muß sich solches sehr genau unterscheiden, ... und folglich auch aus besondern Ursachen eingeführet werden.«

[10] Vgl. etwa von Johann Stamitz die Sinfonie op. 3/2 aus dem Jahr 1757 (*Sinfonien der Pfalzbayerischen Schule [Mannheimer Symphoniker]*, hrsg. von Hugo Riemann, Leipzig 1902 [Denkmäler der Tonkunst in Bayern, 3/1], S. 56–78) und von Johann Christian Bach die Sinfonie op. 6/4 aus dem Jahr 1766 (*The Symphony 1720–1840*, hrsg. von Barry S. Brook und Barbara B. Heyman, New York und London 1983 [Garland Series E, Vol. II], S. 117–145) – deren Kopfsatz allerdings häufig auffallend lange Orgelpunkte hat. Auch frühe Sinfonien Joseph Haydns, etwa Nr. 9 (1762?), können trotz ihres insgesamt unruhigeren Basses und der weniger deutlichen Dominantvorbereitung als Beispiel herangezogen werden.

[11] Wolfgang Plath, »Typus und Modell«, in: MJb 1973/74, S. 145–157.

holende Takte für Wolfgang untypisch sein[12], doch ist es sehr schlüssig gestaltet: Die ersten drei klanglich langsam und ohne Zielrichtung weiterschreitenden, mit den melodischen Kerntönen aufsteigenden Takte werden ausbalanciert durch gegensätzliche Haltung – rasches und wegen der plötzlichen harmonischen Beschleunigung anschließend noch einmal nachdrücklich wiederholtes Kadenzieren bei melodischer Abwärtstendenz – in den folgenden 2+2 Takten. Im Kopfthema der »Neuen Lambacher Sinfonie« hingegen, das bezüglich Lage der führenden Stimme und Taktzahl ganz konventionell gehalten ist, fehlt die sonst in periodischen Taktgruppen übliche melodische Zielstrebigkeit des vorletzten Taktes auf den (Halb-)Schlusstakt hin[13]: Die beiden kleinen Eintaktwendungen, die sich in der zweiten Hälfte des Achttakters in Takt 5/6 einstellen, werden von noch einmal zwei Einzeltakten mit weiblicher Endung gefolgt; die verlegene Sechzehntelwendung in Takt 7 hilft nur den Schein eines größeren abschließenden melodischen Bogens wahren[14]. Auch der Bass – der zwar mit taktweise angerissenem Orgelpunkt in Takt 1–4, rascherem Rhythmus in Takt 5–6 und einer weiteren, mit harmonischer Verschärfung gekoppelten Beschleunigung im vorletzten Takt dem Modell einer periodischen Achttaktgruppe entspricht[15] – vermag auf Grund der Pause in Takt 7 das Abreißen der melodischen Spannung nicht zu kompensieren.

Auch im weiteren Expositionsverlauf ist der »Alten Lambacher Sinfonie« mehr Stringenz zu bescheinigen als der Neuen (siehe dazu Schema 1, S. 176)[16]. Ab Takt 11 – nach einer etwas zu lang geratenen Stelle mit dem Sextakkord der VI. Stufe, die nur durch das Aufsteigen der ersten Violine vor dem völligen Stagnieren bewahrt wird – ist in der »Alten Lambacher Sinfonie« kaum ein Takt überflüssig. Die über eine eher unauffällige auftaktige Doppeldominante erreichte Dominante der neuen Tonart eröffnet eine harmonisch offene Dreitaktgruppe, die sogleich noch einmal – zurückversetzt in die Ausgangstonart des Satzes, als sei die Dominanttonart noch nicht deutlich genug eingeführt worden – wiederholt wird (T. 14–16). Von hier aus

---

[12] Siehe Abert, »Stilistischer Befund«, S. 85f.

[13] Vgl. etwa T. 5–8 des Prestos aus der Sinfonie KV 16 oder T. 9–12 des Andantes aus der Sinfonie KV 43.

[14] Dass diese Sechzehntelwendung tatsächlich eingesetzt ist, um den Zusammenhalt der Periode herzustellen, zeigt die Reprise: In T. 89 fehlt die Wendung, in T. 90 fehlt der Halbschluss.

[15] Vgl. etwa den Bass in den ersten acht Halbtakten aus dem Finalsatz der Sinfonie KV 48.

[16] Die Schemata, die einen raschen Überblick ermöglichen sollen, geben nicht korrekt die Bassstimme wieder, sondern deuten den harmonischen Verlauf an. Horizontale Striche fassen Taktgruppen zusammen, wobei die senkrechten An- bzw. Abstriche auf Tonika- (starke Striche) bzw. Dominantklänge (schwache Striche) verweisen. Offene Taktgruppen (Gerüstbauglieder) sind durch einen Pfeil am Ende des Horizontalstriches gekennzeichnet. Geschweifte Klammern repräsentieren die einzelnen Glieder von Sequenzen oder sequenzähnlichen Abschnitten; Strichelung der Klammern wurde bei melodischen Sequenzen vorgenommen.

führt eine dreigliedrige Quintschrittsequenz – in der wie schon in den vorausgehenden beiden Dreitaktgruppen das Kopfmotiv des Satzes verarbeitet ist – ein zweites Mal und nunmehr nachdrücklich in die neue Tonart, deren Tonika an metrisch überzeugender Stelle eintritt (T. 23). Der weitere Expositionsverlauf umfasst nur noch jeweils auf der Dominante offenbleibende und dadurch größeren Zusammenhang schaffende, auf den Expositionsschluss hinstrebende Kadenzen – also ›Gerüstbauglieder‹[17], die für die neue Satztechnik und gerade für schnelle Sätze (insbesondere für die Schlusspartien von Formteilen) überaus wichtig und charakteristisch sind[18]. Diese offenen Kadenzen sind auffällig differenziert: Die beiden ersten, jeweils zwei Takte umfassenden Taktgruppen (T. 23–26) enthalten nur Tonika- und Dominantseptklang, die beiden folgenden Viertaktgruppen (T. 27–34) beziehen die bisher bis auf Takt 4 und 6 gänzlich ausgesparte und insofern Rundung und kadenzielle Bestätigung bringende Subdominante – und außerdem auch eine die Zielstrebigkeit steigernde, in Takt 33 gegenüber Takt 29 noch einmal verbreiterte Doppeldominante – mit ein.

In der »Neuen Lambacher Sinfonie« findet sich ab Takt 9 ein flächiges, häufig auch in Kopfsätzen anderer Komponisten, etwa auch Wolfgangs, vorkommendes Wechseln zwischen Tonika, Subdominante und wieder Tonika[19], das aber hier seiner sonstigen Wirkung beraubt ist, da einerseits bereits in Takt 2/3 und in der Kadenz (T. 7) eine auffällig breite Subdominante klangliche Weitung brachte[20] und andererseits das auf den Auftakt vorgezogene Forte die blockhafte Struktur des Modells ignoriert (siehe dazu Schema 2, S. 176).

Nun folgen, wiederum an gängigen Modellen orientiert, die das Gegengewicht zum plagalen Pendeln herstellenden authentischen Kadenzen (T. 15/16), doch auch diese Wendungen erfüllen nicht die üblichen Funktionen, da sie weder zu schließen vermögen – denn die Tonika erscheint auf der Taktdrei – noch in die an dieser Stelle zu erwartende breite Dominante führen[21]. Diese Dominante erscheint erst in Takt 24; ihr vorgeschaltet ist eine Viertaktgruppe, die zwar neue – jedoch nach wie vor themenfremde –

---

[17] Erstmals andeutungsweise beschrieben und als charakteristisch für die Gattung der Sinfonie dargestellt sind solch offenbleibende Taktgruppen bei Koch, *Anweisung*, S. 305f.

[18] Vgl. hingegen die Meinung von Neal Zaslaw, »The ›Lambach‹ Symphonies«, S. 154 (vgl. auch Neal Zaslaw, *Mozart's Symphonies. Context, Performance Practice, Reception*, Oxford 1989, S. 136), die Sinfonie habe archaische Züge.

[19] Man vergleiche etwa die Kopfsätze aus Wolfgangs KV 19 und 45 (ausführliche Beschreibung der entsprechenden Takte und vergleichbarer Stellen aus zeitgenössischen Sinfonien bei Gersthofer, *Mozarts frühe Sinfonien*, S. 72–80) und aus KV 73q.

[20] Gernot Gruber, *Mozart verstehen. Ein Versuch*, Salzburg und Wien ²1991, S. 131, konstatiert ohne Wertung eine Vorliebe Leopolds für die Subdominante.

[21] Man vergleiche etwa die Takte 14–18 (mit ganztaktigem Wechsel zwischen Dominante und Tonika) in Karl Friedrich Abels Sinfonie op. 7/6 (KV Anh. A 51; in der AMA als Mozarts KV 18 ediert).

Motivik verwendet, aber letztlich aufgrund ihrer den Takten 15/16 entsprechenden Anlage redundant ist. Diese funktionslose Verdopplung eines Modells ist um so auffälliger, als auch die Zwischentakte 17–19 auf die Dominante vorbereiten – allerdings in wenig stringenter Form, da der Bassgang aus Takt 6 Mitte bis 8 hier derart rhythmisiert ist, dass die harmonische Bewegung auf der Subdominante (vertreten durch IV., II. und wieder IV. Stufe) stehen zu bleiben scheint und die Doppeldominante völlig in den Hintergrund tritt. Mit dem ersten, periodisch geschlossenen Viertakter des Seitenthemas (T. 25ff.) scheint der Satz dann wieder ins Fließen zu kommen[22], doch die Weiterführung der Wiederholung von Takt 25/26, die nach einem ziellosen sequenzähnlichen Anhang erst durch eine nicht mehr zur Sequenz gehörige breite Doppeldominante (T. 34) abgefangen und harmonisch angespannt und dann durch mit der Tonika schließende, also harmonisch stagnierende Taktgruppen fortgesetzt wird, vermag einen großen Bogen bis hin zum Expositionsabschluss – und, da unverändert in die Reprise übernommen, auch zum Satzabschluss! – nicht in Gang zu setzen. Erst mit Takt 39 beginnen zum Schluss drängende Gerüstbauglieder; sie werden an das Vorausgehende einfach angehängt, so dass an der Nahtstelle zwei Tonikaklänge spannungslos aufeinandertreffen. Wie in der Sinfonie KV 45a, Takte 27–34, erscheint in diesen beiden offenen Viertaktgruppen die Doppeldominante, doch während Wolfgang diesen Klang zuvor nur einmal, in Takt 10, verwendet hatte, gingen in Leopolds Satz bereits drei Stellen mit doppeldominantischem Klang voraus, so dass der Klang nun bereits abgegriffen wirkt. Die einzelnen in dieser Exposition verwendeten Bausteine entsprechen also zwar vertrauten Modellen, doch das Konzept, das diese Modelle zu einem Ganzen verbindet, wird den Erfordernissen einer Exposition nicht ganz gerecht. Anders gesagt: Das Vokabular des Satzes – Spielfiguren, Themenbildung, einzelne harmonische Wendungen – und die Syntax – die Verbindung der Klänge untereinander sowie die Bildung von Taktgruppen – entsprechen ganz dem Zeitstil[23], doch die Dispositio – um bei aus der Sprache entlehnten Begriffen zu bleiben[24] – scheint Leopold Mozart weniger ›im Griff‹ gehabt

---

[22] Periodisch strukturierte Taktgruppen am Seitensatzbeginn tauchen in Wolfgangs Sinfonien etwa in den Kopfsätzen von KV 19a (T. 19–22), 73 (T. 16–21) und 74 (T. 27–32 und 40–43) auf.

[23] Auf den »modern style« des Satzes verweisen Neal Zaslaw/Cliff Eisen, »Signor Mozart's Symphony in A Minor K. Anhang 220 = 16a«, in: *Journal of Musicology* 4 (1985/86), S. 191–206, hier S. 204.

[24] Diesen Begriff verwendet Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* ..., Hamburg 1739, Faksimile-Nachdruck hrsg. von Margarete Reimann, Kassel usw. 1954 (Documenta musicologica. Erste Reihe, 5), S. 235, für »eine nette Anordnung aller Theile und Umstände in der Melodie«. Bei Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, 2 Bände, Leipzig 1788 und 1801, Faksimile-Nachdruck hrsg. von Othmar Wessely, Graz 1967, ist die Dispositio, die im vierten Hauptteil der musikalischen Rhetorik behandelt wird, »die Anordnung musikalischer Gedanken« (Bd. 1, S. 39); sie ist also nicht mehr nur auf die Melodik bezogen. Forkel fordert für eine

zu haben. Der Satz entspricht einer zwar im Einzelnen schön und eingängig formulierten und die Zuhörer spontan mitreißenden, aber ohne wirklich schlüssiges Konzept vorgebrachten, eher ein wenig geschwätzigen Rede.

II

Doch die Kopfsätze waren in der Kontroverse um die beiden »Lambacher Sinfonien« nicht das eigentliche Problem. Am heftigsten kritisierte man an der »Alten Lambacher Sinfonie« den langsamen und den Finalsatz[25]. Die Vorwürfe, dass die beiden Sätze eine lahme Addition von Zweitaktern aufwiesen und spannungslos gestückelt seien[26], lassen sich allerdings durch eine Untersuchung der Dispositio ihrer Expositionen leicht entkräften. In der Melodiestimme des langsamen Satzes sind neben einer Reihe von Zweitaktern – die im Übrigen auch in Leopolds langsamem, vom Ablauf her tatsächlich sehr überzeugenden Satz dominieren – in der Dominanttonart (ab T. 11) vier Eintakter zu konstatieren, die von einem zusammenfassenden Zweitakter zu sechs Takten ergänzt werden. An eine Wiederholung dieses Sechstakters schließen sich zwei melodisch in 2 + 2 gegliederte viertaktige Kadenzen an. Die Phrasenlänge ist also sehr wohl flexibel. Außerdem fällt ein enger, zur Herausbildung größerer Komplexe führender Bezug zwischen den Taktgruppen auf. In Takt 1–3 erklingen Tonika und Dominante halbtaktig; die ganztaktige Tonika in Takt 4 schließt die Taktgruppe ab. Ab Takt 5 erfolgt eine doppelte Weitung durch das erstmalige Einbeziehen der Subdominante und durch den Wechsel zu ganztaktigen Harmonien. Der Übergang zur abschließenden, die neue Tonika ankündigenden Dominante (›bifocal close‹) erfolgt dann wieder, die Anspannung durch die Doppeldominante unterstützend, durch halbtaktige Harmoniewechsel (T. 7), wobei die lineare Abwärtsführung der ersten Violine dem bereits seit Takt 5 präsenten synkopischen Rhythmus erstmals vorwärtsdrängenden Gestus verleiht. Die ersten zehn Takte bilden also einen zusammengehörigen, sich zum zweiten Teil öffnenden Komplex. – Auch auf das Finale der »Alten Lambacher Sinfonie« tref-

---

gute Ordnung der »Materialien«, »daß sich alle Gedanken gegenseitig aufs vortheilhafteste einander stützen und verstärken« (Bd. 1, S. 50). Meinrad Spiess, *Tractatus Musicus Compositorio-Practicus* ..., Augspurg 1746, bleibt bei seiner Darstellung der Dispositio innerhalb des Kapitels »Von der Invention, Disposition, Elaboration und Decoration« (S. 133f.) zwar wie Mattheson sehr allgemein, differenziert aber zwischen der Dispositio generalis, unter der er die grobe formale Einteilung »... nach dem Beyspiel eines Architecti, so einen Entwurff oder Riß macht«, versteht, und der Dispositio particularis, die den harmonisch-tonalen Ablauf und den Spannungsverlauf betrifft (S. 134).

[25] Abert, »Stilistischer Befund«, S. 87–89; Allroggen, »Mozarts Lambacher Sinfonie«, S. 121 und 125f.

[26] Abert, »Methoden«, S. 25.

fen die beiden erhobenen Vorwürfe nicht zu; einziges Manko der Exposition ist, dass nahezu alle Taktgruppen einmal wiederholt werden. Die zum Halbschluss führenden ersten acht Takte gliedern sich in 2 + 2 + 4 mit einem periodenüblichen Anschub im sechsten und siebten Takt, die in 2 + 2 untergliederten Takte 17–20 sind periodisch gerundet und werden durch das rhythmisch nicht unterteilte Unisono der Takte 25–28 einleuchtend ergänzt. Die wiederum aus zwei Zweitaktern bestehenden Takte 33–36 führen durch die Differenzierung des vierten Taktes, der bei Wiederholung dieses Gliedes zu einem viertaktigen Block (T. 40ff.) ausgeweitet wird, in einen Abschluss. Auch in dieser Exposition haben also die einzelnen Abschnitte unterschiedliche Ausdehnung und voneinander abweichenden Bau, und zwischen den Taktgruppen sind durch subtile Mittel Bezüge hergestellt. Die Exposition aus dem Finalsatz der »Neuen Lambacher Sinfonie« hingegen verliert durch häufiges Kadenzieren und durch die wiederholte Verwendung des Dominantsext- bzw. -quintsextakkordes an Spannung. In 55 Takten sind 15 offene Kadenzglieder – drei davon über Orgelpunkt – enthalten: die Folge Tonika - Dominante in Takt 17–18 (ähnlich in 19–20) und an der Wiederholungsstelle Takt 36–37 (beziehungsweise 38–39); eine über die Subdominante zur Dominante führende Klangfolge in Takt 3–4 (wiederholt in 5–6), 9 (wiederholt in 10 und 11), 42–43 (wiederholt in 44–45), 46–47 (wiederholt in 48–49) und 50–51 (wiederholt in 52–53). Acht Stellen – die Takte 20, 21 (wiederholt in 40, 41) und 34–35 (ähnlich 32–33), außerdem der jeweils erste Takt (T. 50 und 52) der letzten beiden Gerüstbauglieder – beginnen mit der Tonika und enden mit dem Dominantsext- oder -quintsextakkord. Unabhängig von der Funktion der jeweiligen Stelle sind also immer wieder die gleichen harmonischen Modelle eingesetzt. Eine weitere Schwachstelle lässt sich in Takt 27–31 konstatieren: Erst, nachdem längst ein ausführliches Seitenthema erklungen ist, wird jene Art von breitem Halbschluss erreicht, der normalerweise den Seitensatz vorbereiten würde, hier allerdings keinerlei formale Zäsur darstellt, sondern nur in Kadenzen mündet. So ist das Urteil, Leopolds Sinfonie habe einen spannungsreichen Inhalt[27], hinsichtlich der Dispositio nicht ganz nachzuvollziehen.

III

Man könnte nun vermuten, die weitschweifige Anlage der Expositionen aus Kopf- und Finalsatz der »Neuen Lambacher Sinfonie« sei auf die relativ große Länge mit 52 beziehungsweise 55 Takten zurückzuführen – denn größerer Umfang lässt gegenüber dem Konzentrat einer Exposition Freiraum entstehen, dessen Füllung mehr kompositorisches Geschick erfordert –, doch die »Neue Lambacher Sinfonie« scheint eine der besten, modernsten Sinfo-

[27] Abert, »Stilistischer Befund«, S. 95.

nien Leopolds zu sein. In anderen Expositionen aus nach Cliff Eisen sicher Leopold zuzuschreibenden und möglicherweise in den sechziger Jahren entstandenen Sinfonien[28] tritt Gerüstbau eher selten, häufig wie zufällig und nicht als Bögen spannendes und damit zusammenfassendes Moment auf; gelegentlich sind seine Prinzipien missverstanden, oder es gehen den Gerüstbaugruppen funktionslose, die Ordnung störende Einzeltakte voraus. Des Öfteren sind Sequenzen eingefügt, deren eigentliches harmonisches Ziel – zum Beispiel eine breite, formal gliedernde Dominante – an metrisch falscher Stelle bereits innerhalb der Sequenz eintritt; die Sequenzen sind also letztlich nicht als metrisch zwingende Hinführung auf ein tonales Ziel eingesetzt, sondern dienen wie in der Generalbassmusik satztechnischer Abwechslung. Drei Sinfoniekopfsätze mögen hierzu konkrete Beispiele liefern. Von den Sinfonien Leopolds mit kurzer Kopfsatzexposition scheint die Sinfonie B 6[29] – die 1768 im Lambacher Katalog eingetragen ist, nach Eisen allerdings möglicherweise schon spätestens 1756 entstand[30] – hinsichtlich der Stringenz der Kopfsatzexposition der »Neuen Lambacher Sinfonie« noch am ähnlichsten zu sein. Bis hin zu Takt 14 ist der Ablauf von geschlossenen Taktgruppen geprägt, wogegen im zweiten Teil offene Taktgruppen überwiegen. Für den zweiten Teil sind nun aber auch einige von zeitgenössischen Modellen abweichende Stellen zu erwähnen: Der – eigentlich schon früher, vor dem Einsatz der Dominanttonart in Takt 7, benötigte – Dominantblock in der Dominanttonart, Takt 20–23, wird in einem metrisch leichten Takt der dreigliedrigen Sequenz Takt 15ff. erreicht; sein letzter Takt, ein Wechselquartsextakkord, wird – ohne einleuchtenden Grund und allen harmonischen Konventionen widersprechend – in einen subdominantischen Klang weitergeführt, der in einem die Zweiergruppierung der Umgebung störenden Einzeltakt zu stehen kommt; die beiden Zweitaktgruppen Takt 29–32 repräsentieren einen missverstandenen Gerüstbau, da zwar der jeweils zweite Takt rhythmisch angespannt ist, die harmonische Anspannung aber im jeweils ersten Takt liegt. – Am wenigsten stringent – und stark erinnernd an manche noch ganz dem Generalbass verhafteten Sinfoniebeispiele in Joseph Riepels *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*[31] – ist die mit nur 17 Takten extrem kurze Kopfsatzexposition aus der spätestens 1767 entstandenen Sinfonie G 14[32].

---

[28] Zuschreibungen und Datierungen im Katalog bei Cliff Eisen, *Leopold Mozart. Ausgewählte Werke I: Sinfonien*, Bad Reichenhall 1990 (Denkmäler der Musik in Salzburg, 4), Vorwort S. XVI–XXVIII. Von mir wurden nur Kopfsätze der bereits edierten Sinfonien berücksichtigt.

[29] Veröffentlicht in AMA als KV 17.

[30] Eisen, *Leopold Mozart. Ausgewählte Werke I*, Vorwort S. XXVIII.

[31] Etwa S. 72–74 oder S. 83–84.

[32] Datierung nach Eisen, *Leopold Mozart. Ausgewählte Werke I*, Vorwort S. XXV. Die Sinfonie ist ediert von Roland Biener, *Leopold Mozart – Sinfonia in G, Sinfonia in D. Mit einem biographischen Abriß von Josef Mančal*, Augsburg 2000 (Documenta Augustana, 4), S. 7ff.

Sie enthält keinerlei Taktgruppen mit Gerüstbaustruktur. Die Dominanttonart D-Dur schleicht sich ohne Vorbereitung schon in den mit ihrer Violinfiguration an Takt 1/2 anknüpfenden Takten 3/4 ein und wird in der nachfolgenden viergliedrigen Sequenz (T. 5–8) bestätigt. Erst in Takt 10 aber – also beträchtlich zu spät im Hinblick auf die schon gefestigte Dominanttonart – erklingt nach einem zielstrebigen Bassgang doppelpunktähnlich die Dominante von D-Dur. Es scheint daraufhin eine Schlusskadenz anzusetzen, doch folgt in Takt 12, mit einem nach einem subdominantischen Akkord mit Sixte ajoutée kaum möglichen Unisono-*d* beginnend, eine zweite Vorbereitung eines dominantischen Doppelpunkts. Erst die Wiederholung des abgebrochenen Kadenzansatzes in Takt 13 führt wirklich kadenziell weiter: in einen Trugschluss, dem eine weitere knappe Kadenz angefügt ist. Die die Exposition abschließende Tonika ist mit ihren zweieinhalb Takten – in deren Mitte noch einmal eine Unisono-Kadenz, diesmal auf Achteln, eingeschoben ist – gegenüber den vorausgehenden kleingliedrigen Kadenzen weit überdimensioniert. – Selbst die möglicherweise sehr spät entstandene Sinfonie G 8[33] bietet kein anderes Bild. Die Exposition des Kopfsatzes, die gleichen Umfang wie die der »Neuen Lambacher Sinfonie« hat, ist überwiegend aus geschlossenen Taktgruppen aufgebaut; nur gegen Ende, vor zwölf ganz unregelmäßig strukturierten Schlusstakten, tauchen zwei Gerüstbauglieder auf. Harmonisch werden viele für die Dispositio funktionslose Umwege gegangen; die Dominanttonart wird nicht stringent vorbereitet.

In Wolfgangs Sinfonien hingegen zeigt sich schon von Anfang an ein recht geordneter, stringenter Verlauf der Kopfsatzexpositionen. Die Kopfsatzexposition der wahrscheinlich 1764 entstandenen Sinfonie KV 16, die mit 58 Takten die größte Ausdehnung unter den Sinfoniekopfsätzen bis 1770 hat und mit diesem Umfang sogar die »Neue Lambacher Sinfonie« übertrifft, lässt sich klar in folgende Abschnitte gliedern[34]:

---

[33] *Leopold Mozart, Sinfonia (G 8)*, hrsg. von Cliff Eisen, Wellington 1997. Die Sinfonie ist laut Eisen, *Leopold Mozart. Ausgewählte Werke I*, Vorwort S. XXIV, spätestens 1775 entstanden.

[34] Gersthofer, *Mozarts frühe Sinfonien*, bewertet den Kopfsatz von KV 16 im Verhältnis zu KV 19 eher negativ (S. 36f., 40f.); bezüglich der Dispositio der Exposition moniert er, sie sei wegen der zu kurzen Überleitung zum Seitensatz unproportioniert (S. 44) – wie Gersthofer überhaupt Zusammenhalt und Fortgang des Satzes bei Johann Christian Bach für besser hält (S. 159, 165, 166, 193 und passim). In der Kopfsatzexposition aus KV 16 scheint mir jedoch nur T. 55 mit dem Aufeinanderstoßen von VI. Stufe auf der Takteins und I. Stufe auf der Taktzwei weniger überzeugend zu sein.

T. 1–3 Tonikavorhang;
T. 4–11 ein zweimaliges Kadenzieren, zunächst über den Subdominantseptakkord und beim zweiten Mal über die Subdominante mit Sixte ajoutée vor dem jeweils folgenden Dominantseptakkord (die Kadenzen werden also differenziert!);
T. 12–22 Wiederholung des Abschnitts T. 1–11;
T. 23–28 Pendeln zwischen zweitaktiger Tonika, zweitaktiger VII. Stufe und zweitaktiger Tonika (die bereits in T. 5, 9, 16 und 20 erklungene Subdominante wird also nun ausgespart!);
T. 29–30 nach einem rhythmischen Sammeln in Takt 28 eine breite, als ›bifocal close‹ dienende Dominante, deren Figuration den Bezug zu den Schlusstakten von Exposition und Reprise herstellt;
T. 31–44 in B-Dur sechs Takte Vorbereitung, bevor in Takt 37 das in den Begleitstimmen deutlich Gerüstbaustruktur aufweisende kleingliedrige Seitenthema einsetzt;
T. 45–56 zunächst zwei viertaktige, dann zwei – durch Reduzierung auf Zweitaktigkeit – beschleunigende Gerüstbauglieder mit Kadenzbekräftigungen.

An dieser Disposition hat Leopold, als er die Sinfonie in London durchsah, nichts Wesentliches geändert[35]; nur in Takt 34 ist ein Kadenzgang des Basses durch einen Orgelpunkt ersetzt, so dass die nachfolgende Gliederung – zwei Forte-Takte 35/36 und anschließend die viertaktigen Gerüstbauglieder des Seitenthemas – deutlicher hervorgehoben wird. Leopolds sonstige Korrekturen in diesem Satz beziehen sich vor allem auf die Stimmführung und damit auf die klangliche Balance. Ähnlich stringent – mit ebenfalls nur kleinen, gegenüber Leopolds Sinfonien deutlich weniger gravierenden Schwachstellen – laufen die Expositionen in den Kopfsätzen aus KV 19, 19a und 22, also aus allen Sinfonien bis 1766, ab[36].

IV

Dass sich die an den »Lambacher Sinfonien« gemachten Beobachtungen auf eine größere Anzahl von Sinfonien übertragen lassen, ist meiner Meinung nach damit zu erklären, dass bei dem insgesamt begabteren Komponisten –

---

[35] Faksimile beigelegt in NMA IV/11/1.

[36] Die Exposition des Kopfsatzes aus KV 19a weist die meisten Schwachpunkte auf: In T. 9ff. findet sich eine ein wenig stagnierende Imitationsstelle, und in T. 35ff. ist die Chance vergeben, den zuvor (T. 31–34) stabilisierten Gerüstbau in einen überzeugenden Abschluss zu führen (statt dessen erklingt nach der Tonika zu Beginn von T. 35 zweimal die Wendung Dominantseptakkord – kadenzierender Quartsextakkord – Dominantsekundakkord – Tonikasextakkord, bevor ein unvorbereiteter Tonikablock in T. 39 Mitte bis 40 die Exposition stoppt).

auch wenn seine Kompositionen im Einzelfall nicht immer besser sein müssen als die des weniger begabten – das Gespür für solche modellhaften Verläufe wie die der Exposition bereits zu einer Zeit, in der die kompositorische Individualität noch wenig ausgeprägt ist, gut entwickelt sein dürfte. Im Falle Wolfgangs gibt es sogar ein ganz konkretes Vorbild für stringente Expositionsgestaltung. Gerade jene Sinfonie, die Wolfgang 1764 in London kopiert hat – die 1767 gedruckte Sinfonie Opus 7/6 von Carl Friedrich Abel[37] –, präsentiert bis auf einen merkwürdig zwischen zwei Gerüstbaugliedern eingeschobenen Einzeltakt (T. 43) ein überaus klares Expositionskonzept (siehe dazu Schema 3, S. 176)[38]: Nach anfänglichen Gerüstbaugliedern leitet ein gegen Ende (T. 13/14) zunehmend beschleunigter Gang zur Dominante, die ihrerseits durch Gerüstbauglieder bestätigt wird, bevor in Takt 19 in der Dominanttonart das ebenfalls mit offenen Gliedern beginnende und mit Takt 29 – analog zu Takt 13 des Hauptsatzes – zu einer breiten Dominante führende Seitenthema einsetzt. Diese Dominante, die letztlich bereits auf die bestätigenden offenen Kadenzen der Takte 40–42/44–46 und 47–48/49–50 vorbereitet, wird zunächst ähnlich wie in Takt 14–17 durch zwei Gerüstbauglieder (T. 30–33) stabilisiert, bevor anstelle eines Dominantblockes eine von der Dominante ausgehende und am Ende wieder in eine öffnende Kadenz zurückführende Sequenz (T. 34ff.) die Dominante umspielt. In den drei Takten 51–53 wird auf kürzestem Raum und mit fast korrekten Proportionen noch einmal ein Konzentrat des bisherigen Seitensatzverlaufs gegeben.

*

Im Zusammenhang mit den vorgetragenen Beobachtungen stellt sich erneut die Frage, ob sich nicht vielleicht doch zumindest gewisse Teilbereiche analytischer Untersuchungen als nützlich für die Diskussion von Echtheitsproblemen erweisen können. Unter der Annahme, dass ein bereits in sehr frühen Werken bewiesenes gutes Gespür für die Dispositio einem Komponisten kaum verloren gehen wird, könnte man versucht sein, ähnliche Untersuchungen wie die an den »Lambacher Sinfonien« angestellten auf die etwas späteren Expositionen sicher echter Mozartscher Sinfonien auszudehnen[39]

---

[37] Edition s. Anm. 21.

[38] Gersthofer, *Mozarts frühe Sinfonien*, S. 41f., sieht in dieser Sinfonie ein Vorbild für Wolfgangs Sinfonie KV 19, nicht aber generell für Wolfgangs frühe Sinfonien.

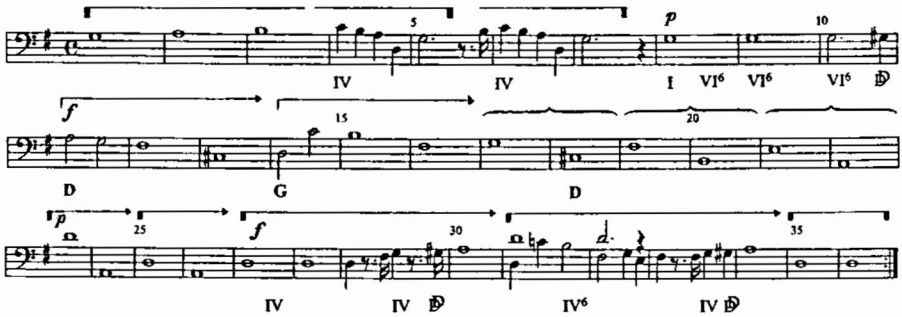
[39] Zusammenfassend sei Folgendes zu Wolfgangs Sinfonien aus den Jahren 1767 bis 1770 angemerkt: Ab KV 43 sind die Expositionen trotz nicht größeren Umfangs klanglich etwas beweglicher; Gerüstbau und harmonische Großflächigkeit treten mehr in den Hintergrund. Im Gegensatz zu Leopolds Expositionen weisen sie aber größere klangliche Vielfalt auf und bringen seltener wirklich funktionslose oder falsch weitergeführte Stellen. Stringenz ist also weiterhin vorhanden, wenngleich auf etwas anderen Wegen – mit anderen Modellen – erreicht. Die Exposition der Sinfonie KV 48 allerdings ist trotz größter Knappheit (nur 33 Takte) völlig anders gestaltet als die frühen Expositionen; es gibt kaum Wiederholungen von Takten oder Taktgruppen.

und die dadurch zu gewinnenden Kriterien auf im Köchelverzeichnis bisher mit Fragezeichen versehene Sinfonien anzuwenden[40]. Doch selbst, wenn dieser Ansatz zu nicht minder spekulativen Ergebnissen führen würde als die bisherigen stilistischen Analysen im Rahmen von Echtheitsfragen, lässt sich auf jeden Fall eines festhalten: Sofern man entgegen dem üblichen Bild von Mozarts Kompositionsstil nicht nur Inventio, Elaboratio und Decoratio (also vorrangig die Melodiebildung) einbezieht, sondern auch – vor allem in jenen Satzteilen, für die bestimmte modellhafte Vorstellungen existieren – die Dispositio berücksichtigt, sind für die beiden »Lambacher Sinfonien« die Ergebnisse von Quellen- und Stilkritik nicht so weit voneinander entfernt wie bisher angenommen.

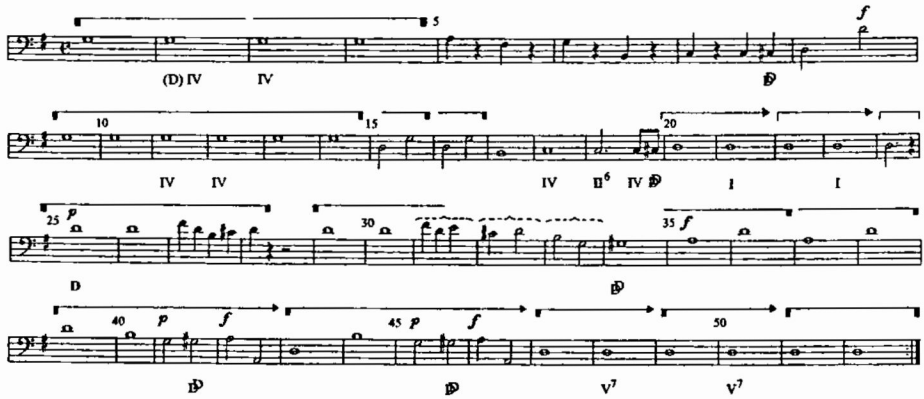
---

[40] Es seien einige Ergebnisse von Untersuchungen weiterer Kopfsatzexpositionen mitgeteilt: Die ohnehin nicht mehr als Werk Wolfgangs diskutierte Sinfonie KV 16a kann nicht von Wolfgang stammen. Die Sinfonie KV 42a von 1767, die auf dem Symposion in Odense 1984 als echt eingestuft wurde (s. *Die Sinfonie KV 16a ›del Sig. Mozart‹: Bericht über das Symposium in Odense anläßlich der Erstaufführung des wiedergefundenen Werkes Dezember 1984*, hrsg. von Jens Peter Larsen und Kamma Wedin, Odense 1987), von Cliff Eisen (*The Symphonies of Leopold Mozart and their Relationship to the Early Symphonies of Wolfgang Amadeus Mozart: a Bibliographical and Stilistic Study*, Ph. D. Cornell University 1986, Ann Arbor 1986, S. 192; »Problems of Authenticity among Mozart's Early Symphonies: The Example of K. Anh. 220 [16a] and 76 [42a]«, in: *Music and Letters* 70 [1989], S. 505–516, hier S. 509f.) aber aufgrund von Satzfolge, Form, Taktarten, Besetzung und des Fehlens von Kontrasten oder Irregularitäten am Satzanfang als nicht echt angesehen wird (etwas vorsichtiger äußert sich Gersthofer, *Mozarts frühe Sinfonien*, S. 392–395), hat eine deutlich weniger stringente Exposition als KV 45a. Die Sinfonie KV 45b, die laut Eisen (*Symphonies*, S. 154) und Gersthofer (*Mozarts frühe Sinfonien*, S. 395–397) von Mozart stammen könnte, weist innerhalb sehr flächiger und regelmäßig gegliederter Partien ähnlich wie Leopolds Sinfonie B 6 einzelne aus der regelmäßigen Reihung fallende Takte auf, was gegen eine Autorschaft Wolfgangs sprechen könnte. Die zweifelhaften Sinfonien KV 73l–q, die nach Gersthofers detaillierten Analysen (*Mozarts frühe Sinfonien*, S. 397–423) sämtlich für eine Autorschaft Mozarts in Frage kommen, würde ich aufgrund des Expositionsverlaufs folgendermaßen reihen: KV 73l ist am weitesten von Mozarts Sinfonien entfernt (vgl. dazu auch Allroggen, »Mozarts Lambacher Sinfonie«, S. 128f.); die Einreihung der Sinfonie als D 14 unter die Werke Leopolds (Eisen, *Leopold Mozart. Ausgewählte Werke I*, Vorwort S. XIX; vgl. Wolfgang Plath, Artikel »Mozart, 1) Leopold«, in: *Neue deutsche Biographie*, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 18, Berlin 1997, S. 238–240, hier S. 240) überzeugt. KV 73q – die man meist mit KV 73l in einem Atemzug nennt (vgl. Allroggen, »Mozarts Lambacher Sinfonie«, S. 129f.) – hat eine den frühen Sinfonien Wolfgangs etwas ähnlichere Exposition, und die Expositionen aus KV 73m und 73n stehen denen Wolfgangs am nächsten.

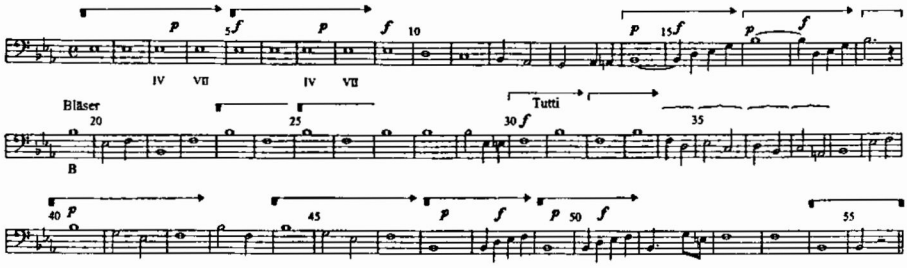
Schema 1: Wolfgang Amadeus Mozart, Sinfonie KV 45a
Disposition der Exposition des ersten Satzes



Schema 2: Leopold Mozart, Sinfonie G 14
Disposition der Exposition des ersten Satzes



Schema 3: Carl Friedrich Abel, Sinfonie op. 7/6
Disposition der Exposition des ersten Satzes



Diskussion

Wolfgang Gersthofer: Mich hat immer sehr erstaunt, mit welcher Arroganz die stilistische Diskussion um die beiden »Lambacher Sinfonien« in den sechziger Jahren geführt wurde. Warum muss das besser erscheinende Werk a priori von dem neun- oder zehnjährigen Knaben sein und nicht von Leopold Mozart, der ja zweifellos ein gestandener Komponist war. Wir dürfen nicht außer Acht lassen, dass Leopold nicht einfach nur der Vater des Wunderkindes war, der ein bisschen nebenbei komponiert hat, sondern durchaus ein ernst zu nehmender Komponist, der erst, als er gesehen hat, welches Potential sein Kind hat, seine kompositorischen Aktivitäten zurückgesteckt hat. Es gibt ja doch einige Kompositionen von Leopold, die durchaus modern für die Zeit waren, etwa die große Serenade mit den Trompeten- und Posaunensoli oder manche Kirchenmusikwerke.

Marianne Danckwardt: Darauf hinzuweisen war ja Platths großes Anliegen, als er 1971/72 sagte, dass wir Leopold Mozart noch kaum kennen. Nicht selten wurden ja die Ergebnisse von Forschungen durch die falschen Vorstellungen von Leopold Mozarts Kompositionsweise bestimmt.

Marius Flothuis: Ich möchte sehr davor warnen, dass man die sogenannte Qualität einer Komposition bei der Beurteilung von Authentizität mit einbezieht. Auch der beste Komponist kann einmal eine schlechte Komposition schreiben. Von Ludwig van Beethoven kennen wir Beispiele zur Genüge. Aber auch bei Mozart gibt es zum Beispiel eine relativ frühe Messe, die eher langweilig ist und im Vergleich mit anderen Messen nicht gut dasteht. Noch eine Anmerkung, die die Zuschreibung der beiden »Lambacher Sinfonien« bestätigen kann: Vor ein paar Jahren ist in der NMA ein Werk von Leopold Mozart erschienen, wohl eine Sakramentslitanei, die Wolfgang uminstrumentiert haben soll. Die Uminstrumentierung bestand nur darin, dass er die viel zu hohen Hörner in die Mittellage versetzt hat. Die »Neue Lambacher Sinfonie« enthält sehr hohe Hornpartien; sie kann also eigentlich nicht von Wolfgang sein, der die hohen Partien im Werk seines Vaters geändert hat.

Marianne Danckwardt: Zu Ihrer ersten Anmerkung: Qualität als Echtheitskriterium einzubeziehen, ist natürlich sehr, sehr heikel. Mein Ausgangspunkt war, mit den Expositionen einen Teil aus Sinfonien herauszugreifen, der gerade in dieser frühen Phase der Gattung kaum individuelle Ausprägung zeigt, sondern eher modellhaft angelegt ist. Ich denke, es ist berechtigt, dort nach einer gewissen handwerklichen Qualität zu fragen: zu fragen, ob die modellhaften Verläufe auch wirklich richtig erfasst sind. Ich habe den Eindruck, dass Leopold Mozart von den einzelnen Modellen her ganz auf dem kompositorisch neuesten Stand ist; doch er zeigt in der Art, wie er die Modelle einsetzt, wie er sie verbindet, weniger Konzentration als Wolfgang. Nun zu Ihrer zweiten Anmerkung: Mit der Frage nach der Besetzung – ob hohe Hörner, ob tiefe Hörner – spricht man bestimmte Vorlieben eines Komponisten an, mit der Frage nach dem Ablauf einer Exposition jedoch eher eine handwerkliche Fertigkeit, die der Komponist aber keineswegs aus Traktaten oder bei einem Lehrer gelernt haben muss, sondern einfach aus der Kenntnis von Sinfonien gewinnen kann. Denn solche modellhaften, stringenten Expositionsverläufe finden sich überall: in Sinfonien von Johann Stamitz, von Johann Christian Bach und auch – wenn auch in anderer Weise – in Sinfonien von Joseph Haydn, in der vorhin gezeigten Sinfonie von Abel freilich besonders deutlich. Das Verinnerlichen solcher Abläufe kann sicher auf einer rein intuitiven Ebene geschehen; die Folge ist, daß der Komponist ein sicheres Gespür für die stringente Gestaltung von Zeit gewinnt.

Gerhard Croll: In dem von Herrn Flothuis genannten Fall bezieht sich die Änderung durch Wolfgang auf ein kirchenmusikalisches Stück, also auf eine Komposition, die unter ganz anderen akustischen Verhältnissen aufgeführt wurde als Kammermusik. Auch diese Gegebenheiten sind mit einzubeziehen.

Manfred Hermann Schmid: Wenn ich mich richtig entsinne, hat Wolfgang die Änderungen an Leopolds Sakramentslitanei erst in den Wiener Jahren vorgenommen. Insofern kann man die Lage der Hörner wohl nur schwer als Argument für Authentizität benutzen.

Marianne Danckwardt: Kirchenmusik ist wohl auch in anderer Hinsicht nicht mit den Sinfonien vergleichbar. Sie hat ja an kaum einer Stelle solche modellhaften Abläufe wie Expositionen von Sinfoniekopfsätzen. Natürlich gibt es gewisse Traditionen für einzelne Textstellen – zum Beispiel, in welcher Besetzung sie zu komponieren sind –, aber es gibt keine Konventionen, wie ein Teil etwa in tonaler Hinsicht abzulaufen hat und wie dieser Ablauf zu realisieren ist.

Christoph-Hellmut Mahling: Ich denke, es ist wichtig, in diesem Kontext Abel heranzuziehen; auch für die Musik anderer Komponisten ist ja schon verschiedentlich nachgewiesen worden, wie stark sie Mozart geprägt hat. Es überzeugt mich, dass der junge Mozart im Hören und im Kopieren gelernt haben soll, bevor er dann solche Modelle tatsächlich selbst wirksam angewendet hat. Daher halte ich solche Vergleiche für viel versprechend.

Wolfgang Gersthofer: Ich möchte gern noch einmal auf die fünf überleitenden Takte 15ff. der »Neuen Lambacher Sinfonie« eingehen. Dass die »Neue Lambacher Sinfonie« den größeren Atem hat – auch strukturell –, kann man, glaube ich, kaum leugnen. Mir scheint das eine formal sehr bewusste Anlage zu sein, die doch relativ zwangsläufig zur Dominante hinführt. Einmal haben wir in den Takten 15ff. als sehr dynamisierendes Element diese vorantreibenden Synkopen, dann das von Ihnen angesprochene halbtaktige Pendeln. Das beschleunigt ja nach dem großen zweitaktigen Pendeln zuvor; so wird also gerafft, und dadurch wird ein Dynamisierungsprozess angeschoben. Und ab dem Moment, in dem diese Synkopen in die zweiten Violinen gehen, haben wir einen ganz linearen Bassverlauf *H – c – cis*, der stringent auf diesen strukturell entscheidenden Punkt – Etablierung der Dominante – hinläuft. Mir erscheint die Exposition sehr organisch: am Ende 4 + 4 Takte und dann angehängt 2 + 2. Allenfalls macht sich eine gewisse Floskelhaftigkeit stärker bemerkbar.

Marianne Danckwardt: Ja, für sich genommen ist das auf die Dominanttonart hinführende Modell der Takte 15ff. sehr überzeugend. Die Vorbereitung der Dominante ›sitzt‹. Aber in dieser Exposition ist ja gleichsam ein Vorgang verdoppelt: In Takt 17–19 erscheint ein Modell, das vorher schon einmal in Takt 6–8 verwendet wurde, *ohne* dass es dort schon zu dem erwarteten Ergebnis – nämlich zu dem Doppelpunkt vor der Dominanttonart – geführt hätte. Das Modell nutzt sich also ab. Wolfgang scheint mir bestimmte Modelle besser aufzusparen, um sie dann funktional passend einzusetzen.

Bernd Edelmann: Der überzählige Takt in der Abel-Sinfonie lässt sich wohl aus dem Kompositionsprozess relativ einfach erklären. Abel wechselt ja immer im gleichen Rhythmus – ganztaktig und halbtaktig im Wechsel – die Basstöne, und sicher ist ihm dadurch die Orientierung verloren gegangen.

Wolf-Dieter Seiffert: Auffällig scheint mir eine gewisse Zwiespältigkeit in der »Neuen Lambacher Sinfonie«. Vor allem am Anfang wirkt sie moderner und zukunftsweisender, doch der Vortrag stellte gerade die ›alten‹ Momente heraus.

Wolfgang Gersthofer: Ähnliches findet man auch in Wolfgangs Sinfonien, zum Beispiel in KV 19.

Wolf-Dieter Seiffert: Da ergibt sich dann die merkwürdige Konstellation, dass der Sohn, der eigentlich sehr schnell avancierter komponiert als der Vater, der Rückschrittlichere ist.

Wolfgang Gersthofer: Unsere Vorstellung ist halt falsch: Wir sehen in Leopold immer den verknöcherten Pedanten.