

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Herausgegeben von Thrasybulos G. Georgiades

Band 25

Marianne Danckwardt

Die langsame Einleitung
Ihre Herkunft und ihr Bau bei Haydn und Mozart

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

MARIANNE DANCKWARDT

DIE LANGSAME EINLEITUNG
IHRE HERKUNFT UND IHR BAU
BEI HAYDN UND MOZART



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

1977

MÜNCHENER UNIVERSITÄTS-SCHRIFTEN

Philosophische Fakultät

Gedruckt mit Unterstützung aus den Mitteln der Münchener Universitäts-Schriften

ISBN 3 7952 0196 9

© 1977 by Hans Schneider, D 8132 Tutzing

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

Herstellung: Ernst Vögel GmbH, 8491 Stamsried

INHALT

Vorwort	9
A) Einführung	11
B) Die langsamen Einleitungen Haydns und Mozarts	17
I. Die langsamen Einleitungen in Kopfsätzen von Orchester-	
musik und in Ouverturen	19
1. Haydns Einleitungen	19
a) Die Einleitungen der Sinfonien Nr. 6 und 7 und ihre	
charakteristischen Grundzüge	19
Die Einleitung der Sinfonie Nr. 6 S. 20 — Die Einlei-	
tung der Sinfonie Nr. 7 S. 21 — Einleitungsanfänge	
S. 23 — Einleitungsschlüsse S. 25 — Die Vorbereitung	
der Einleitungsschlüsse S. 31	
b) Die Einleitungen der übrigen Sinfonien und der Ouver-	
turen	35
Die sich an die frühen Einleitungen anlehnenden Sinfo-	
nieeinleitungen bis 1786 S. 35 — Die Einleitungen der	
Sinfonien Nr. 86 und 88 S. 42 — Die Einleitungen der	
Sinfonien Nr. 90 bis 92 S. 45 — Die Einleitungen der	
Londoner Sinfonien S. 47 — Die Einleitungen der	
Ouverturen S. 54 — Die Einleitungen der Sinfonien	
Nr. 15 und 25 und die Oratorieneinleitungen S. 55 —	
Zusammenfassung des Kapitels B I. 1. S. 58	
2. Mozarts Einleitungen	61
Serenadeneinleitungen S. 61 — Die Einleitungen der Sin-	
fonien KV 425 und 504 S. 64 — Die letzten Einleitungen	
S. 68 — Zusammenfassung des Kapitels B I. 2. S. 71	
3. Gegenüberstellung von langsamen Einleitungen und an-	
deren Satztypen	73
a) Vergleich der langsamen Einleitungen mit langsamen	
Sätzen	73
Sinfoniekopfsätze Haydns S. 73 — Langsame Mittel-	
sätze Haydns S. 75 — Der langsame Satz der Sinfo-	

nie Nr. 86 und die Einleitungen der Sinfonien Nr. 86 und 92 von Haydn S. 80 — Die langsamen Sätze der Sinfonien Nr. 93 und 99 und die Einleitung der Sinfonie Nr. 100 von Haydn S. 81 — Langsamer Satz und Einleitung der Sinfonie Nr. 84 von Haydn S. 82 — Mozarts langsame Sätze S. 83 — Einleitung und sechster Satz der Serenade KV 203 von Mozart S. 85 — Einleitung und Komturszene aus dem <i>Don Giovanni</i> von Mozart S. 86	
b) Vergleich der langsamen Einleitungen mit Märschen Satzeroöffnung und Gliederung der Märsche S. 89 — Das rhythmische Aussehen der Märsche S. 90	87
c) Vergleich der langsamen Einleitungen mit schnellen Sätzen Satzanfänge S. 92 — Die Satzgliederung S. 94 — Satz- schlüsse S. 96 — Dominantabschnitte S. 97 — Die Vor- bereitung von Solokadenzen in Instrumentalkonzerten S. 99 — Die schnellen Sätze der frühen Haydnsinfonien S. 101 — Zusammenfassung des Kapitels B I. 3. S. 103	92
4. Das Verhältnis zwischen langsamer Einleitung und schnell- lem Satz Die Aufgaben der Sinfonieeinleitung im Hinblick auf den schnellen Satz S. 106 — Beziehungen zwischen langsamer Einleitung und schnellem Satz S. 108 — Die Stellung der Einleitung im Schaffensprozeß S. 122 — Zusammenfassung des Kapitels B I. 4. S. 124	106
II. Die langsamen Einleitungen in Kammermusik und in Mittel- und Schlußsätzen von Orchestermusik	127
1. Unselbständige einleitende Stücke Die Kammermusik Haydns S. 127 — Die Kammermusik Mozarts S. 129	127
2. Selbständige eröffnende Stücke Haydns Sinfonien und Kammermusikwerke S. 137 — Mo- zarts Serenaden und Kammermusikwerke S. 139 — Zu- sammenfassung des Kapitels B II. S. 143	137
III. Langsame Einleitungen in Vokalmusik Langsame Einleitungen innerhalb von Oratorien und Opern S. 147 — Langsame Einleitungen im Kyrie der Messe S. 149 — Zusammenfassung des Kapitels B III. S. 152	147

C) <i>Die langsamen Einleitungen aus der Zeit vor den Wiener Klassikern</i>	155
I. Mit den Sinfonieeinleitungen Haydns und Mozarts verwandte langsame Einleitungen	157
1. Konzerteinleitungen	157
Vivaldis Konzerteinleitungen S. 157 — Vergleich der Einleitungen Vivaldis mit langsamen Sätzen S. 163 — Vergleich der Einleitungen Vivaldis mit schnellen Sätzen S. 165 — Der Zusammenhang zwischen langsamer Einleitung und schnellem Satz bei Vivaldi S. 169 — Konzerteinleitungen anderer Komponisten S. 170	
2. Sinfonie- und Ouvertüreneinleitungen	175
Italien S. 175 — Frankreich und Belgien S. 176 — Mannheim S. 185 — Süddeutschland S. 192 — Norddeutschland S. 197 — Salzburg S. 200 — Wien S. 201 — Böhmen und Ungarn S. 208	
3. Einleitungen in anderen Gattungen	211
Einleitungen zu Kammermusik der Generalbaßzeit S. 211 — Einleitungen zu Kammermusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts S. 213 — Einleitungen zu Oratorien S. 216	
II. Zur Herkunft der langsamen Sinfonieeinleitung	219
Zur Verbreitung der frühesten Einleitungen S. 220 — Die besondere Bedeutung der italienischen Musik für das Aufkommen der Einleitungen S. 222 — Die Fanfare als unmittelbare Voraussetzung für die Ausbildung der Sinfonieeinleitung S. 224 — Eröffnende Tonika-Dominant-Fanfaren S. 227 — Das Übergehen der Fanfare auf die schnellen Sätze und auf die Einleitungen S. 232	
III. Eröffnende Stücke ohne Beziehung zu Haydns und Mozarts Sinfonieeinleitungen	235
1. Das Grave der französischen Ouverture in Oper und Instrumentalmusik	236
Die Beschreibungen der Theoretiker S. 236 — Der Bau der Musik S. 237 — Das Grave der französischen Ouverture im Vergleich mit der späteren langsamen Sinfonieeinleitung S. 239 — Vom Archetypus der französischen Ouverture abweichende Ouverturen S. 241	

2. Eröffnende Instrumentalrezitative	248
3. Eröffnende Stücke in Klavier- und Orgelmusik	250
4. Entrée, Intrada und Introduction	256
Die Entrée S. 256 — Intrada und Introduction S. 257	
5. Langsame eröffnende Stücke in Kammermusik, Konzerten, Sinfonien und Ouverturen	261
Kammermusik S. 262 — Konzerte S. 267 — Sinfonien und Ouverturen S. 270	
IV. Zur Literatur über die Herkunft der langsamen Einleitung	281
D) <i>Ausblick: Die langsamen Einleitungen nach Haydn und Mozart</i>	289
<i>Abkürzungs- und Literaturverzeichnisse</i>	303
Abkürzungen S. 305 — Bibliothekssigeln S. 306 — Gesamtaus- gaben, Editionen und Beispielsammlungen S. 307 — Literatur S. 309	
<i>Register</i>	315
 <i>Notenbeispiele</i>	 siehe Band II

VORWORT

Ich bin Lehrern, Freunden und Kollegen für Rat, Hilfe und Ermunterung bei Abfassung und Druck dieser Arbeit dankbar. Mein Dank gilt vor allem meinem verehrten Lehrer Professor Thrasybulos G. Georgiades, der während der Drucklegung verstarb. Ansatz und Fragestellungen meiner im Sommer 1971 begonnenen Studie gehen auf ihn zurück. Ein von ihm im Wintersemester 1971/72 durchgeführtes Kolloquium über einige Haydnsinfonien mit langsamer Einleitung und viele ausführliche Gespräche mit ihm gaben zu meinen Untersuchungen nicht wegzudenkende Anregungen.

1975 reichte ich die fertige Arbeit der Ludwig-Maximilians-Universität München als Dissertation ein, und anschließend unterzog ich sie für den Druck einer Kürzung. Um die dennoch recht umfangreiche Arbeit auch dem eiligeren Leser zugänglich zu machen, habe ich in der Einführung auf zusammenfassende, einen Überblick vermittelnde Kapitel und Abschnitte hingewiesen.

München, im August 1977

Marianne Danckwardt

A

EINFÜHRUNG

Die großen Einleitungen Haydns und Mozarts, etwa die Einleitungen aus Haydns Londoner Sinfonien, erfordern vom Betrachter nicht nur ein Eingehen auf die Besonderheiten jeder dieser Einleitungen und auf die Bedeutung dieser Eigenarten für die jeweilige Sinfonie, sondern auch das Beschäftigen mit der Frage, inwieweit die Einleitungen — trotz ihrer individuellen Ausprägung — durch Tradition und durch festumrissene Aufgaben bestimmt sind, also in einem gattungsgeschichtlichen Zusammenhang stehen. Sind die Einleitungen der Wiener Klassiker untereinander durch gewisse Gemeinsamkeiten verbunden? Haben Haydn und Mozart ihre Einleitungen aus sich heraus, nur durch formale Anlehnung an andere mit einem langsamen Abschnitt beginnende Gattungen, geschaffen, oder gab es für sie Anknüpfungspunkte, die die strukturelle Ausprägung der Einleitungen in bestimmte Richtung gelenkt haben? Wenn es solche Haydn und Mozart zu ihren Einleitungen anregenden Elemente gab: Wo finden sie sich, wie stark waren sie, als Haydn und Mozart langsame Einleitungen zu schreiben begannen, wie weit lassen sie sich zurückverfolgen?

Das Hauptanliegen dieser Arbeit ist zu zeigen, daß die langsamen Einleitungen Haydns und Mozarts in einer an satztechnischen Gegebenheiten greifbaren und weit zurück verfolgbaren Tradition stehen. Da es aber zweckmäßig ist, sich zunächst zu fragen, wie der Gegenstand, nach dessen Ursprung man sucht, in seinem Reifestadium beschaffen ist, beginne ich, entgegen der für den Titel dieser Arbeit gewählten chronologischen Reihenfolge, mit der Beschreibung der Einleitungen Haydns und Mozarts. Besondere Aufmerksamkeit wird dabei den frühen und mittleren Werken beider Komponisten gewidmet, da sich die Bindung an eine Tradition hier leichter fassen läßt als in späten Werken. Es gibt nur wenige monographische Literatur über die Einleitungen Haydns und Mozarts. Von den beiden größeren Arbeiten darüber bringt die eine — von Gail Ellsworth Menk — überwiegend statistisch orientierte Angaben zu Tempo, Taktart, Harmonik, Motivik und Dynamik der langsamen Einleitungen Haydns. Die zweite Arbeit — von Rudolf Klinkhammer —, auf deren ausführliche Bibliographie ich verweise, sieht ihre Hauptaufgabe darin darzulegen, wie die langsame Einleitung, eine „freie und formoffene Organisation musikalischer Mittel“ (S. 1), über ihre Funktion als allgemeine musikalische Satzeröffnung hinauswächst und stufenweise integrierter Bestandteil des ganzen Werkes wird (S. 168). Haydns Londoner Sinfonien werden als erste Stufe dieses Prozesses angesehen. Klinkhammer geht also von der ausführlicher wohl erstmals von Tobel (S. 132 ff.) vertretenen Ansicht aus, daß die musikalische Funktion der Einleitung im Idealfall darin besteht, den schnellen Satz thematisch vorzu-

bereiten. Für diese thematischen Zusammenhänge nun verfolgt Klinkhammer eine Entwicklung vom Primitiven zum Kunstvollen, vom „Einleitungscharakter“ in der frühen Klassik (S. 168) zur „materialen Aussage“ bei Beethoven und zu einem „Faktor der äußeren und inneren Satzverbindung im Dienste der thematischen Vereinheitlichung der zyklischen Sonatenform“ (S. 169) in der Romantik. Der Partitur wird von Klinkhammer nur wenig Bedeutung beigemessen; auffallendes Kennzeichen dafür sind die fast nur einstimmig gegebenen, in einigen Fällen auf die Außenstimmen erweiterten oder bei der Wiedergabe aller Stimmen auf Klaviersystem beschränkten Notenbeispiele¹.

Für die Einleitungen Haydns und Mozarts ergeben sich gerade dann, wenn man das Partiturbild in die Betrachtung einbezieht, deutliche satztechnische Unterschiede zwischen Sinfonie- und Ouvertüreneinleitungen einerseits und verschiedenen Typen von Kammermusikeinleitungen andererseits². Will man die Herkunft der langsamen Einleitung erforschen, so muß man also nach mehreren voneinander unterschiedenen gattungsgebundenen Satztypen suchen³. Die vorhandene Literatur beschäftigt sich mit der Frage nach dem historischen Werdegang der Einleitungen meist nur am Rande und nur unter formalen Gesichtspunkten. Auch die beiden längeren Berichte über Vorformen der Einleitungen — von Barry S. Brook (S. 114—117) und Rudolf Klinkhammer (S. 1—13) — betrachten die von ihnen als Vorläufer der Wiener klassischen Einleitungen benannte Musik nicht genauer, so daß diesbezügliche Untersuchungen bislang noch fehlten. Zudem war von den so zahlreichen Werken mit langsamer Einleitung, die vor etwa 1770 entstanden sind, im Hinblick auf meine Themenstellung bisher nur ein sehr kleiner Teil bekannt⁴.

¹ In der vorliegenden Arbeit werden Notenbeispiele überwiegend in Partitur gegeben. Aus Platzgründen konnten aber nur die unveröffentlichten Werke berücksichtigt werden, so daß dem Leser zugemutet werden muß, die Partituren von im Druck erschienenen Werken selbst heranzuziehen.

² Zu den Sinfonieeinleitungen s. zusammenfassend die Seiten 23—24, 58 ff., 71 f., 103 ff. und 124 ff., zu den verschiedenen Typen der Kammermusikeinleitungen s. die Zusammenfassung S. 143 ff.

³ Zu den Sinfonieeinleitungen der Vorklassiker und deren Herkunft s. vor allem das Kapitel C II. (S. 219 ff.), zu den verschiedenen Typen von Kammermusikeinleitungen vor allem das Kapitel C IV. (S. 281 ff., insbesondere S. 285 ff.). Natürlich lassen sich die beiden in dieser Arbeit unterschiedenen Einleitungsarten in vielen Fällen nicht streng voneinander trennen. Einige der in Kapitel C I. aufgeführten Einleitungen berühren sich eng mit einigen in Kapitel C III. erwähnten Einleitungen. Die durchgeführte Rubrizierung soll nur dazu dienen, gewisse Tendenzen aufzuzeigen.

⁴ In vielen Monographien über das Werk eines einzelnen Komponisten sind zwar dessen langsame Einleitungen erwähnt; meist sind jedoch die Autoren über das Vor-

Das Zurückblicken von einem Gegenstand auf dessen historischen Hintergrund birgt natürlich die Gefahr in sich, daß man letzteren nicht objektiv, als Erscheinung für sich, beschreibt, sondern an dem Gegenstand, von dem man ausgeht, mißt. Auch der Ausblick auf die Einleitungen des 19. Jahrhunderts⁵ geht, indem er nach Elementen aus Einleitungen des 18. Jahrhunderts sucht, von einer Fragestellung aus, die den Werken selbst nicht immer ganz gerecht werden kann. Nur das Bestreben, mit allen Untersuchungen dieser Arbeit wenigstens indirekt dem besseren Verständnis der Einleitungen Haydns und Mozarts zu dienen, kann diesen gelegentlich verzerrenden Blickwinkel legitimieren.

kommen langsamer Einleitungen bei anderen Komponisten der gleichen Zeit nicht informiert, so daß ihnen bestehende Zusammenhänge entgehen müssen. Aber auch in der ausführlichen, 264 vorklassische Sinfonien verschiedenster Komponisten zusammentragenden Arbeit von Stedman sind nur 5 Sinfonien mit langsamer Einleitung aufgeführt. Ein erschöpfendes Erfassen der Werke ist allerdings kaum möglich. Es kann nur über Kataloge mit Tempoangaben — möglichst mit genauer Unterscheidung zwischen Beginn mit langsamem Satz und langsamer Einleitung — erfolgen. Viele an sich wichtige Kataloge — z. B. B&H, DTB III/1, die Kataloge bei Mennicke und Werner — sind ebenso wie die RISM-Kataloge der Drucke vor 1800 wegen des Fehlens von Temposiglen für diese Zwecke unbrauchbar; die bisher bei RISM (thematisch und mit Tempobezeichnungen) erfaßten Handschriften des 18. Jahrhunderts — zu deren Katalogen ich dankenswerterweise in München und Wien Zugang hatte — stellen erst einen Bruchteil des in den Bibliotheken liegenden Notenmaterials dar. Doch dürften die von mir durchgesehenen Einleitungen bereits einen repräsentativen Querschnitt bieten.

⁵ Zu diesen Einleitungen s. vor allem die zusammenfassenden Seiten 297 f. und 301.

B

DIE LANGSAMEN EINLEITUNGEN HAYDNS UND
MOZARTS

I. DIE LANGSAMEN EINLEITUNGEN IN KOPFSÄTZEN VON ORCHESTERMUSIK UND IN OUVERTUREN

1. Haydns Einleitungen

a) Die Einleitungen der Sinfonien Nr. 6 und 7 und ihre charakteristischen Grundzüge

Zwischen dem Entstehungsjahr 1761 der Sinfonien Nr. 6 und 7 von Haydn und dem Entstehungsjahr der nächsten Sinfonie mit langsamer Einleitung, der Sinfonie Nr. 50, liegen zwölf Jahre¹. Dieser große zeitliche Abstand besagt aber nicht, daß die Einleitungen der Sinfonien Nr. 6 und 7 als ein früher unbedeutender Versuch Haydns, langsame Einleitungen zu schreiben, abgetan werden dürfen. Im Gegenteil können diese beiden Einleitungen exemplarisch dazu dienen, wesentliche Merkmale von Musik, die eröffnen und gleichzeitig auf den Hauptsatz hinführen will, zu erfassen. Die Einleitungen aus der mittleren Schaffensperiode Haydns und viele Einleitungen der Vorklassiker ähneln diesen beiden Einleitungen in vieler Hinsicht so stark, daß es fast erlaubt scheint, von einem all diesen Einleitungen zugrundeliegenden Einleitungsmodell² zu sprechen. Auch die Einleitungen der späten Sinfonien Haydns und die Einleitungen zu Mozarts Orchesterwerken übernehmen manche für dieses Modell charakteristische Züge.

¹ Die Einleitungen der Sinfonien Nr. 15 und 25, die wahrscheinlich schon vor 1761 entstanden sind, werden, da sie in mancher Hinsicht Ausnahmen darstellen, nicht in chronologischer Reihenfolge, sondern erst am Ende des Kapitels B I.1.b (S. 55 ff.) behandelt. — László Somfai, Vom Barock zur Klassik. Umgestaltung der Proportionen und des Gleichgewichts in zyklischen Werken Joseph Haydns, in: Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte 2, Eisenstadt 1972, Anhang Tafel II führt für die Jahre 1771 bis 1773 drei langsam eingeleitete Sinfonien Haydns auf, die er nicht näher bezeichnet. Von den mit Sicherheit Haydn zuzuschreibenden Sinfonien dieser Jahre hat jedoch keine eine langsame Einleitung. Somfai kann nur die Sinfonien Nr. 50, 54 und 57 meinen, deren Autographe aber auf 1773, 1774 und 1774 datiert sind.

Die Einleitung der Sinfonie Nr. 6²

Der erste Takt des Adagios insistiert auf dem Tonikagrundton, indem er ihn durch Ober- und Untersekunde zweimal einklammert und ihn durch dreimalige rhythmische Längung als Zentrum herausstellt. Dann aber erhalten die 1. Violinen durch die mit dem Sechzehntel *cis'* von unten ansetzende Wendung (T. 1, zweite Hälfte) und durch die gleichzeitig beginnende rhythmische Beschleunigung die Kraft, sich vom *d'* zu entfernen. Der zweite Takt führt das Herausstellen der Tonika fort; er fixiert durch das Erreichen der Terz erstmals die Durtonart. Am Beginn des dritten Taktes erklingt der volle Tonikadreiklang. Die Taktanfänge der ersten drei Takte sind also durch die nacheinander erfolgende Aufschichtung des Tonikadreiklanges aufeinander bezogen. Diese Beziehung schlägt sich jedoch nicht im Partiturbild nieder. T. 3 hebt sich durch die repetierenden Sechzehntel der Streicher und durch den unvermittelten Einsatz der Hörner scharf von den ersten beiden Takten ab. Dieser Wandel bezweckt das Kenntlichmachen eines neuen Gliedes, das neue Aufgaben übernimmt. In den Takten 3 und 4 wird die eher statische Haltung der ersten beiden Takte durch ein zunehmendes Anspannen (sukzessives Einsetzen der Instrumente, mit einem Aufschwung vom *a'* der 1. Violine bis zum *fis'''* der Flöte verbundenes Crescendo, Beschleunigen der Aufeinanderfolge der Klänge von Halben in T. 3 und 4, erste Hälfte, auf Viertel in der zweiten Hälfte von T. 4, allmähliches Verkürzen der Notenwerte in der Flöte, Tritonus *d''—gis* in T. 4) abgelöst. Die ersten vier Takte sind jedoch in einem übergreifenden Sinn als Einheit gefaßt. Wie erstes und zweites Viertel innerhalb des ersten Taktes auf einem Ton verharren, so verharren erster und zweiter Takt innerhalb der ersten vier Takte auf der Tonika; wie drittes und viertes Viertel des ersten Taktes das Lösen vom Tonikagrundton vorbereiten, so bewerkstelligen dritter und vierter Takt innerhalb der ersten vier Takte das Lösen vom Tonikaklang.

In den Takten 3—6 haben die Hornstimmen ein auffällig starres Aussehen. Ihre zweitaktig gehaltenen Oktaven dienen nicht der harmonischen Auffüllung, sondern der klanglichen und gliederungsmäßigen Orientierung der übrigen Instrumente. Der gehaltene Tonikagrundton in T. 3—4 gestattet der Flöte in T. 4, letztes Viertel, ihren noch dem Tonikabereich zugehörenden Sprung *fis'''—d'''* den übrigen, harmonisch bereits den *A*-Klang vorbereitenden Instrumenten gegenüberzustellen. Das Umschlagen der Hörner in den Dominantgrundton veranlaßt Streicher und Holzbläser, eine andere Haltung einzunehmen. Plötzliche Abwärtsbewegung und eine neue, durch die Gruppierung in je vier mit der Zählzeit beginnende Sechzehntel

² Sinfonien GA Bd. 1 S. 125.

bremsend wirkende Spielfigur bestimmen den T. 5. Dennoch nimmt T. 5 auf Vorausgegangenes Bezug: Aus dem Aufstieg der Takte 1—4 vom Tonika-Grundton *d'* (1. Violine) über *fis'*—*a'*—*a''*—*d'''* zur Tonikaterz *fis'''* (Flöte) wird, gleichsam gespiegelt, in T. 5 ein Abstieg von der Dominantterz *cis'''* (Flöte) über *a''*—*e''*—*cis''* zum Dominantgrundton *a'* (1. Violine). Auch T. 6 bezieht sich auf bereits Bekanntes, auf den Rhythmus der zweiten Hälfte von T. 1. Durch seine Verschiebung in die erste Takthälfte und durch das melodisch kraftlose Pendeln der Violinen erhält dieser anfangs weiter-treibende Rhythmus nun die Fähigkeit, die Einleitung abzuschließen.

Die Einleitung der Sinfonie Nr. 7³

Im Gegensatz zum einleitenden Adagio der Sinfonie Nr. 6 setzt diese Adagioeinleitung sogleich volles Orchester ein. Aber die Instrumente verschmelzen nicht zu einer Einheit, sondern werden schon in den drei Tonika-takten des Anfangs in zwei Schichten aufgespalten: in die Schicht der Bläser⁴ mit einem scharf abtaktigen, durch Abwärtssprung und Punktierung jedes Achtel herausmeißelnden Rhythmus, dem sich die Tuttistreicher mit ihren markanten Viertelschlägen anpassen, und in die Schicht der Violinen, die zwischen die Fortesäulen der Taktanfänge in Terzen geführte Piano-achtel schieben. Diese Terzen bleiben in T. 4 aus, da die beiden Dominant-schläge durch ihr dichteres Aufeinanderfolgen dafür keinen Raum mehr las-sen. In T. 5 stehen die Tuttischläge noch enger beieinander. Nachdem die Takte 1—3 die Tonika als Block brachten und T. 4 ohne kadenziellen Zu-sammenhang die Dominante danebensetzte, enthält nun T. 5 als einziger Takt dieser Einleitung einen vollständigen Kadenzvorgang (II⁷ V⁷ | I). Die Dominante am Ende des Taktes hat nichts mit der blockhaften Dominante aus T. 4 gemein; deutliches Kennzeichen für ihre kadenzielle Zielstrebig-keit ist die hinzugefügte Septim. Dieses klangliche In-Bewegung-Kommen des Taktes 5 geht einher mit der endgültigen Verwandlung des in sich ge-schlossenen punktierten Rhythmus (T. 1—4  in Fagotten und

³ Sinfonien GA Bd. 1 S. 157.

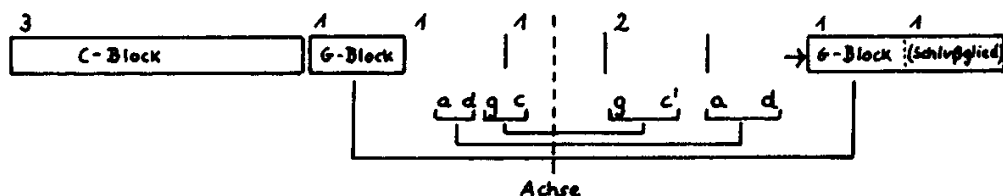
⁴ Auch das Fagott, das im schnellen Teil des Satzes und in den anderen Sinfonien dieser Zeit stets mit der Streichbaßgruppe läuft, schließt sich, auf dem Tonika-grund-ton verharrend, dieser Schicht an.

Hörnern) in ein weiterführendes Gebilde , aus dem in den folgenden Takten durchgehende, die Tonrepetitionen verlassende, auftaktig zu gliedernde Punktierungen werden.

In T. 7 beginnt eine aus drei einander ähnlichen halbtaktigen Gliedern und einem vierten ein wenig abgewandelten Glied bestehende Sequenz. Das Zentrum eines jeden Sequenzgliedes ist das jeweils synkopisch einsetzende Baßviertel (in T. 7 auch von den Hörnern unterstützt). Die Reihenfolge dieser Ansatzöne — *g c' a d* — beruht auf einer Umgruppierung der Baßtöne *a d g c* der Takte 5 (ab zweitem Viertel) — 6 (erstes Viertel). Wie der T. 5 die Abkehr von den blockartigen Klängen brachte, so führen die beiden Sequenztake 7—8 zu einem G-dur-Block zurück, der einerseits durch das unerwartete Piano und das Abbrechen der Hörner (zweites Achtel in T. 8), andererseits durch die plötzlich umlenkende Bewegung der vorher in Gegenbewegung laufenden Instrumentengruppen (zweite Hälfte von T. 8) vorbereitet wird. T. 5 und T. 7—8 stehen von ihren Aufgaben her in fast spiegelbildlichem Verhältnis zueinander, so daß verständlich wird, warum Haydn auch die Zentraltöne beider Stellen symmetrisch angeordnet und deshalb in T. 5 statt der üblichen (General-)Baßwendung *g—~~a~~—f—g—c* eine für die Musik um 1760 noch ungewohnte Baßführung gewählt hat⁵.

Die auf G beharrenden Takte 4 und 9 rahmen den harmonisch fließenden Mittelteil ein und tragen durch ihre fast vollständige Identität zum symmetrischen Aufbau bei. Abweichend von T. 4 ist in T. 9 das dritte Achtel der beiden Takthälften in Punktierungen aufgelöst, die den Takt stärker auf T. 10 hinstreben lassen. Die von T. 4 zu T. 5 stattfindende Beschleunigung wird auch auf die Takte 9—10 übertragen: Auf die halbtaktigen Schläge von T. 9 folgen in T. 10 Schläge in Viertelabstand. Die in T. 10 in den Hörnern erstmals durchlaufenden, repetierenden Punktierungen unterstützen diese rhythmische Verdichtung.

Konstitutive Bestandteile der Einleitung sind also zwei dreitaktige Blöcke auf C und G, von denen der G-Block durch Einschub eines fast symmetrischen Gebildes (mit der Symmetrieachse im alle Streicher und Holzblasinstrumente vereinigenden T. 6) geteilt ist:



⁵ Die Wendung V—VI—IV—V—I im Baß z. B. in der Sinfonie Nr. 1, 1. Satz T. 38—39, in der Sinfonie Nr. 3, Finale T. 129—130 und in der Sinfonie Nr. 6, Finale T. 54—55.

Welche Merkmale, die typisch für eine Einleitung sein könnten, sind nun den Einleitungen der Sinfonien Nr. 6 und 7 gemeinsam? Beide Einleitungen eröffnen das Werk mit einem rhythmisch profilierten Hinstellen der Tonika bzw. ihrer Dreiklangstöne, das in der Sinfonie Nr. 7 von einem Forte unterstützt wird. (Daß die Einleitung der Sinfonie Nr. 6 zunächst im Piano bleibt, mag mit ihrem programmatischen Vorwurf zu begründen sein⁶.) Beide Einleitungen stellen dem eröffnenden Tonikablock einen ebenso festgefügtten Schlußabschnitt entgegen, der eindeutig dominantische Funktion hat (in der Sinfonie Nr. 6 Überlagerung von Tonika und Doppeldominante am Ende von T. 4, vor der Dominante; in der Sinfonie Nr. 7 gegenüber T. 4 zusätzliches Einfügen des dominantischen *f* in T. 9). Tonika und Dominante sind in beiden Einleitungen nicht geschmeidig, im Rahmen einer weiterströmenden Kadenz, miteinander verbunden, sondern haben starkes klangliches Eigengewicht. Erste und letzte Takte sind in beiden Einleitungen strukturell aufeinander bezogen, in der Sinfonie Nr. 6 durch ein Umkehren der Bewegungsrichtung und Umdeuten eines bereits bekannten Rhythmus und in der Sinfonie Nr. 7 durch das Aufgreifen der scharf messenden Tuttischläge und der Beschleunigung ihrer Aufeinanderfolge. Die beiden einrahmenden Blöcke klammern das mittlere, harmonisch bewegtere Glied fest ein.

Daß beide Einleitungen sich in mancher Hinsicht ähneln, ist kein Zufall; die konstatierten Merkmale resultieren aus den gemeinsamen Aufgaben, deren satztechnische Hintergründe in den folgenden Abschnitten ausführlich behandelt werden sollen⁷.

Einleitungsanfänge

Der Beginn einer Einleitung muß, um das Werk eröffnen zu können, eine gewisse Signalwirkung haben, wofür sich ein Piano weniger gut eignet als

⁶ Der Titel der Sinfonie — *Le Matin* — läßt die Vermutung zu, daß die Einleitung einen Sonnenaufgang darstellt. Kretzschmar S. 83 vergleicht deshalb das Adagio mit den beiden von ähnlichem programmatischem Hintergrund ausgehenden Stücken in Haydns Oratorien: „Sie steigt herauf, die Sonne“ (Nr. 11 der *Jahreszeiten*) und „In vollem Glanze steigt jetzt die Sonne strahlend auf“ (Nr. 12 der *Schöpfung*). Beide Stücke zeigen jedoch gerade in den ersten Takten ganz andere Faktur als die Sinfonieeinleitung, denn die Tonika wird dort nicht sofort fest gefaßt.

⁷ Zu über das Satztechnische hinausgehenden Gesichtspunkten s. S. 106 f. und S. 224.

ein Forte oder Fortissimo. Haydns Sinfonie- und Ouvertüreneinleitungen beginnen nur selten — Sinfonien Nr. 6, 57, 73, 86, 92, 94, 100, 101, 102 —, Mozarts Orchestereinleitungen nie leise. Gleichzeitig soll der Anfang eine feste Basis bilden, um dem Einleitungsschluß als Bezugspol gegenüberstehen zu können. Deshalb ist die Tonika für alle Einleitungsanfänge Haydns und Mozarts verbindlich⁸. Meist wird sie durch eines der folgenden Mittel besonders stark betont:

konzentrierter Forteschlag vor dem folgenden Piano ⁹	 (z. B. Haydns Sinfonien Nr. 54, 75, 84, 85, 90, 97, 99, Mozarts <i>Così-fan-tutte</i> -Ouverture)
abgeschlossener Tonikablock	 (z. B. Haydns Sinfonie Nr. 93)
rhythmisch bzw. melodisch weiterführender Block	 (z. B. Haydns Sinfonien Nr. 50, 53, 73, 96, Mozarts KV 361)
Beharren eines Teiles der Instrumente — meist der Baßgruppe oder der Hörner — auf der Tonika	 (z. B. Haydns Sinfonie Nr. 94)

Häufig wird die eröffnende Partie in einer Fermate gestaut (Haydns Sinfonien Nr. 54, 75, 90, 93, 102, 103, 104, Mozarts *Zauberflöten*ouverture). Innerhalb eines Blockes kann der Tonika durch stetes Anpeilen des Grundtones (Anlauf zu T. 2 in Haydns Sinfonie Nr. 50, Anläufe in Mozarts KV 205 und 504), durch das Insistieren auf Tonrepetitionen (meist realisiert als ein Oktavsprung abwärts, z. B. Mozarts KV 543) oder durch Dreiklangsbrechungen (z. B. Haydns Sinfonie Nr. 53) Nachdruck verliehen werden. Tonrepetitionen und Dreiklangsbrechungen müssen aber, um signalartig wirken zu können, wegen der ihnen fehlenden melodischen Eigenständigkeit rhythmisch besonders scharf hervortreten. An prägnanten Anfangsrhythmen finden sich z. B. scharf messende Viertel oder Achtel (Haydns Sinfonien Nr. 53, 73, 92) und Punktierungen (z. B. Haydns Sinfonien Nr. 54, 104). Da ein frei einsetzender abtaktiger Anfang entschiedener wirkt als ein

⁸ Vgl. hingegen Beethovens 1. Sinfonie, in der die breite Kadenz der ersten Takte (mit den Zielklängen IV in T. 1 zweite Hälfte, VI in T. 2 zweite Hälfte und V in T. 4) die Tonika ganz ausspart.

⁹ Die im folgenden gelegentlich verwendeten graphischen Zeichen sind entwickelt aus den Zeichen bei Georgiades, Schubert S. 69 ff. und Hell S. 148 ff.

Anfang mit einem auf die Betonung hinführenden, melodisch selbständigen Auftakt, beginnen ausnahmslos alle Sinfonie- und Ouvertüreneinleitungen Haydns und Mozarts abtaktig¹⁰.

Eine gesangliche Führung der eröffnenden Takte wird meist vermieden, da die harmonischen Spannungen, die durch die klangliche Stützung einer Melodie in der nächsten Umgebung entstehen, den Bezug zum Einleitungsende erschweren würden. Statt dessen beginnen die Einleitungen oft mit markantem Forte-Unisono (z. B. T. 1 aus Haydns Sinfonie Nr. 71, T. 1—4 aus Haydns Sinfonie Nr. 98, die beiden ersten Viertel aus Mozarts Sinfonie KV 425). Mit dem Vermeiden liedhafter Struktur hängt es zusammen, daß die Anfangstakte vielfach nicht in einer bestimmten metrischen Rangfolge geordnet sind, sondern als einzelne gleichgewichtige Blöcke nebeneinanderstehen (z. B. Haydns Sinfonien Nr. 50, 54, 85, 104 und Ouvertüre zu *L'isola disabitata*, Mozarts Sinfonie KV 425).

Einleitungsschlüsse

Wenn nicht nur das Ende der Einleitung¹¹, sondern die Einleitung als Ganzes den schnellen Satz vorbereiten soll, so ist es nötig, daß der Schluß der Einleitung im Anfang verankert wird, daß also der dem schnellen Satz vorausgehende Klang (bis auf Haydns Sinfonien Nr. 90, 92, 99 und 103¹² die Dominante) als Pendant der eröffnenden Tonika gegenübergestellt und ebenso nachdrücklich wie diese ausgespielt wird¹³. Bei Haydn fehlt ein aus-

¹⁰ Auch der Rhythmus  auf Tonwiederholung — in Haydns Sinfonien Nr. 85, 88 und 90, in T. 2 auch in der Sinfonie Nr. 93 und in Mozarts *Zauberflötenouvertüre* — ist als abtaktiger Beginn zu werten. Das Sechzehntel ist ein weder melodisch noch rhythmisch selbständiges Element; es stellt nur eine sehr kurze Vorwegnahme und eine zusätzliche Intensivierung des Anfangstones und der abtaktigen Zählzeit dar.

¹¹ Wie z. B. in der Einleitung zum Divertimento KV 289 von Mozart (s. S. 140).

¹² Siehe dazu S. 45, 46 f. und 51.

¹³ Schönberg S. 163 bezieht die am Ende der Einleitung stehende Dominante nicht auf den vorausgehenden Tonikablock, sondern auftaktig auf die Tonika des schnellen Satzes. Doch verbietet sich gerade bei der tempomäßigen und rhythmisch-metrischen Abgeschlossenheit der Einleitung (s. dazu S. 28 f.) die Anwendung der Riemannschen Auftaktlehre. Allenfalls könnte die Einleitung als Ganzes als ein gewichtiger Auftakt zum schnellen Satz angesehen werden.

gedehnter Schlußteil nur in den Sinfonien Nr. 97 und 104. Bei Mozart ist die Dominante nur in einigen seiner späten Sinfonie- und Ouvertüre-einleitungen nicht blockartig ausgedehnt¹⁴.

Auf größerem Raum stehen sich also normalerweise in den Einleitungen ein in sich ruhender Tonikaabschnitt und ein harmonisch anspannender, weiterführender Dominantabschnitt gegenüber. Vor der der Einleitung folgenden Tonika liegt ein Einschnitt, der eine neue Haltung und ein anderes Tempo ankündigt¹⁵. Eine solche Gegenüberstellung von Ruhe- und Spannungsklang innerhalb eines partiturmäßig vom Nachfolgenden abgehobenen Gliedes findet sich in der Musik der Wiener Klassiker vor allem häufig auf kleinerer Ebene, auf der Ebene von Zwei- oder Viertaktgruppen. Die einzelne Taktgruppe öffnet sich harmonisch und erzwingt ebenso, wie die Einleitung den Einsatz des schnellen Teiles erzwingt, das Setzen der neuen Tonika. Mit der neuen Tonika beginnt aber das nächste, oft vom Partiturbild her deutlich abgesetzte Glied. Während das Aneinanderreihen von mit der Tonika schließenden oder nur paarweise aufeinander bezogenen Gliedern ein stets erneutes Antreiben des Stückes erfordert, hält die Reihung solcher sich regelmäßig öffnender Glieder (abwechselnd Ruhe- und Spannungsklang $\underline{R-S} \quad \underline{R-S} \quad \underline{R-S}$ bzw. metrisch schwer setzender und weiterführender Takt $\underline{\text{♩}} \quad \underline{\text{♩}} \quad \underline{\text{♩}}$) die Musik ständig in Bewegung. Georgiades¹⁶ nennt diese kleinen Glieder „Gerüstbauglieder“, weil ihr weiterdrängender Charakter am harmonischen und satztechnischen Gerüst deutlich wird, meist aber die vordergründige Melodiestimme nicht einbezieht. Letztere hängt — im Gegensatz zu der meist auch melodisch deutlichen Zäsur zwischen Einleitung und schnellem Satz — mit ihrem Schluß normalerweise in das nächste Glied über¹⁷. Die melodieführende Stimme kann relativ

¹⁴ Siehe dazu S. 68 ff.

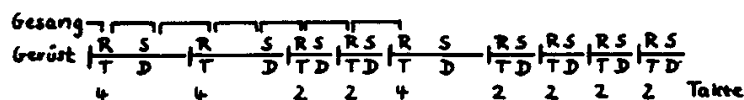


¹⁵ Auch ein phrygischer Schluß, wie er sich häufig in der Generalbaßmusik findet, erlaubt auf Grund seiner Formelhaftigkeit und Abgeschlossenheit den Anschluß eines neuen Tempos. Doch ist der nachfolgende Satz häufig auch tonartlich abgehoben: Da der phrygische Schluß Tonika und Dominante nicht unmittelbar aufeinander bezieht, wird die Tonika nicht fest genug gefaßt, um für den nächsten Satz bestimmend zu sein. Vgl. zum phrygischen Schluß auch S. 30 Anm. 28, S. 31 und S. 33.

¹⁶ Seine grundlegenden Ansatzpunkte zur Untersuchung des Wiener klassischen Satzes, deren Verständnis im folgenden vorausgesetzt wird, finden sich in: Musiksprache des Mozart-Theaters, insbesondere S. 92 ff., und Schubert, insbesondere S. 69 ff.

¹⁷ Die beiden genannten Prinzipien — einerseits das Reihen von in sich ruhenden Abschnitten, andererseits das Aneinanderfügen von jeweils vorwärtsstrebenden Gliedern bzw. das Nichtabreißenlassen des Flusses — müssen als die Grundprinzipien jeglicher Musik angesehen werden. Abgeschlossene Abschnitte werden durch das unmittelbare Nachvollziehen sprachlicher Glieder (s. z. B. die am Ende abschlie-

frei eingefügt werden, weil die Gerüstbauglieder sich gleichsam aus eigener Kraft, auf Grund ihres harmonischen Offenseins, aneinanderschließen. Als prägnantes Beispiel für zwei- und viertaktige Gerüstbaugliederung seien die Takte 89 ff. der *Figaro*-Arie „Non più andrai farfallone amoroso“¹⁸



genannt, von denen die Takte 97 und 101 den Ansatz des neuen Gliedes durch einen Wechsel des Partiturbildes besonders betonen¹⁹.

ßenden Wort- oder Sinneinheiten in Notre-Dame-Organa, die Verszeilen von einstimmigem Gesang oder etwa von Bachchorälen, die sprachlichen Einheiten innerhalb von Generalbaßrezitativen usw.) oder durch das Begleiten von Bewegungsabläufen (Tanz, Marsch) verursacht. Weiterführende Glieder finden sich hingegen vorwiegend in nicht unmittelbar sprachgebundener, d. h. in melismatischer Vokalmusik (s. z. B. die auf die nächste Konkordanz zustrebenden Organalstimmen innerhalb von Texteinheiten in Notre-Dame-Organa) oder in nicht choreographisch gebundener, nicht vokal beeinflusster Instrumentalmusik (s. z. B. die zum nächsten Klang führenden Kolorierungen in früher Orgelmusik, die in die abschließenden, abstützenden Orgelpunkte hineinführenden Präludien aus Bachs Wohltemperiertem Klavier usw.). Das Aneinanderfügen weiterdrängender Glieder zieht vielfach eine verhältnismäßig komplizierte Satzstruktur nach sich, da sich das rein ausdehnungsmäßige Beenden eines solchen Gliedes und das gleichzeitig dem Ende innewohnende Sichanspannen widersprechen und eine Aufspaltung in verschiedene Komponenten bewirken: 

¹⁸ *Le nozze di Figaro*: GA Serie 5, Nr. 17 S. 86; NGA Serie 2, Wg. 5, Bd. 16, Teilbd. 1 S. 146.

¹⁹ Der Einwand, daß für die Ausführung und das hörende Aufnehmen von Musik primär die Melodiegliederung und deren Projektion auf den harmonischen Ablauf, nicht aber die Gliederung des Untergrundes bestimmend sei und insofern die Untersuchung der Musik nach Gesichtspunkten der harmonisch-metrischen und partiturmäßigen Gliederung eine nur theoretische, sich mit der erklingenden Musik nicht deckende Betrachtungsweise darstelle, ist — vor allem für die Musik der Wiener Klassiker — nicht stichhaltig. Zwar lassen sich nahezu alle Interpreten fast ausschließlich von der melodischen Führung leiten, so daß ein Hörbarmachen der Untergrundgliederung unterbleibt, wenn sie sich nicht mit der Melodiegliederung deckt, doch läßt nach dem Gerüstbauprinzip gebaute Musik nur dann die ihr innewohnende Spannkraft, Vielschichtigkeit und einleuchtende Taktgruppierung voll erkennen, wenn man nicht nur stereotyp auf die Melodieabschlüsse zusteuert und ihnen — gleichsam zufällig und zum nächsten Melodieglied überleitend — begleitende Stimmen beigibt, sondern wenn man souverän das gar keiner besonderen Unterstützung bedürftige Abschließen der Melodie mit einem fühlbaren Neuansetzen der übrigen Stimmen oder Parte zu verbinden weiß. Die Satzuntersuchungen dieser Arbeit sollen deshalb auch als Anregung verstanden werden, die hier theoretisch erörterte Struktur bei der Wiedergabe der Musik mit anklingen zu lassen.

Wegen der verhältnismäßig großen Entfernung zwischen Anfangs- und Schlußpartie der Einleitung ist es notwendig, das Spannungsverhältnis dieser beiden Teile zueinander so ausdrücklich wie möglich zu machen. Ein Umdeuten der V. Stufe zu einer neuen Tonika würde dem Einleitungsschluß — ähnlich wie den in der Dominanttonart stehenden Teilen von Tanz, Sonatensatz usw. — eine gewisse tonale Selbständigkeit geben und damit die Spannung zur Tonika verringern. Deshalb modulieren die Einleitungen meist nicht zur Dominanttonart: Sie meiden vollständige oder authentische Ankadenzierung der V. Stufe sowohl unmittelbar vor der Dominante²⁰ als auch innerhalb des Dominantabschnitts²¹ und betonen auf verschiedene Weise²², daß die Ausgangstonart beibehalten ist.

Meist erhält der Dominantabschnitt seinen Zusammenhalt durch das Beharren des Basses oder einer anderen Stimme auf dem Dominantgrundton²³, wogegen die anderen Stimmen vom Dominantklang aus, zu dem sie immer wieder zurückkehren, die harmonische Umgebung abtasten. Menk (S. 122) und Klinkhammer (S. 29) bezeichnen den beibehaltenen Dominantgrundton als Orgelpunkt, doch unterscheiden sich die Einleitungsschlüsse von einem Orgelpunkt in der Generalbaßmusik (wie er auf S. 252 f. beschrieben ist) vor allem dadurch wesentlich, daß sie streng metrisch geregelt sind. Schon der erste Einsatz der Dominante ist in den Einleitungen in Korrespondenz zur eröffnenden Tonika scharf durch abtaktiges, betontes Setzen markiert. Die einzige mit der Dominante schließende Haydn-Einleitung, die die Dominante erst als Auflösung eines Vorhalts bringt (Sinfonie Nr. 96 T. 12 Violinen und 1. Oboe), trägt wenige Takte später (T. 15—17) einen abtaktig einsetzenden Dominantklang nach. Das Verlassen der Dominante und Zurückkehren der Oberstimmen zur Dominante über dem im Gegensatz zum Orgelpunkt meist rhythmisch profilierten Dominantbaß (z. B. Haydns Sinfonie Nr. 54) geschieht immer mit großer Regelmäßigkeit: Die Dominante erklingt auf betonten Taktzeiten (z. B. Haydns Sinfonie Nr. 50) oder in den metrisch schweren, also jeweils ungeraden Takten (z. B. Haydns Sinfonie Nr. 53), die zum Dominantklang in einem Spannungsverhältnis stehende Harmonie²⁴ an metrisch leichter Stelle. So entstehen, von der (im folgenden

²⁰ Ausnahmen bilden Haydns Sinfonien Nr. 60, 88 und 91, doch macht in der Einleitung zur Sinfonie Nr. 91 die Sept in T. 16 die Modulation sogleich wieder rückgängig.

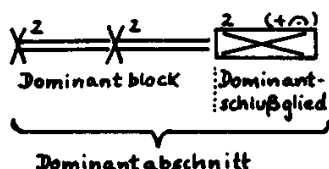
²¹ Nur die Sinfonie Nr. 50 von Haydn wechselt im Dominantabschnitt der Einleitung zwischen den drei Hauptstufen der Dominanttonart; der Baß beteiligt sich aber bezeichnenderweise nicht an der Kadenz.

²² Siehe dazu S. 29 f. und 33.

²³ Nur selten fehlt der zusammenfassende Grundton: z. B. in der Sinfonie Nr. 103 von Haydn.

²⁴ Siehe dazu S. 33.

durch × gekennzeichneten) Dominante als Ruheklang ausgehend, kleine, sich harmonisch und rhythmisch öffnende Gerüstbauglieder, die schließlich durch ein meist zweitaktiges²⁵, Gerüst- und Melodiegliederung zur Deckung bringendes Schlußglied abgebremst werden: z. B. in Haydns Sinfonie Nr. 54 T. 12 ff.



In der Sinfonie Nr. 100 von Haydn öffnet sich ein Gerüstbauglied des Dominantblocks (T. 21—22) ausnahmsweise nicht harmonisch, sondern nur rhythmisch.

Die metrisch setzenden Dominantklänge pendeln oft zum Quartsextakkord der Tonika. Dieser Vorgang ist nicht kadenziell zu verstehen, da der Quartsextakkord sich nur zufällig ergibt: Die Oberstimmen weichen zur Tonika aus, während der Baß auf dem Dominantgrundton verharret. Der Quartsextakkord steht in metrisch leichtem Takt oder auf unbetonter Taktzeit; ihm fehlt die für einen kadenzierenden Quartsextakkord notwendige Hervorhebung²⁶. Klinkhammer (S. 29) vergleicht das Pendeln zwischen der Dominante und dem Quartsextakkord mit den „formelhaften Schlußwendungen“, die zwischen Tonika und Subdominante wechseln²⁷, und folgert daraus, daß der Ausgangstonart am Ende der Einleitung subdominantische Funktion gegeben ist, daß also eine Modulation stattgefunden hat. Daß jedoch die Tonikatonart beibehalten und durch das Pendeln zum Quartsextakkord ausdrücklich bestätigt wird, zeigt sich dort ganz deutlich, wo das Pendeln als rein floskelhafte Wendung auf kürzere Notenwerte — meist Punktierungen — übergeht. Dann nämlich (z. B. in den Einleitungen der Sinfonien Nr. 60, 71, 85 von Haydn) liegt im Dominantklang die Quinte an oberster Stelle; ein Klang in Quintlage aber hat keine Schlußkraft, sondern bleibt in einem das harmonische Öffnen der Einleitung unterstüt-

²⁵ Die Fermate kann manchmal die Dehnung auf zwei Takte übernehmen.

²⁶ In den auf einen Dominantblock verzichtenden Einleitungen zu Haydns Sinfonie Nr. 104 und Mozarts Sinfonie KV 543 steht hingegen der Quartsextakkord auf betonter Taktzeit.

²⁷ Die Harmoniefolge Tonika-Subdominante ist allerdings für wirkliche Schlußwendungen der Musik der Wiener Klassiker höchst ungewöhnlich (vgl. die Beschreibung von Schlüssen auf S. 96 f.). Ein Beispiel findet sich am Ende der in *d-moll* stehenden Komturszene (vor der in *G-dur* beginnenden Schlußszene) des *Don Giovanni*; ein weiteres Beispiel ist auf S. 149 erwähnt). Für Generalbaßmusik ist allerdings das Ausschweifen von der Tonika zur Subdominante über abschließendem Tonikaorgelpunkt recht charakteristisch (zu Orgelpunkten vgl. S. 252 f.).

zenden Schwebezustand²⁸, der durch das Wechseln zur großen Obersekunde (Terz des Tonikaklanges) und das melodisch energielose Zurückfallen nur noch verstärkt wird²⁹. Auch andere Wechselakkorde — z. B. der Tonikaklang mit Mollterz und hinzugefügter hochalterierter IV. Stufe (z. B. Sinfonie Nr. 54 von Haydn, T. 15) — weisen nicht unbedingt auf eine Modulation in die Dominanttonart hin, sondern kreisen durch die chromatische Verschärfung den Dominantklang ein. Die durch Tonika- und Dominantblock gebildete Klammer, die die Tonart von Anfang an festlegt, bestimmt das tonale Aussehen der Einleitungen³⁰. Häufig wird sogar schon in den Anfangstakten die Dominante der Tonika gegenübergestellt (z. B. in T. 1 und 3 der Sinfonie Nr. 99 von Haydn und in T. 1 und 5 der Einleitung zu Mozarts *Così fan tutte*).

Wie der Tonikabeginn arbeitet auch der Dominantabschnitt, um prägnante Gestalt anzunehmen, mit rhythmischen Mitteln. Er verwendet messende Schläge (z. B. in Haydns Sinfonien Nr. 50, 88), die häufig mit Tonrepetitionen im Unisono verbunden sind (z. B. in Haydns Sinfonien Nr. 53, 75), und setzt Punktierungen ein (in Haydns Sinfonien Nr. 50, 60, 71, 85 im Dominantblock, in den Sinfonien Nr. 54 und 57 im Dominantschlußglied). Er verzichtet aus den gleichen Gründen wie der Tonikablock auf ausgeprägte melodisch-gesangliche Gestaltung.

Noch häufiger und intensiver als der Tonikablock zieht der Dominantabschnitt, um plakathaft die Dominantebene hervorzuheben, einige sonst nur sparsam verwendete Instrumente heran: Hörner, Pauken und gelegentlich auch Trompeten³¹, also typische Fanfareninstrumente (besonders auffallend in Haydns Sinfonien Nr. 53, 85 und 102)³². Doch auch andere Cha-

²⁸ Vgl. hingegen den phrygischen Schluß, der meist in stabiler Oktavlage eintritt.

²⁹ Vergleichbare Tonikaschlüsse finden sich nur selten (s. z. B. das Quartett Nr. 21 „Andrò ramingo e solo“ aus Mozarts *Idomeneo*, T. 164. — GA Serie 5, Nr. 13 S. 240; NGA Wg. 5, Bd. 11, Teilbd. 2 S. 411).

³⁰ Siehe hingegen Riemann, Kompositionslehre S. 494 und Martin Just, Die Verwirklichung der funktionalen Tonalität im Kompositionsbeginn, in: AfMw 32 (1975), S. 6: Die Einleitung berührt zumeist entlegenere Klänge, die dem Allegrogedanken „den Charakter eines klaren Entschlusses verleihen. Oder aber die Einleitung läßt den Hörer an einem Prozeß teilnehmen, in welchem sich aus vagen Klängen bzw. aus Störungen scheinbar eindeutiger Tonbeziehungen nach und nach die Vorstellung einer Tonart erst bildet.“ Naumann S. 34 spricht bei den Einleitungen Haydns von einem chromatischen Heranführen an die Tonart.

³¹ Vgl. Georg Joseph Vogler, Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, Jahrgang 1: Thätige Geschmacks-Bildung für die Beurtheiler der Tonstücken, o. O. 1778, S. 283: „Die Trompeten und Pauken müssen wenig, aber mit Entscheidung sprechen.“

³² Nach Haller S. 188 f. sind die Hörner in der Kunstmusik in fast noch stärkerem Maße als Trompeten und Pauken als Fanfareninstrumente eingesetzt.

rakteristika der Dominantblöcke erinnern, selbst wenn sie in anderen als den Fanfareninstrumenten auftreten, an Fanfaren³³: Tonrepetitionen, Dreiklänge, markante Rhythmen, Vermeiden von Kadenzen, Pendeln zwischen zweitem und drittem Ton der Tonleiter³⁴. Eine öfters zu bemerkende Ähnlichkeit zwischen Tonika- und Dominantabschnitt entspringt also nicht nur einem „Einheitsstreben“ des Komponisten³⁵, sondern ist in der Signalhaltung beider Abschnitte begründet. Das Arbeiten des Tonika- und Dominantabschnittes mit Mitteln der Fanfare bewirkt auch, daß die langsamen Einleitungen in Sinfonien und Ouverturen Durtonarten — insbesondere *D-dur* und *C-dur*, die typischen Trompetentonarten — bevorzugen; das von Dommer (S. 785) konstatierte Überwiegen der Molltonarten läßt sich nicht bestätigen. Außer wenigen Ouvertüreneinleitungen (Haydns *L'isola disabitata* und *Orfeo*, Mozarts *Don Giovanni*) stehen nur drei der letzten Sinfonieeinleitungen Haydns — die der Sinfonien Nr. 98, 101, 104 — in Moll, die Sinfonie Nr. 104 spart aber in den ersten beiden signalartigen Takten die Mollterz aus.

Die Vorbereitung der Einleitungsschlüsse

Soll der die Einleitung abschließende Dominantabschnitt auf die eröffnende Tonika Bezug nehmen, so muß sein Erreichen von Anfang an ins Auge gefaßt sein. Nicht jeder dominantische Klang eignet sich als Ausgangspunkt für einen Dominantabschnitt. Der Dominantklang eines phrygischen Schlusses wird meist über eine Folge von metrisch indifferent nebeneinandergesetzten Klängen erreicht und erfährt insofern keine besondere, eine Ausdehnung zulassende Betonung. Eine nur zufällig innerhalb eines Kadenzablaufs berührte Dominante ist ebenfalls nicht ausdehnbar, da die Dominante normalerweise kein schwer setzender, ein neues Glied eröffnender Klang ist³⁶. Auch Periodenstruktur ist nicht geeignet, einen längeren Dominantabschnitt entstehen zu lassen, da ein Dehnen der Dominante die sym-

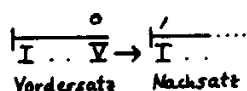
³³ Nach Haller S. 173 f. können alle Instrumente die Funktion der Fanfareninstrumente übernehmen, denn nicht die Imitation der Klangfarbe, sondern die kompositorische Bewältigung der Fanfare sei wichtig.

³⁴ Siehe dazu auch S. 225.

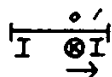
³⁵ Siehe Klinkhammer S. 41. Nach Menk S. 126 will der Komponist aus dem Kopfmotiv den Beginn der anderen Phrasen ableiten.

³⁶ Vgl. dazu die Sinfonie op. 1 Nr. 6 von Comi (S. 272).

metrische Anordnung (z. B. 2+2 + 4) durchbrechen würde. Die Dominante am Ende eines Periodenvordersatzes (Halbschluß) stellt im Verhältnis zum betont einsetzenden Nachsatz einen leichten, weiterstrebenden Spannungsklang dar und erfordert eine sogleich anknüpfende, in der Regel auch das Tempo beibehaltende Antwort:



In Haydns und Mozarts Sinfonien und Ouverturen findet sich Vordersatzstruktur weder in den letzten Takten einer Einleitung noch in einer Einleitung als Ganzes³⁷. Die Dominante im vorletzten Takt eines Perioden-nachsatzes steht innerhalb einer Kadenz und zielt auf die die Periode abschließende Tonika³⁸:



Ein nachsatzähnliches Gebilde, das mit dem dritten Takt abbricht, so daß der erste Takt des schnellen Satzes die Stelle des Periodenschlußtaktes einnimmt, kann deshalb am Ende der Einleitung nur unter Verzicht auf Ausdehnung der Dominante auftreten³⁹. Diese Art der Vorbereitung des schnellen Satzes taucht bei Haydn und Mozart nur in einigen späten Werken auf (Haydn Sinfonie Nr. 104 T. 14 ff., Mozart Ouverturen zu *Così fan tutte* T. 12 ff. und *Die Zauberflöte* T. 13 ff., ähnlich Sinfonie KV 543 T. 22 ff.); in allen diesen Fällen fehlt notwendigerweise eine Fermate auf dem letzten Dominantklang⁴⁰.

Auch im Gerüstsatz ist die Dominante als weiterführender Spannungsklang unbetont und somit nicht ausdehnbar. Soll sie metrische Schwere erhalten, so muß sie an die Stelle der Tonika rücken und zum Ruheklang werden. Ein Verschieben der Dominante auf metrisch schwere Takte oder Takt-

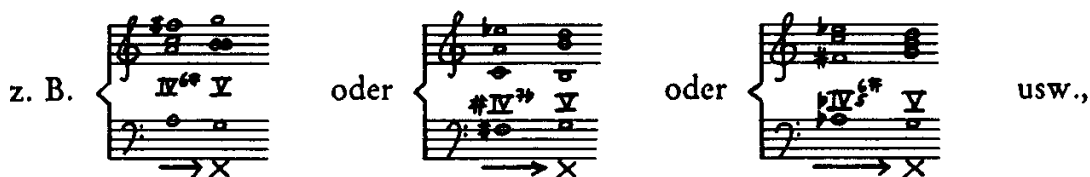
³⁷ Naumann hingegen bezeichnet alle Einleitungen als vordersatzartig mit dem Harmonieverlauf T S (D) D (S. 43, 45, 55 f.).

³⁸ ⊗ bezeichnet eine zur Tonika führende vollständige Kadenz mit IV. (bzw. II.) und V. Stufe.

³⁹ Koch, Versuch Bd. 3 S. 307 beschreibt diese Art des Einleitungsschlusses folgendermaßen: „die Cadenz geht in das darauffolgende Allegro über, das heißt, der Cäsurton der Cadenz macht zugleich den Anfangston des Allegro aus.“ Außer diesen Einleitungsschlüssen kennt Koch, Versuch Bd. 3 S. 307 nur noch das Schließen „mit dem Quintabsatze“, was nach Versuch Bd. 2 S. 443 einen Halbschluß darstellt.

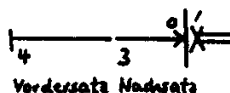
⁴⁰ Die in der Sinfonie Nr. 104 von Haydn zwischen Einleitung und Allegro eingeschobene überzählige Pause dient dem schärferen Markieren des mit Terzlage, Piano, Legato und dem Rhythmus $\underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}}$ weich beginnenden Allegros.

zeiten überzeugt aber nur dann, wenn nicht nur eine bloße Vertauschung von Tonika und Dominante stattfindet, sondern wenn ein durch Einführung leiterfremder Töne gespannter Klang,



auf die Dominante hinzielt⁴¹. Die Verwendung alterierter, häufig wechsel-dominantischer Klänge vor dem Dominantschlußteil von Einleitungen — oder auch innerhalb des Dominantblocks an metrisch leichter Stelle (z. B. Haydn Sinfonie Nr. 100 T. 19—22) — dient also nicht einer Modulation, sondern der Klarstellung der metrischen Verhältnisse und dem Einkreisen der Dominante. Die Tiefalterierung des sechsten Tonleitertones hat natürlich nichts mit der Penultima eines phrygischen Schlusses gemein⁴².

Der den Dominantblock vorbereitende, mit einem Spannungsklang endende Mittelteil der Einleitung kann aus zweitaktigen Gerüstbaugliedern bestehen (in knappester Form in der Sinfonie Nr. 6 von Haydn T. 3—4, erweitert z. B. in der Serenade KV 203 von Mozart T. 3—6). Der Spannungsklang kann aber auch im dritten Takt eines Periodennachsatzes stehen und statt zum erwarteten Periodenabschlußtakt zum neu ansetzenden Dominantabschnitt führen: z. B.



Häufig macht der dem Dominantabschnitt vorausgehende Takt durch harmonische Beschleunigung, rhythmische Verdichtung oder ein Unisono darauf aufmerksam, daß die Periode nicht wie üblich abgeschlossen werden soll. Dieses Aufbrechen der letzten Takte des Mittelteils von Perioden- zu Gerüstbau ist besonders kennzeichnend für die mittleren und späten Einleitungen Haydns (z. B. Sinfonie Nr. 60 T. 1—4 Tonikaabschnitt, 5—8 Vs, 9—12 Ns, 13—16 Vs, 17—19 offenbleibender Ns, 20 ff. Dominantabschnitt)⁴³. Von den festgefügt, meist nicht periodisch gebauten Blöcken kann also Periodenmäßiges eingeklammert werden, doch beobachtet man auch im Mittelteil der Einleitungen nur zurückhaltenden Einsatz von ge-

⁴¹ Menk S. 123 stellt fest, daß die Vorbereitung der Dominante selten von einem diatonischen Akkord übernommen wird.

⁴² Vgl. hingegen Naumann S. 34 und Klinkhammer S. 27.

⁴³ Siehe dazu auch S. 94 f.

sanglichen Linien⁴⁴ und selbständigen Kadenzen⁴⁵, also von Elementen, die eng mit periodischem Bau zusammenhängen und den Eindruck einer gewissen Selbständigkeit und Abgeschlossenheit hervorrufen können.

Der Bau der Einleitungen aus den Kopfsätzen der Sinfonien Nr. 6 und 7 von Haydn ist zwar nicht durch ein Schema zu erfassen, doch lassen sich für diese beiden Einleitungen und für nahezu alle anderen Sinfonie- und Ouvertüreneinleitungen Haydns und Mozarts drei wesentliche Bestandteile — der Tonikablock, der den betonten Einsatz der Dominante vorbereitende Mittelteil und der das Gegengewicht zur Tonika bildende Dominantabschnitt — unterscheiden, die sich gegenseitig bedingen und die auf Grund ihrer Funktion und ihrer Abhängigkeit voneinander gezwungen sind, ganz bestimmte strukturelle Eigenschaften anzunehmen. Eine solcherart gebaute Einleitung ist in allen Teilen zielstrebig auf das Allegro hin angelegt und insofern unwiederholbar⁴⁶; sie ist auch nicht für eine Wiederholung gegen Ende des Satzes geeignet⁴⁷. Nur ein Aufgreifen vor der Reprise (z. B. Mozart KV 320) ist denkbar, weil der Einleitung dort ähnliche Aufgaben wie am Satzbeginn zukommen.

⁴⁴ Vgl. Gülke S. 11: Die Einleitung muß „funktionsgemäß themenfeindlich sein“, und Klinkhammer S. 35: „Die Einleitungsmotivik bleibt aphoristisch“. Eine auffallende Ausnahme stellt der Mittelteil der Sinfonie Nr. 60 von Haydn dar.

⁴⁵ Vgl. Riemann, Kompositionslehre S. 494: Die Einleitung muß „Kadenzierung mit konstanter Tonart meiden“.

⁴⁶ Nur zwei Beispiele — aus der Vorklassik, s. S. 177 f. und S. 201 Anm. 112 — sind mir bekannt, wo eine auf der Gegenüberstellung Tonika-Dominante beruhende Einleitung für sich wiederholt werden muß. Bei Haydn und Mozart steht im Regelfall das Wiederholungszeichen ||: am Beginn des Allegros. Ob das Fehlen dieses Wiederholungszeichens in den Sinfonien Nr. 25, 60 und 85 von Haydn wirklich auf eine Wiederholung auch der Einleitung hinweisen soll, ist zu bezweifeln (in GA Reihe 1 Bd. 12 S. 49 ist für die Sinfonie Nr. 85 das Wiederholungszeichen ergänzt).

⁴⁷ Ausnahmen: Die Einleitungen aus Haydns Sinfonien Nr. 103 und Nr. 15.

b) Die Einleitungen der übrigen Sinfonien und der Ouverturen

Die sich an die frühen Einleitungen anlehenden Sinfonieeinleitungen bis 1786

Viele der Einleitungen aus Haydns mittlerer Schaffensperiode lassen die eben erwähnte Gliederung in drei Abschnitte vordergründig erkennen (wie z. B. die Einleitung der Sinfonie Nr. 75), manche Einleitungen verdecken diese Gliederung ein wenig durch andere musikalische Vorgänge (wie z. B. die Einleitung der Sinfonie Nr. 73).

Die Einleitung der Sinfonie Nr. 75⁴⁸ (ca. 1780 entstanden, bereits 1781 bei Hummel gedruckt⁴⁹) scheint für eine 1789 in Wien entstandene D-dur-Sinfonie⁵⁰ Leopold Kozeluchs einige Anregungen abgegeben zu haben und soll deshalb zusammen mit dieser betrachtet werden. Der erste Takt aus Haydns Grave setzt an den Beginn einen langen Unisono-Tonikagrundton im Fortissimo, der die Streicher sammelt und dem zunächst ebenfalls im Unisono erfolgenden Aufstieg des Taktes 2 sein Fundament gibt. Der gedehnte Klang des Taktes 3 stellt einen die ersten drei Takte abschließenden Pfeiler dar, der der Tonika bereits die Dominante gegenüberstellt. Das Sechzehntel am Ende des ersten Taktes gibt den Impuls zum Abspringen vom Grundton, das Sechzehntel am Ende des zweiten Taktes führt zur abbremsenden Dominante. Kozeluchs Adagio hingegen beginnt ohne Vorbereitung mit dem Dreiklangsaufstieg. Das Sechzehntel vor T. 2 hat nur als melodischer Bestandteil des Dreiklangs, nicht aber als rhythmischer Impuls Bedeutung. Ziel des Aufstiegs ist das *d* auf der ersten Zählzeit von T. 2; die Wendung zum Dominanterzquartakkord (T. 2, zweite Zählzeit) ist nebensächlich. Die ersten beiden Takte sind vom Rhythmischen her aneinandergereiht, nicht wie Haydns erste drei Takte fest als Einheit gefaßt. Während Haydn in den folgenden drei Takten auf die ersten Takte zurückgreift und später immer wieder die Punktierung des Taktes 2 aufnimmt — in den Takten 6—9 in eine latente 2/4-Takt-Gliederung (6×2/4) eingebaut —, ergänzt Kozeluch den Anfang durch ein gesangliches zweitaktiges, nicht auf die ersten beiden Takte bezogenes Glied zu einem Periodenvordersatz und knüpft auch in den folgenden vier sequenzähnlichen Takten nicht an die ersten Takte an. Erst der T. 9 verwendet die Punktierung aus T. 2 und betont dieses Aufgreifen durch plötzliches Forte und Tutti. Trotz dieser nachdrücklichen Hervorhebung übernimmt der doppeldomi-

⁴⁸ Sinfonien GA Bd. 8 S. 53.

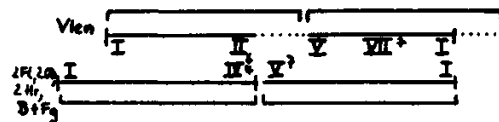
⁴⁹ Siehe Sinfonien GA Bd. 8, Anmerkungen S. XXVII.

⁵⁰ Hrsg. von Milan Poštolka, in: *Musica Antiqua Bohemica* 72, Praha/Bratislava 1969, S. 1.

nantische Klang aber keinerlei besondere Funktion; ihm folgen ein Dominantsekundakkord und ein Tonikasextakkord. In T. 10, zweites Viertel, taucht die hochalterierte IV. Stufe, *gis*, nur im Rahmen einer gewöhnlichen Kadenz im Baß auf. Bei Haydn hingegen führt der Spannungsakkord (T. 14) zielstrebig zum Dominantblock. — Eine zweite Stelle bei Kozeluch lehnt sich an Haydns Einleitung an. Die Takte 11—12 greifen wie die Takte 10—11 aus Haydns Einleitung auf den Anfang zurück, füllen aber den nach *d*-moll versetzten Dreiklangsaufstieg mit Punktierungen aus und signalisieren den Beginn dieses Gliedes durch den Einsatz der Blechbläser. Kozeluch läßt diesen intensivierten Aufstieg auf die gleiche Art auslaufen wie in T. 2. Haydn jedoch wird der veränderten Haltung durch das Abfangen des Aufstiegs in den hart nach dem zweiten Viertel abreißenden Staccatoschlägen des Taktes 12 gerecht. Diese beiden Viertel nehmen durch die sekundweise erfolgende Bewegung aller Stimmen auf den Anfang (T. 2 drittes Viertel — T. 3) Bezug, brechen aber rhythmisch völlig aus dem Bisherigen aus. — Haydn läßt die Zweiergliederung des Dominantblocks (T. 15—16, 17—18, 22—23) frühzeitig anklingen. Er stellt bereits die Takte 13—14 als zusammengehörig dar, indem Blechbläser und Pauken den T. 13 als schwer markieren. T. 14 hat — ähnlich wie T. 18 — stark zielstrebigem Charakter. Die metrische Anordnung / o / o der Takte 15—18 läßt die Dominante in T. 19 als gewichtigen Ruheklang eintreten. Kozeluch hingegen bereitet den Dominantblock nicht eigens vor. Die drei zu ihm hinführenden Takte (T. 11—13) sind bis auf das Hornviertel in T. 11, bis auf die Eintrübung nach Moll und die rhythmische Belebung des Dreiklangsaufstiegs mit den Takten 1—3 identisch. T. 14 entspricht also dem Halbschluß aus T. 4; daß es sich nicht um einen Halbschluß, sondern um den Beginn eines Dominantblocks handelt, wird erst nachträglich, durch die Gliederung der Takte 14—21 in 2+2 +1+1+2, klargemacht. Haydns Dominantakte 19—21 vereinigen in den Streichern zwei gänzlich verschiedenartige Vorgänge: das freie, kräftige Setzen der Kontrabässe auf jeder ersten Zählzeit und das weiche Ansteuern der dritten und ersten Zählzeiten durch die seufzerartigen Auftakte der Violoncelli bzw. Violinen. Kozeluchs Dominantabschnitt hingegen ist durch die fortlaufende Sechzehntelbewegung der 2. Violinen, die füllenden Terzen von Bratschen bzw. Oboen und das durchpulsierende *A* der Bässe als Kontinuum gestaltet, dem sich die regelmäßig auftaktig gliedernde Melodie der 1. Violinen ohne Widerhaken einfügt. Die Hörner halten auch bei Kozeluch den Dominantabschnitt durch Halbetöne zusammen; ihr Erscheinen wird jedoch weniger stark als bei Haydn wahrgenommen, da sie bei allen weiblichen Endungen der Einleitung (T. 2, 4, 9, 12) als harmoniefüllende Instrumente mitwirken. Auch die Holzbläser setzt Kozeluch nicht so sparsam wie Haydn ein. Die Fagotte gehören

zur Baßgruppe, wogegen sie bei Haydn nur in den wichtigen Takten 10—13 und in den den Dominantabschnitt vorbereitenden Takten (T. 14/15) beteiligt sind.

Die Einleitung der Sinfonie Nr. 7⁵¹ (ca. 1781) wird von zwei Vorgängen bestimmt: dem Verlagern der in T. 4 und 7 abtaktig setzenden drei Achtel an auftaktige Stelle und dem Auffüllen von zunächst leergebliebenen Takten bzw. Zählzeiten. Der erste Achtakter weist eine merkwürdige Verschiebung von ‚Begleitung‘ und ‚Melodie‘ auf. Der Baßton und die pochenden Bläserachtel werden einen Takt vorausgeschickt, ehe die Dreiklangsbrechungen der Violinen, die in sich ebenfalls viertaktig gegliedert sind, einsetzen. Der harmonische Ablauf von Vordergrund und Hintergrund ist nicht vollständig zur Deckung zu bringen:

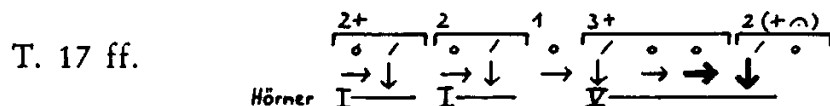


Im dritten Viertakter jedoch schließen sich die Violinen der Baßgliederung an. Sie setzen zwar wieder verspätet, aber in harmonischer und dynamischer Übereinstimmung mit den Bässen und Bläsern ein und treiben durch die Übernahme der klopfenden Achtel vorwärts zur lapidar zusammenfassenden, auf die repetierenden Achtel verzichtenden Kadenz der Takte 11/12. Während bis zum T. 12 innerhalb jeder Viertaktgruppe der erste Takt melodisch ‚leer‘ gelassen ist, sparen die Takte 14—16 die erste Zählzeit eines jeden Taktes, die Takte 17—20 das erste Achtel einer jeden Zählzeit im Unterbau aus. Dadurch werden die repetierenden Achtel vom Taktanfang weggedrängt. In T. 13—16 erhalten sie durch die Verbindung mit dem setzenden Zielklang, der Tonika auf der dritten Zählzeit, noch einen gewissen Nachdruck, in T. 18 und 20 sind sie zu einer auftaktigen Figur verwandelt, die jedoch noch nicht eine kraftvolle erste Zählzeit zu erzwingen vermag. — Die Takte 17—18 und 19—20 sind vom Klanglichen her symmetrisch angelegt und durch die *d*-Achse der Hörner, die die durchpulsierende Tonika der ersten drei Takte fortsetzt und der *a*-Achse der Takte 22 ff. gegenübergestellt ist, zusammengefaßt. Die 2. Violinen übernehmen in T. 21, dem dem Dominantabschnitt vorausgehenden Takt⁵², den Hornrhythmus der Takte 17 und 19, bringen jedoch in T. 22 das erwartete nachschlagende Achtel nicht. Durch den erst auf der zweiten Zählzeit in

⁵¹ Sinfonien GA Bd. 7 S. 331.

⁵² In den bei Forster gedruckten Stimmen haben die 2. Violinen ein verschärfendes *gis* (s. Sinfonien GA Bd. 7, Anmerkungen S. LII, Quelle D).

T. 22 und 23 erfolgenden Einsatz der Hornoktaven werden nunmehr wieder betonte Zählzeiten ausgespart. Diese Einwürfe der Hörner markieren endlich — nach fünf Takten — wieder eine Viertelzählzeit; sie machen darauf aufmerksam, daß eine gewichtige ‚Eins‘ noch fehlt, und sie geben den Impuls für die drei auftaktigen Achtel der Violinen. Die gänzlich unerwartete Pause auf der zweiten Zählzeit von T. 24 veranlaßt die Instrumente, sich im Tutti zu sammeln und mit den repetierenden Auftaktachteln erstmals zu einer wirklich setzenden, in metrisch schwerem Takt stehenden ‚Eins‘ zu führen:



Die beiden die Einleitung beherrschenden Vorgänge sind damit im Dominantschlußglied zum Abschluß gebracht: Den abtaktigen Achteln aus T. 4 und 8 ist ein rhythmischer Gegenpol, der entschiedene Dreiachtauftakt (zu T. 25 und 26), gegenübergestellt; das Leerlassen wichtiger Takte oder Zählzeiten ist durch das kräftige Tutti überwunden.

In den übrigen Einleitungen der zwischen 1773 und 1786 entstandenen Sinfonien Haydns sind die drei konstitutiven Abschnitte folgendermaßen realisiert:

- Nr. 50⁵³ (1773) eineinhalbtaktige Tonikafanfare⁵⁴ + eintaktige Tonikaachse (T. 1—3 Mitte und 6—8 Mitte). Erster Dominantabschnitt (T. 4 Mitte — 5) nur mit Streichern besetzt, Piano, hochliegender Grundton durch Pausieren der Kontrabässe. Deshalb Übersteigern dieses Abschnitts in den Takten 11—12 (ausnahmsweise vollständige Kadenzen über dem Dominantgrundton). Vorbereitung des Dominantabschnitts durch Unisono (T. 8 Mitte — T. 9 Mitte) und Forte und zielstrebig von c zu g absteigenden Baß. Hämmernde Punktierungen sowohl in der Tonikaachse als auch im Dominantblock. Hörner und Pauken gliedern charakteristisch mit eigenständigen Rhythmen.
- Nr. 54⁵⁵ (1774) T. 1—3 Nebeneinanderstehen dreier kompakter Blöcke I - V V dann — ab T. 4 — durchlaufend zweitaktige Gerüstbauglieder. T. 1—2 und Schlußakte 16—17 mit ähnlichem Rhythmus. Vorbereitung des Dominantab-

⁵³ Sinfonien GA Bd. 5 S. 3.

⁵⁴ Das Forte des Beginns hat Haydn, wie schon in der Sinfonie Nr. 7, nicht notiert. Dieser Brauch ist auch in den Einleitungen der Vorklassiker weit verbreitet. Zu seiner Begründung s. S. 92.

⁵⁵ Sinfonien GA Bd. 5 S. 163.

schnitts durch Forte-Unisono (T. 8—11) und chromatische Verschärfung (T. 9 vor dem Dominantgrundton, T. 11 vor dem Dominantabschnitt).

Durch die dieser Sinfonie nachträglich hinzugefügten Stimmen — Pauken, Trompeten, Flöten⁵⁶ — ergeben sich einige bedeutsame, den Bau straffende Änderungen: In den Takten 1—4 unterstützen die Pauken das Setzen eines jeden Taktes; in den Takten 12—15 gibt das Anstechen der betonten Zählzeiten in Trompeten und Pauken dem durch die Hornachse und die Punktierungen der Bässe und Bratschen zusammengehaltenen Dominantblock mehr rhythmisches Profil⁵⁷. Durch das Ausdehnen der in der ursprünglichen Fassung nur in tiefer Lage (*D—d'*) vorkommenden Dominantachse auf den gesamten Klangraum (Trompeten *d''*, 1. Flöte *d'''*) erhält der Orchesterklang größere Weite. — Der aufsteigende Dreiklang aus T. 8 ist außer mit dem absteigenden Dreiklang aus T. 11 (in T. 8 im metrisch schweren Takt, in T. 11 auf den Dominantblock hinsteuernd) auch mit einigen erst in den ergänzten Stimmen vorkommenden Stellen in Verbindung zu bringen. Der auffällige, aus dem übrigen Verband ausbrechende Paukenrhythmus im ersten, setzenden Takt des Dominantschlußgliedes (T. 16) erinnert an den Hornrhythmus aus T. 8; im ersten Takt des Dominantblocks (T. 12) greift die 2. Flöte auf den aufsteigenden Dreiklang der Hörner zurück, während die 1. Flöte mit dem Rhythmus  auf dem Dominantgrundton bereits den Paukenrhythmus des Schlußgliedes vorwegnimmt. Die 2. Flöte knüpft im metrisch leichten T. 15 mit einer absteigenden Legatolinie an den T. 11 an. Aufsteigender Dreiklang und Tonrepetition sind also metrisch schweren, neue Glieder eröffnenden Takten zugeordnet, der absteigende Dreiklang hingegen metrisch leichten Takten.

Nr. 57⁵⁸ (1774) periodische Anlage 4+8 (Vs—Vs—Ns), aber Herausheben der Tonika (T. 1, 3, 13, 15) durch schärfste Gegensätze (pochende Achtel — weibliche Endung, Unisono — voller Klang, Pianissimo der Streicher — Forte des Tutti). Harmonische Verschärfung und rhythmische Veränderung des Taktes 19 (zwei gemessene Achtel auf der dritten Zählzeit anstelle der weich fließenden Punktierung des Taktes 11) führen zur Dominante: Forteschlag und Horneinsatz in T. 20 kennzeichnen den Einsatz eines

⁵⁶ Vgl. Wolfgang Stockmeier, Kritischer Bericht zu: GA Reihe 1, Bd. 7, München/Duisburg 1967, S. 13 und Sinfonien GA Bd. 5, Anmerkungen S. XIX.

⁵⁷ Nach Cahn S. 190 setzt es sich mehr und mehr durch, daß die Hörner Halbtöne übernehmen, wogegen die Trompeten rhythmisch akzentuieren.

⁵⁸ Sinfonien GA Bd. 5 S. 271.

Gerüstbaugliedes. Regelmäßig pendelnder Dominantblock in T. 28—29, durch chromatische Verschärfung (*b* und *gis* in T. 25—27) vorbereitet. Rhythmus der Violinen im Dominantblock entspricht dem der Tonikatakte 1, 3, 13, 15.

Ein Vergleich der eröffnenden Takte dieser Einleitung mit den ersten, äußerlich ähnlichen Takten (Notenbeispiel Nr. 1 S. 331) einer langsamen Einleitung von Anton Eberl⁵⁹ aus dem Jahr 1783 beleuchtet besonders gut die Schärfe, mit der Haydn die gegensätzlichen Partikeln herausmeißelt. Der Dominantabschnitt der Einleitung von Eberl (Notenbeispiel Nr. 2 S. 332) nimmt im Gegensatz zu Haydns Einleitung auf den Einleitungsbeginn keinerlei Bezug.

Nr. 60⁶⁰ (1774⁶¹) ähnlicher Tonikablock wie in der Sinfonie Nr. 50, aber verdoppelter Abstand zwischen den aufsteigenden Dreiklangstönen und dadurch Offenbleiben auf der Dominante. Mittelteil streng periodisch gegliedert, für Sinfonieeinleitungen ungewöhnlich gesanglich⁶², von der für langsame Mittelsätze typischen Taktart 2/4 geprägt⁶³. Gerüstbaugliederung des Dominantabschnitts (T. 20 ff.) bereits im Forte des Taktes 18 angekündigt. Schlußteil ähnlich homogen wie der Mittelteil: Bläser und Pauken sind ausgespart, der Block wird durch einen vermittelnden Achtelauftakt (T. 19 letztes Achtel) vorbereitet.

Nr. 53⁶⁴ (ca. 1775) Tonikafanfare T. 1—2 und 5—6 in achttaktiges Gebilde eingebaut. Vorbereitung des Dominantabschnitts in T. 11 durch Umkehrung der Bewegungsrichtung der Bässe gegenüber T. 9 und 10, Füllen der dritten, in T. 9 und 10 leeren Zählzeit mit eigenständigem, weitertreibendem Klang und Umschlagen in Achtel. Kerntöne des Dominantabschnitts *a'* | *fis'* | *d'* | *a* | *a* stellen eine Dominantblock Schlußglied

⁵⁹ Autographe Partitur Wgm XIII 18640.

⁶⁰ Sinfonien GA Bd. 6 S. 43.

⁶¹ Siehe Sinfonien GA Bd. 6, Vorwort S. IX.

⁶² Siehe dazu S. 137 ff. Nur der Mittelteil aus der Einleitung von Le Duc's *D-dur-Sinfonie* (s. S. 183), der seine Sonderstellung auch durch eine neue Temposigle belegt, ist mit dieser Einleitung Haydns vergleichbar. Die Ursache für das außergewöhnliche Verhalten ist möglicherweise in der besonderen Aufgabe der Sinfonie — sie diente als Bühnenmusik zu dem Schauspiel *Der Zerstreute* von François Regnard — zu suchen.

⁶³ Siehe dazu S. 75.

⁶⁴ Sinfonien GA Bd. 5 S. 97.

Übertragung des auf Viertelebene erfolgenden Abstiegs $d''' a'' fis'' | d''$ der Hörner in T. 1—2 auf Taktebene und auf den durch den Dominantgrundton begrenzten Oktavraum $a'—a$ dar. Gleicher Abstieg $a' fis' d' | a$ im Unisono der Flöten, Oboen und Violinen (ab T. 14 viertes Achtel) auf Achtelebene.

Nr. 71⁶⁵ (1780⁶⁶) ausnahmsweise keine Blechbläser und Pauken. Ähnlichkeit des Anfangs mit dem der Einleitung der Sinfonie Nr. 53: anstelle der zweitaktigen Fanfaren eintaktige Unisoni, Beantwortung durch klanglich fülligeres Streicherpiano. Vor dem Dominantblock (ab T. 6 Mitte) ein gleichsam hemiolisch wirkendes Glied aus drei halben Takten (Übergang zu halbtaktigen Gliederungseinheiten durch die breite weibliche Endung in T. 5, zweite Hälfte). Vorbereiten des Dominantblocks durch das immer rascher erfolgende Aufsteigen der melodischen Kerntöne zum Dominantgrundton (T. 1—2 b , T. 3—4 c' , T. 5 es' , T. 6 e' , T. 6 Mitte f') und durch das Umkehren des mit betonter Zählzeit einsetzenden Baßschrittes $f—g$ (T. 5 zweite Hälfte) zu einer auftaktigen, in den Zielton hin-einfallenden Baßwendung in T. 6.

Nr. 85⁶⁷ (1785⁶⁸) Signalcharakter durch stetes Forte unterstützt. Im eröffnenden Teil drei metrisch gleichwertige Takte mit I, VI, IV am Taktbeginn⁶⁹; anschließend keine V, da die ersten Takte nicht kadenziell aufeinander bezogen sind⁷⁰. Erst ab T. 4 stärkeres klangliches Fließen und daher Anspannen des Taktes 6 auf den Dominantabschnitt hin möglich (Klangfolge wie in T. 1 f. mit I—VI beginnend). Im Dominantabschnitt Klangwechsel zunächst halbtaktig (T. 7 erste Hälfte), dann auf Viertel (ab T. 7 zweite

⁶⁵ Sinfonien GA Bd. 7 S. 249.

⁶⁶ Siehe Sinfonien GA Bd. 7, Vorwort S. X.

⁶⁷ Sinfonien GA Bd. 9 S. 161.

⁶⁸ Siehe Hiroshi Nakano, Vorwort zu: GA Reihe 1, Bd. 12 S. VI und Sinfonien GA Bd. 9, Vorwort S. XII.

⁶⁹ Vg. hierzu Locatelli op. 6 Nr. 6 (s. S. 264), Graupner Concerto *B*-dur (DDT 29/30 S. 196) und L. Hoffmann Sinfonie *D*-dur (Kreiner Nr. 17; s. S. 203).

⁷⁰ Das Eröffnen mit einer auf einen Abschluß hindrängenden Kadenz würde das Ausdehnen der Dominante zu einem Block nicht erlauben. (Vgl. die Takte 12—14 der Einleitung der *Così-fan-tutte*-Ouverture von Mozart — s. S. 68 ff. —, in der ein Dominantblock fehlt. Der Baßgang I—VI—IV—V trägt hier eine richtige Kadenz, in der die Dominante mit 4-3-Vorhalt eintritt.)

Hälfte) und schließlich auf Achtel (ab T. 9 zweite Hälfte) übergehend. Im Gerüstbauglied T. 7—8 am Ende des ersten Taktes zur Tonika führendes *es* (analog zu T. 3), am Ende des zweiten Taktes zur Dominante führendes *e* (analog zu T. 6).

Der Einleitung ist $\mathbb{C}$ vorgezeichnet, eine Taktvorzeichnung, die sich in Einleitungen sehr selten (bei Haydn nur noch in einigen der Londoner Sinfonien) findet. Der Allabrevetakt scheint mit langsamem Tempo nicht vereinbar zu sein, doch hängt diese Taktvorzeichnung hier nicht mit dem Tempo zusammen, sondern deutet auf ein kompositorisches Zusammenhalten der Takthälften. Nicht die Viertelnote ist Träger wichtigen Geschehens, sondern die halbe Note: Die punktierten Aufwärtsgänge der Takte 1 und 3 füllen ebenso wie die Pendelbewegungen der Violinen in den Takten 9 und 10 eine Takthälfte; die Takte 4—6 zerfallen rhythmisch in jeweils zwei Hälften.

Nr. 84⁷¹ (1786) durchgehende Tonikaachse: T. 1—4 Violoncelli, T. 5—9 (mit Ausnahme des dritten Viertels in T. 9) Bratschen, T. 10—12 Hörner; durchgehende Dominantachse: T. 15 bis 20 Bratschen und Bässe. In beiden Abschnitten zusätzliche Festigung des Klanges durch Forte-Tutti-Einwürfe in Zweitaktabstand (T. 1, 3, 5 und 7 bzw. 15/16, 17/18 und 19/20).

Die Einleitungen der Sinfonien Nr. 86 und 88

An den Sinfonien Nr. 86 und 88 fällt auf, daß die Einleitung den eröffnenden Teil weniger prägnant ausbildet und dort Eigenarten langsamer Sätze annimmt. In der *Sinfonie* Nr. 86⁷² (1786) steht eine nach dem siebten Takt abbrechende Periode mit gesanglich geführten Violinen, die Melodie verdoppelnden Oboen und harmonisch füllenden Hörnern am Anfang. T. 7 spannt sich durch die von einem Dreiachtel-Legatoauftakt vorbereitete weibliche Endung in Bässen, Hörnern und 2. Oboe wesentlich stärker an als die vorausgehenden Takte; er drängt auf den Einsatz des neuen Gliedes

⁷¹ Sinfonien GA Bd. 9 S. 107.

⁷² Sinfonien GA Bd. 9 S. 207.

T. 8—13 hin. In T. 8 und 9 deklamiert das ganze Orchester mit Ausnahme der 1. Violinen gemeinsam eine weibliche Endung, und wie in den Takten 2, 4, 5, 6 und 7 füllen drei Achtel den letzten Teil des Taktes. Sie haben sich aber in ihrem Charakter völlig gewandelt. Waren sie vorher melodisch — in Terzen und Sextakkorden — geführt (T. 2—6) oder kadenziell gebunden (T. 7), so treten sie jetzt als fremde Körper — repetierend, unbegleitet, fortissimo — zwischen die Tutti. In T. 9, in dem sich Hörner und Trompeten den drei repetierenden Achteln der 1. Violinen anschließen, ist das dreigestrichene *d* erreicht und wird nun in Violinen und Blechbläsern, mit abweichendem Rhythmus auch in der Flöte und der Pauke, als Tonikaachse festgenagelt. Die Tonikaebene wird also in der Mitte der Einleitung nachgetragen. In den Takten 14—15 treffen die starre Tonikaachse (zweite Hälfte von T. 9 bis T. 11) und die weiche weibliche Endung (erste Hälfte von T. 7, 8, 9 und 13) gleichzeitig zusammen. Im Dominantblock (T. 17 ff.) kommen die Violinen auf ihre Repetitionen (nach dem rhythmischen und harmonischen Anspannen des Taktes 16 nun in Sechzehnteln) zurück; die Bläser setzen die Violinfigur der Takte 5/6 dagegen. Das nur eintaktige und somit stärker zum schnellen, mit dem Dominantquintsextakkord von *e*-moll beginnenden Satz hinspannende Schlußglied schließlich greift den durch Pizzicato hervorgehobenen Begleitrhythmus des Taktes 1 auf und verankert damit die abschließende Dominante im Beginn der Einleitung.

In der Einleitung der Sinfonie Nr. 8⁷³ (ca. 1787) steht am Anfang ein achttaktiger periodenähnlicher Abschnitt, dessen erster Teil sich in 1+1+2 gliedert, dessen zweiter Teil aber durch eine sich über die letzten drei Takte erstreckende melodische Linie der 1. Violinen großflächiger zusammengefaßt ist. Der Nachsatz beginnt mit dem zweiten Takt des Vordersatzes; er zeigt ein ähnliches harmonisches und dynamisches Schema wie die Takte 2—4. Durch die Verschiebung um einen Takt kann er in eine abschließende Tonika münden:

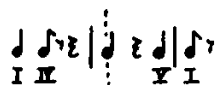
T. 4-4 I | Y⁶ 7 8 | I IV 3⁶ | Y
f p

T. 5-8 Y⁶ 7 8 | I IV | I⁶ V | I
f p

Dieser Tonikaabschluß verleiht den ersten acht Takten den Charakter des Selbständigen, was durch die auffällige Vorbereitung des Schlusses betont wird: Die Unterstimmen verändern die an den Takten 1 und 2 orientierte rhythmische Formel $\text{||} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$ (T. 6) über ein einziges abtaktig set-

⁷³ Sinfonien GA Bd. 10 S. 3.

zendes Viertel (T. 7) in einen auftaktigen Schritt V | I (T. 7/8). Das isoliert stehende Viertel des Taktes 7 ist gleichsam der Drehpunkt für diesen Vorgang:



Es trägt einen Tonikaquartsextakkord, der durch die umrahmenden Pausen aus dem kadenziellen Ablauf herausgelöst wird. Das den Schluß herbeizwingende Auftaktviertel auf der dritten Zählzeit in T. 7 ist der erste wirklich gewichtige Auftakt der Einleitung, dessen Bedeutung durch das Ausbleiben eines in Analogie zu T. 6 erwarteten Baßtones auf der zweiten Zählzeit noch erhöht wird. — In T. 9 beginnt noch einmal der Vordersatz, im Rhythmus identisch mit den Takten 1 ff., aber einheitlich in der Dynamik und in der harmonischen Führung so abgewandelt, daß er sich stärker öffnet: I | IV[♯] V[♯] IV | e V[♯] I D V | Im vierten Takt (T. 12) kann dadurch der Dominantblock einsetzen, für den sich das Partiturbild in fast allen Instrumenten schlagartig ändert. Nur die 1. Violinen verhalten sich, als ob die Periode weiterlief, indem sie auf ihre Endung aus T. 4 zurückgreifen. Doch schließen sich durch das fanfarenartige Tiefersetzen dieser Wendung, das erst mit dem Erreichen des Dominantgrundtones zum Abschluß kommt, auch in den 1. Violinen die Takte 12—14 als Gliederungseinheit zusammen. Der Rhythmus des Dominantschlußgliedes (T. 15—16) ist sowohl als Augmentation der Achtel  aus T. 12—14 als auch als eine Wiederholung des ebenfalls mit der Dominante schließenden Rhythmus aus T. 3—4 zu sehen.

Beide Einleitungen geben sich also von der Taktgruppierung her zunächst wie langsame Sätze und gehen erst an späterer Stelle in die für Sinfonieeinleitungen typischen nicht periodisch gegliederten Tonika- bzw. Dominantebenen über. Dennoch haben beide Einleitungsanfänge auch spezifische Einleitungsmerkmale, die sich in der Einleitung der Sinfonie Nr. 86 allerdings auf kleinste Nuancen beschränken: auf den rhythmisch abgeschlossenen, trotz Piano markanten Tonikadreiklang der Bässe (s. dazu auch S. 80) und auf das Anstechen der später als Achsentöne (d''' der 1. Violinen und Oboen in T. 9, fünftes Achtel, bis T. 11, a'' in T. 8, zweite Hälfte, und T. 17 f.) wichtig werdenden Töne durch Forzato (d''' der 1. Violinen und Oboen in T. 3, a'' in T. 5, 6, 7). Den ersten beiden Takten der Sinfonie Nr. 88 fehlen rhythmische Zielstrebigkeit, klangliche Beweglichkeit und eine melodische Linie (s. dazu auch S. 78 ff.); das statische Nebeneinandersetzen von Tonika (T. 1) und Dominante (T. 2) im Forte läßt an signalhafte Eröffnungen früherer Einleitungen Haydns denken.

Die Einleitungen der Sinfonien Nr. 90 bis 92

Einige der späten Einleitungen Haydns entfernen sich vom bisher gewonnenen Bild, indem sie sich einer so scharfen Gliederung, wie sie für die bisher erwähnten Einleitungen Haydns charakteristisch ist, widersetzen.

Die Einleitung der *Sinfonie* Nr. 90⁷⁴ (1788) verzahnt ihre vier Abschnitte — ein Eröffnungsglied, das durch ein Tutti, ein Fortissimo bzw. Forte und den in Blechbläsern⁷⁵ und Pauke ertönenden Tonikagrundton (T. 1 und 4) eingerahmt wird, ein sich nachsatzähnlich anschließendes Glied (T. 5 ff.), einen Mittelteil und einen mit dem Dominantklang ansetzenden Schlußteil (T. 12 ff.) — stärker miteinander als frühere Einleitungen. Schon der Anfang des Mittelteils läßt sich nicht genau fixieren, da in T. 8 Bässe und Hörner einen neuen Abschnitt zu beginnen scheinen⁷⁶ (vgl. Bratschen und 2. Fagott in T. 20), der neue Hornrhythmus (vgl. T. 32) und der Einsatz der Fagotte (vgl. Oboen T. 21) in T. 9 es jedoch ebenso erlauben, erst vor T. 9 zu gliedern. Noch undeutlicher ist der Ansatz des nächsten Abschnittes (T. 12). Alle Instrumente laufen im Rahmen einer Kadenz, ohne Bruch und ohne Einschnitt, in den Dominantseptakkord. Das Erklängen der Dominante wird durch einen Vorhalt der 1. Violine (der aus den Seufzern der Takte 9 und 10 entstanden ist) hinausgezögert. Nur die rhythmische und motivische Einheitlichkeit der Takte 12—15 berechtigt, diese Takte als zusammengehörig zu sehen. Der letzte Takt dieses Abschnittes bringt den Spannungsakkord, dem in T. 16 als Schlußklang der Einleitung noch einmal der gleiche Akkord folgt⁷⁷. Der die Dominante vertretende Spannungsklang erscheint also nicht als vorbereiteter und gerüstbauartig einsetzender, vom Partiturbild her abgegrenzter Block, sondern verteilt sich auf die letzte Viertaktgruppe und den Schlußtakt. Der Schlußtakt knüpft ableitend an die Viertaktgruppe an, indem er deren Violinvorhalte zu einer verminderten Quint ausweitet und rhythmisch dehnt.

In der Einleitung der *Sinfonie* Nr. 91⁷⁸ (1788) sind Tonika- und Dominantebene nur noch sehr schwach angedeutet. Die Einleitung beginnt zwar wie üblich mit prägnanten Rhythmen und einem Tutti im Fortissimo, doch verharret das erste Glied (T. 1—4) nicht statisch auf dem

⁷⁴ Sinfonien GA Bd. 10 S. 109.

⁷⁵ Die C-alto-Hörner (s. Sinfonien GA Bd. 10, Anmerkungen S. XXIV) dringen besonders stark durch.

⁷⁶ In den Druckstimmen von Le Duc und Longman & Broderip sind die Achtel von Hörnern und Baß in T. 8 sogar durch ein Forte vom Vorhergehenden abgesetzt (s. Sinfonien GA Bd. 10, Anmerkungen S. XXIV).

⁷⁷ Vgl. S. 47.

⁷⁸ Sinfonien GA Bd. 10 S. 167.

Tonikaklang, sondern umschreibt eine vollständige Kadenz. In den Takten 12—15 erscheint ein Gebilde, das T. 1 und 2 fast wörtlich übernimmt und nur in der zweiten Hälfte statt nach *Es*-dur zur Dominanttonart kadenziert. Mit dem Halteton der Takte 16 ff. ist nicht wie in den bisher besprochenen Sinfonien ein regelmäßig pendelnder Dominantblock verbunden, sondern eine im wesentlichen auf Sextakkorden basierende Klangkette. Die Takte 16 ff. stellen dem melodischen Aufstieg der Takte 12—15 einen eine Oktave umfassenden Abstieg entgegen, der sich in seiner Haltung ganz dem periodenähnlichen Abschnitt T. 5—11 anpaßt und die sich stufenweise bewegendes Viertel aus T. 9 übernimmt. Auch die Parallelität von 1. Violine und Flöte, das Aussetzen der Kontrabässe, überhaupt eines klangtragenden Basses⁷⁹, und die Achtelbegleitfiguren sind beiden Abschnitten gemeinsam. Der Fermatentakt (T. 20) stellt die Dominante nicht als einen die Einleitung abfangenden blockartigen Klang hin, sondern läßt sie als ein Bindeglied zwischen der Viertaktgruppe T. 16—19 und dem Allegro assai erscheinen. Das Hinzufügen der die melodische und harmonische Spannkraft des Schlußklanges vergrößernden Sept ist für Haydns Einleitungen neu und hängt mit dem konstatierten Bestreben, die Zäsuren weniger scharf auszubilden, zusammen.

Auch in der Einleitung der Sinfonie Nr. 92⁸⁰ (1789 Oxford) treten die Polarität zwischen Tonika und Dominante und das blockartige Gliedern in den Hintergrund. Nur das Eröffnen der ersten beiden Viertaktglieder durch ein statisches, sich vom Folgenden stark abhebendes Pochen auf dem Tonika- bzw. Dominantklang erinnert an das frühere fanfarenhafte Herausstellen von Tonika und Dominante. Die Verkettung von drittem und viertem Abschnitt erfolgt über einen Takt, der gleichzeitig Schlußtakt für das Glied T. 9 ff. und Anfangstakt für das Glied T. 12—15 ist. Eine solche Doppeldeutigkeit von Takten findet sich in den frühen Einleitungen Haydns nicht. Jeder Takt ist dort auf Grund des Partiturbildes, das sich mit dem Beginn eines neuen Gliedes schlagartig ändern kann, eindeutig einzuordnen. In der Einleitung der Sinfonie Nr. 92 ist auch der Beginn des Schlußblocks nicht scharf herausgearbeitet. In T. 13 wird mit einem durch den plötzlich einsetzenden Kontrabaß hervorgehobenen Spannungsakkord ein Dominantblock angekündigt, gegen dessen Ausbildung sich jedoch der Vorhalt der 1. Violinen und das der Schicht des Spannungsakkordes zugehörnde *es*“ der Flöte (T. 14) sträuben. Die Hörner, sonst so häufig Indikator für den Dominantblock, treten erst in T. 15 auftaktig zum Tonikaquartsextakkord dazu. Der Grund für die außergewöhnliche

⁷⁹ Erst in den Takten 10—11, in denen Violoncelli und Fagott unison laufen, tritt ein kadenziell gebundener Baß auf.

⁸⁰ Sinfonien GA Bd. 10 S. 223.

Gestaltung dieser dem sonstigen Dominantblock entsprechenden Takte ist darin zu sehen, daß die beiden Takte nicht selbst zum Schlußteil gehören, sondern nur der Vorbereitung eines stärker ausgebreiteten Spannungsklanges (T. 16 ff.) dienen. Da es keine Möglichkeit gibt, diesen Schlußblock auf metrisch so einleuchtende Weise vorzubereiten wie einen Dominantblock, wird das Eintreten des Schlußklanges durch die Hörner unterstützt, die nur an dieser einen Stelle eingreifen und vom auftaktig gesetzten Dominantgrundton in den scharf abtaktig gesetzten Tonikagrundton umschlagen. Doch auch T. 16 verschleiert den angestrebten Klang zunächst durch einen Vorhalt der 1. Violinen.

Das Schließen der Einleitungen der Sinfonien Nr. 90 und 92 mit einem Spannungsklang scheint durch die am Anfang des schnellen Satzes stehende Dominante erzwungen zu werden. Doch verfährt Haydn in der Sinfonie Nr. 88, deren schneller Satz ebenfalls mit der Dominante beginnt, anders: Am Ende der Einleitung steht dort kein Spannungsklang, sondern die Dominante. Dadurch bildet sich eine deutliche, Tonika und Dominante der Einleitung als zusammengehörig abgrenzende Zäsur zwischen Einleitung und schnellem Satz heraus. Mit dem Einmünden der Einleitung in einen Spannungsklang aber gibt die Einleitung das Abgegrenztsein auf, weil das Einleitungsende harmonisch nicht mehr auf den Einleitungsbeginn, sondern nur noch auf den schnellen Satz zu beziehen ist. Die Nahtstelle zum schnellen Satz wird gleichzeitig geschmeidiger überbrückt. Die innerhalb der Einleitungen Nr. 90 und 92 auffallende Tendenz zu stärkerem Verbinden der Glieder macht sich also auch auf übergeordneter Ebene bemerkbar⁸¹.

Die Einleitungen der Londoner Sinfonien

Von den Londoner Sinfonien läßt nur die zur Vereinheitlichung tendierende Einleitung der Sinfonie Nr. 101⁸² — ähnlich wie die Einleitungen der Sinfonien Nr. 90—92 — den Einleitungsschluß (T. 22—23) ohne aus-

⁸¹ Ein derartiger harmonischer Übergang von der Einleitung zum schnellen Satz scheint ein fast ausschließliches Spezifikum Haydnscher Sinfonien zu sein. Unter den Werken der Vorklassiker und Zeitgenossen Haydns fand ich etwas Vergleichbares nur in einer Ouvertüre Dittersdorfs (s. S. 207) und in der 1775 entstandenen Introduktion zu *Socrate Immaginario* von Giovanni Paisiello (Klavierauszug hrsg. von Giorgio Barini, Firenze 1931).

⁸² Sinfonien GA Bd. 12 S. 39.

drückliche Vorbereitung eintreten. Für viele der Londoner Sinfonien hingegen steht das die frühen und mittleren Haydneinleitungen bestimmende ‚Modell‘ wieder im Vordergrund.

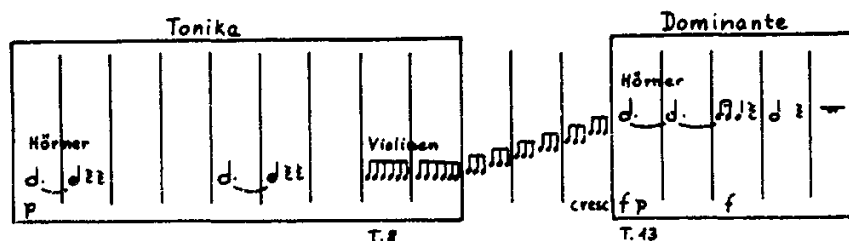
Die Einleitung der 1794 entstandenen Sinfonie Nr. 100⁸³, der Militärsinfonie, beginnt zwar mit einem achttaktigen, vordersatzähnlichen, gesanglichen Abschnitt (s. dazu auch S. 81 f.), läßt aber den durch eine Dominantachse (Fagotte T. 19—21 und Bässe T. 19 ff.) und durch akzentuierenden Blechbläserinsatz (T. 19—20) scharf hervorgehobenen Dominantabschnitt auf zweifache Weise auf den Anfang Bezug nehmen. Der letzte Dominantklang, der zusammen mit den zu ihm führenden drei Achteln Auftakt durch plötzliches Forte und Tutti für sich gestellt wird, und die erste, in Bratschen und Bässen ebenfalls für sich gestellte, aber spiegelbildlich zum Schlußtakt abtaktig einsetzende Tonika (T. 1) klammern die Einleitung als Ganzes ähnlich ein, wie die abtaktig einsetzenden Quartsprünge der 1. Violinen (T. 1 und 5, in T. 5 durch die tiefe Lage der Bässe unterstützt) und die zur Tonika (G-dur bzw. D-dur) führenden auftaktigen, gleichsam spiegelbildlichen Quartsprünge der Bässe (T. 3/4 bzw. 7/8) die beiden ersten Viertaktglieder einklammern. Die Takte 19—20 greifen außerdem in der ersten, dominantischen Takthälfte rhythmisch auf die eröffnenden beiden Viertel der Einleitung zurück. In der zweiten, zum Spannungsakkord wechselnden Takthälfte klingt die zweite Hälfte aus T. 18, dem dem Dominantblock vorausgehenden Takt, an. Dieser T. 18 ist nur das Ende einer viele Takte umfassenden beschleunigenden Hinführung auf den Dominantblock: Nach den beiden Viertaktgliedern des Anfangs geht die Einleitung auf eintaktige Einheiten über (T. 9—10), deren Rhythmus sich an T. 1 (1. Violinen) bzw. an T. 2 (1. Fagott) anlehnt. T. 11 setzt erstmals zwei rhythmisch gleiche Halbtakte zusammen, T. 12 verkürzt den Fagotteinwurf der Takte 9—10 auf einen halben Takt. Die halbtaktigen rhythmischen Einheiten manifestieren sich endgültig in den beiden Kadenzklängen des Taktes 13, um für das nächste Glied (T. 14—15, aber auch T. 17) bestimmend zu werden. Die massiven Schläge des Taktes 16, die erstmals die Viertelzahlzeit als eigenständige Partikel hervorheben, bereiten auf das Beschleunigen des Taktes 18 vor, das in der Unterteilung der letzten Vierteleinheit in Sechzehntel gipfelt.

Die übrigen Einleitungen dieses Typus, die allerdings im Gegensatz zu früheren Haydneinleitungen häufig mit dem Septklang schließen (Sinfonien Nr. 93, 94, 96, 99, 102) und ihn sogar gelegentlich auszieren (Nr. 94, 96, 102), also stärker zum schnellen Satz vermitteln, seien nur kurz aufgeführt:

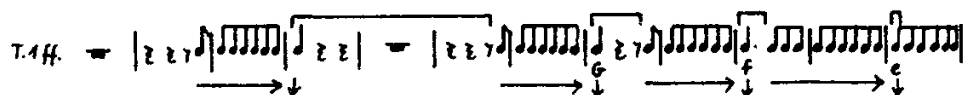
⁸³ Sinfonien GA Bd. 12 S. 59.

Nr. 93⁸⁴ (1791) Klammer von Tonika (T. 1—2, 7—8) und Dominante (T. 16—17, 20). Tonika T. 2 und Spannungsklang und Dominante (T. 19/20) durch Voranstellen eines kurzen, die Abtaktigkeit nur noch verschärfenden Sechzehntels auf der Tonhöhe des folgenden Klangs aufeinander bezogen. Periodenähnlich gegliederter Mittelteil. In T. 15 Vorbereitung des Dominantblocks durch die Verschnel-
 lerung des in T. 7—14 ganztaktigen Harmoniewechsels, durch die Zusammendrängung des Dreiklangsabstieges von bisher drei Vierteln auf die ersten beiden Zählzeiten, durch die Gegenbewegung der Außenstimmen und durch das plötzliche Forte. Dominantblock markiert durch Einsatz von Blechbläsern und Pauken, deren Dominantachse sich Flöte, 1. Oboe und 1. Violinen anschließen. Gliederung ab T. 16 $\frac{3}{2} \rightarrow \frac{2}{2} \rightarrow \frac{4}{4}$.

Nr. 94⁸⁵ (1791) Tonika durch lang klingende und besonders tief liegende Oktaven der Hörner (T. 1/2, 5/6 am Beginn zweier Halbsätze), Dominante (T. 13 ff.) ebenfalls durch Hornoktaven und durch die seltene Kombination Streicher—Hörner hervorgehoben. Verbindung der Hornoktaven durch chromatisches Aufsteigen der Violinen:



Hinzielen auf den Dominantblock durch Crescendo und zunehmende Verdichtung der Baßlinie:



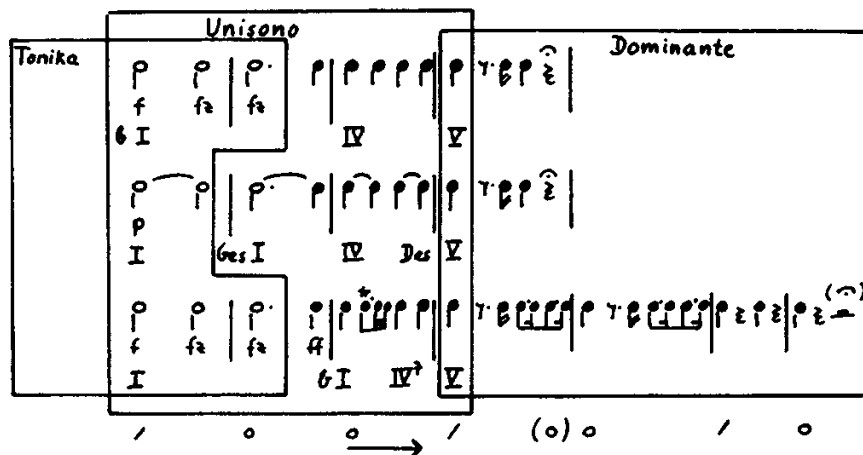
Nr. 96⁸⁶ (1791) Tonikafanfare in T. 1/2 und 7/8 (Moll). Dominantabschnitt (T. 12 ff.) 3+2+1+⊙ Takte.

⁸⁴ Sinfonien GA Bd. 11 S. 3.

⁸⁵ Sinfonien GA Bd. 11 S. 49.

⁸⁶ Sinfonien GA Bd. 11 S. 171.

- Nr. 98⁸⁷ (1792) von Tongeschlecht⁸⁸ und Besetzung her keine typische Sinfonieeinleitung, jedoch fanfarenmäßige Haltung und starke Betonung von Tonika und Dominante durch Unisono der jeweils ersten drei Takte und punktierte Rhythmen der Schlußtakte der drei Abschnitte:



Aufgrund der Allabrevevorzeichnung (Wichtiges nur auf Halbtaktebene) nicht zu langsames Tempo, damit die Unisonoaufstiege nicht in Einzeltöne zerfallen.

- Nr. 99⁸⁹ (1793) schon am Beginn Tonika (T. 1—2 Klarinette) und Dominante (T. 3—4 Hörner) einander gegenübergestellt⁹⁰. Zwischen dem Dominantblock (T. 8—9) und dem eintaktigen Schlußglied (T. 18) ein eingeschobener Dominantabschnitt in c-moll, der nicht modulatorisch mit der Umgebung verknüpft ist, sondern zusammen mit seinen vorbereitenden Takten als ganzer Block herausgenommen werden könnte.
- Nr. 102⁹¹ (1794/95) zu Beginn achttaktige Periode (T. 2—5, 7—10), die an zwei tragenden Tonikasäulen (T. 1 und 5) aufgehängt

⁸⁷ Sinfonien GA Bd. 11 S. 301.

⁸⁸ Der Gegensatz Moll (Einleitung) — Dur (schneller Satz) taucht bei Haydn zuvor nur in der Ouverture HV Ia 3 (s. S. 54) und später nur in den Sinfonien Nr. 101 und 104 und in der Ouverture HV Ia 13 (s. S. 54 f.) auf.

⁸⁹ Sinfonien GA Bd. 12 S. 3.

⁹⁰ Der Tuttiakkord des Taktes 5 hat mit den beiden ersten Akkorden wenig gemeinsam, denn er setzt nicht abtaktig ein (Auftakt der Hörner und Fagotte) und verzichtet auf ein nachdrückliches Herausstellen des Grundtones durch einen liegbleibenden Ton.

⁹¹ Sinfonien GA Bd. 12 S. 205.

ist⁹². In T. 10 Überlappen von Periodenende und Baßeinsatz. T. 10—13 durch Bläserinsätze und harmonische Fortschreitung in $2+1+\frac{1}{2}+\frac{1}{2}$ gegliedert; auf doppeltes Maß vergrößert findet sich die gleiche Gliederung in T. 10—17: vier Takte Hinleitung nach *As*-dur, zwei Takte in Bässen und Flöten gehaltenes *as*, zweimal eintaktiger Harmoniewechsel mit ganzen Noten in den Bässen. T. 17 melodisch und rhythmisch zusätzlich auf den Dominantabschnitt (T. 18 ff. $2+2+1+\text{♩}$) hingespant.

Nr. 103⁹³ (1795) anstelle eines Tonikablocks Paukenwirbel⁹⁴, anstelle des Dominantabschnitts $4+2(+\text{♩})$ zur Dominante der parallelen Molltonart gehörige Unisonotakte⁹⁵. Für Haydns Sinfonieeinleitungen ungewöhnlich die große Ausdehnung und das Wiederaufgreifen der Einleitung vor dem Schluß des Satzes.

In zwei der Londoner Sinfonien führt Haydn die Einleitungen auf eine für ihn völlig neue Weise zum schnellen Satz hin:

Die Einleitung der Sinfonie Nr. 97⁹⁶ von 1792, die sich bis auf das Relikt des eröffnenden Tuttischlages im Forte⁹⁷ völlig von dem so häufig konstatierten Einleitungstypus entfernt, wird ausführlich von Georgiades⁹⁸ beschrieben. Das Öffnen zum schnellen Satz wird nicht wie sonst

⁹² Haydn erweiterte diese Takte nachträglich um die Holzbläser (s. Sinfonien GA Bd. 12, Vorwort S. XI), wahrscheinlich, um die Fanfarenwirkung zu erhöhen. Die beiden Tonikatakte deuten eine eröffnende Fanfare jedoch nur an. Das An- und Abschwellen auf einem einzigen gehaltenen Ton, das Anfüllen mit Intensität und Zurücksinken ins Nichts nimmt dem Ton seinen plakathaften, signalisierenden Charakter und läßt ihn zu einem musikalischen Element mit Eigenleben, mit ausdrucks- hafter gestalteter Substanz werden. In den langsamen Mittelsätzen seiner Sinfonien und Streichquartette schreibt Haydn Crescendo und Decrescendo oder auch eine nur in einer Richtung erfolgende Lautstärkeänderung für einen gehaltenen Klang meist nur dort vor, wo wenigstens eines der Instrumente raschere Bewegung hat und da- durch die dynamische Änderung stufenweise über eine Vielzahl von Tönen zu voll- ziehen vermag (z. B. Sinfonie Nr. 102, zweiter Satz, T. 5).

⁹³ Sinfonien GA Bd. 12 S. 265.

⁹⁴ Zur Bezeichnung *Intrada* s. S. 259 Anm. 20. In einer der Quellen ist der Paukenwirbel mit *Fortissimo* versehen (s. Sinfonien GA Bd. 12, Anm. S. 265).

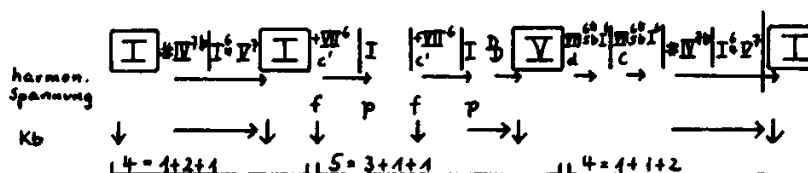
⁹⁵ Eine einzige, wahrscheinlich früher (ca. 1780) entstandene Sinfonie mit ver- gleichbarem harmonischem Verhältnis zwischen Einleitungsschluß und Allegroanfang ist mir bekannt: die *Symphonie Toni Es . . .* von Georg Anton Gugel (HR III 4 $\frac{1}{2}$ 4^o 568), deren ganze Largoeinleitung in c-moll steht. Für die Generalbaßmusik ist jedoch eine derartige Satzverknüpfung durchaus üblich (s. z. B. S. 26 Anm. 15 und S. 237 f. Anm. 9).

⁹⁶ Sinfonien GA Bd. 11 S. 223.

⁹⁷ Siehe dazu auch S. 107 Anm. 6.

⁹⁸ Schubert S. 161 ff und S. 175.

durch die Einleitung als Ganzes, sondern durch die beiden die Takte 2—3 wieder aufnehmenden Takte 12—13 vollzogen. Die Dominante ist in einen Kadenzablauf eingebaut und erscheint auf leichter Zählzeit⁹⁹. Doch auch für die Gliederung dieser Einleitung sind Tonika und Dominante — allerdings in anderer Weise als in den früheren Einleitungen — besonders wichtig. Der Tonikagrundton in T. 1 und 4 und der an metrisch betonter Stelle (in T. 9) stehende Dominantgrundton bilden die harmonischen Ruhepunkte der Einleitung; sie sind jeweils durch ein kurzes Setzen der Kontrabässe hervorgehoben. Jeder der drei Abschnitte der Einleitung (T. 1—4, 5—9, 10—13) wird durch das Eingreifen der Kontrabaßachtel zum nächsten Ruhepunkt hin gespannt. In T. 2 und 3 bzw. 12 und 13 stützen die Kontrabässe die beiden metrisch leichten, auf einen schweren Takt zustrebenden Takte eines Periodennachsatzes. Nach den jeweils einen Takt umfassenden Klängen der Takte 5—7 veranlaßt der Einsatz der Kontrabässe in T. 8 rascheren, auf den T. 9 hinzielenden Harmoniewechsel und das Lösen der Violoncelli vom seit T. 4 festgehaltenen *c'*. Dem merkwürdigen Betonen der dissonanten Klänge in T. 5 und 7 durch die Dynamik und das Setzen der Bässe wird durch die Beschleunigung des Taktes 8 ein Ende bereitet; nach dem Ruheklang des Taktes 9 wird jedoch — nun auf Taktebene — das Hervorheben der dissonanten Klänge weitergeführt, indem der Spannungsklang auf betonter Taktzeit, seine Lösung auf der zweiten Zählzeit erscheint. An diese Abfolge von Spannungs- und Ruheklang schließen sich dann, gleichsam weitend, die beiden auf die Tonika zielenden Takte 12—13 an:



Die Verdrehung der üblichen harmonischen Verhältnisse in den Takten 5—8 und 10—11 — normalerweise würde die Tonika am Beginn eines Abschnittes oder Taktes stehen — verhindert die Ausbildung von Gerüstbau und damit auch das Entstehen eines herkömmlichen Dominantblocks. Bezeichnend für den Verzicht auf die ausdrückliche, fanfarenhafte Gegenüberstellung Tonikaebene — Dominantebene ist (ab T. 2) die für Sinfonieeinleitungen seltene Beschränkung auf den Streichersatz mit nur verdoppelnden bzw. harmonisch füllenden Holzbläsern¹⁰⁰. Trotz des Fehlens der übli-

⁹⁹ Vgl. damit Mozarts letzte Einleitungen (S. 68 ff.).

¹⁰⁰ Ähnliche Besetzung findet sich nur in wenigen Einleitungen: Sinfonien Nr. 60 (nach der Tonikafanfare nur harmonisch füllende Oboen), 71 (Fagott col basso), 98 (ohne Bläser) und 101 (Streicherstimmen durch die Holzbläser verdoppelt).

chen Einleitungskennzeichen nimmt das Adagio jedoch ganz spezifische Einleitungshaltung an: Jeglicher Eindruck von Abgeschlossenheit und Selbständigkeit wird durch das Aussparen des zu T. 1—4 gehörigen Periodenvordersatzes und durch die völlige Abkehr des Mittelteils (T. 5—11) von periodischer Gliederung vermieden. Das Dehnen der harmonisch anspannenden Partikel von einem Takt (T. 5, 7) bzw. einem Viertel (T. 10 und 11, erstes Viertel) auf zwei Takte (T. 12—13) führt in besonders überzeugender Weise zum Vivaceeinsatz.

In der Einleitung der *Sinfonie* Nr. 104¹⁰¹ (1795) fehlt ebenfalls ein Dominantabschnitt; deutlich ist jedoch die zweitaktige, vom Tonika-Grundton zum Dominantgrundton auspendelnde Eröffnungsfanfare ausgebildet. Der durch die Hervorhebung der Töne *d* (bis T. 5 Ansatzton der Violinen) und *a* (zweieinhalbtaktige Achse des 1. Fagotts) stark auf die Fanfare der ersten Takte bezogene Viertakter T. 3—6 läßt auf den von der Fanfare übernommenen abtaktig einsetzenden Rhythmus der Unterstimmen die sich gleichsam gegen diesen Rhythmus stemmende auftaktige Wendung  der 1. Violinen folgen, deren Punktierung in der ersten Hälfte des Taktes 6, dem zum neuen Fanfareneinsatz öffnenden Takt, sogar zweimal erscheint. Diese rhythmische Beschleunigung wird durch das Verlassen der *a*-Achse in T. 5 und das damit verbundene harmonische In-Fluß-Kommen eingeleitet. Die zweite Takthälfte von T. 6 faßt mit einem neuen Element, zwei trockenen Schlägen auf *F* , den Abschnitt zusammen. Nach der *f*-Fanfare der Takte 7—8 bleibt das zweitaktige Stagnieren des ersten Abschnitts aus. Schon ab T. 9 werden die Klänge, durch Vorhalte der Violinen verschleiert, eintaktig gesetzt, ab T. 11 sogar halbtaktig, so daß nicht nur Bratschen, Fagott und Violoncelli rascher aufsteigen, sondern auch die Wendung  dichter aufeinanderfolgt. Das Beschleunigen, das in T. 12 durch die nun melodisch bewegten Viertel und in T. 13 durch das Zusammendrängen zweier Punktierungen in einer Takthälfte (analog zu T. 6) noch weiter vorangetrieben wird, wird wiederum in zwei Schlägen, die gleichzeitig von den kleinen Punktierungen  auf die Ebene  zurückführen, aufgehalten. Der dritte Abschnitt nun verändert, obwohl er auf die *d*-Fanfare zurückgreift, sogleich sein Gesicht, um auf den schnellen Satz vorzubereiten. Bereits T. 15 ist auf Streicher und Pianissimo reduziert, löst sich von der Fanfare und geht zu kadenzziellem Geschehen über¹⁰². Der in der zweiten Takthälfte entstehende neapoli-

¹⁰¹ Sinfonien GA Bd. 12 S. 333.

¹⁰² Momigny — s. Albert Palm, Unbekannte Haydn-Analysen, in: Haydn-Jahrbuch 4 (1968), S. 176 — sieht als Ursache für das Verlassen der Fanfare das Auftauchen des *a* im T. 16, das den T. 15 zu einer anderen Wendung zwingt.

tanische Sextakkord leitet halbtaktige Bewegung ein. Die 1. Oboe läßt bereits in T. 16 die Wendung  zweimal aufeinanderfolgen (im zweiten Abschnitt bringt erst der fünfte Takt diese Verdichtung); gleichzeitig erklingt die zusammenfassende Geste $\text{I}^{\frac{6}{4}} - \text{V}$. Jeder der drei gerüstbaumäßig aneinandergereihten Abschnitte der Einleitung (T. 1—6, T. 7—13, T. 14—16) ist also von einer eröffnenden Fanfare und einer offenbleibenden Kadenz am Ende eingerahmt. Von Abschnitt zu Abschnitt wird das Anspannen auf das neue Glied hin intensiviert. Im letzten, das Allegro vorbereitenden Abschnitt wird aber das Öffnen nicht nur auf kürzestem Wege, sondern auch nachdrücklicher als in den vorausgehenden Abschnitten vollzogen, indem die Kadenzstufen $\text{I}^{\frac{6}{4}} - \text{V}$ auf einen ganzen Takt (T. 16) ausgeweitet werden.

Die Einleitungen der Ouverturen

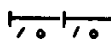
Die Einleitungen der Opernouverturen Haydns bieten, wenn man sie unter den bisher betonten Gesichtspunkten betrachtet, kaum Neues. Die früheste der Ouvertüreneinleitungen — aus der Ouverture HV I a 6 zur Opera buffa *L'incontro improvviso*¹⁰³ von 1775 — und die Einleitung der zwischen 1791 und 1794 entstandenen Ouverture HV I a 3 zu *L'anima del filosofo*¹⁰⁴ stehen mit ihrer durch Bläser und Pauken verdeutlichten Gliederung den frühen Sinfonieeinleitungen sehr nah. Die Einleitung der 1799 entstandenen Ouverture HV I a 13 zu *L'isola disabitata*¹⁰⁵ nimmt individuellere Züge an. Die Einleitung und das folgende Vivace assai stehen in Moll¹⁰⁶; trotzdem bilden sich ein prägnantes Eröffnungssignal und

¹⁰³ GA Reihe 25, Bd. 6. Nach Helmut Wirth, Vorwort zu: GA Reihe 25, Bd. 6 S. VII ist die Zuordnung der Ouverture zur Oper nicht sicher, da die Ouverture weder im Autograph der Oper noch in der Partiturnkopie der deutschen Bearbeitung der Oper enthalten ist.

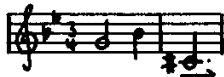
¹⁰⁴ *ossia Orfeo ed Euridice*, GA Reihe 25, Bd. 13. Die chronologische Einordnung der Ouverture ist unklar. Hoboken hält die Ouverture, obwohl sie erst 1794 im Entwurfskatalog Haydns auftaucht, für ein bereits während Haydns erster Londoner Reise 1791 entstandenes Werk (s. HV Bd. 2 S. 435). Die Einleitung ist *Largo* überschrieben, im Entwurfskatalog allerdings als *Adagio* verzeichnet (s. Helmut Wirth, Kritischer Bericht zu: GA Reihe 25, Bd. 13, München 1974, S. 7).

¹⁰⁵ Hrsg. von H. C. Robbins Landon (= Eulenburg-TP Nr. 1124).

¹⁰⁶ H. C. Robbins Landon, Vorwort zu: Eulenburg-TP Nr. 1124 S. IV deutet das programmatisch als den Ausdruck der Einsamkeit der verlassen Insel.

ein Dominantteil aus. Das zu Beginn erklingende metrisch indifferente 2+2-taktige Unisono wird in den Takten 11 ff. aufgegriffen, dort durch das Einfügen der jeweils die Nahtstelle zwischen den Zweitaktgliedern überbrückenden tieferen Streicher harmonisch-metrisch als 

gedeutet und dadurch in die Lage versetzt, nach und nach auf den ausdrücklichen Einsatz eines Dominantblocks vorzubereiten. Während die Akkorde der Takte 12, 14 und 16 keine tonartfremden Töne enthalten, steht in T. 18 ein alterierter Klang, der den Dominantgrundton durch zwei Leittöne — *cis'* und *es* — anstrebt. Die Violoncelli schließen sich in den Takten 17—18 gemeinsam mit den erst hier einsetzenden Kontrabässen im

Sextabstand der weiterdrängenden Wendung 

der 1. Violinen an. Die Dominante des Taktes 19 wird scharf gefaßt, da der sonst angebrachte 4-3-Vorhalt (T. 13, 15, 17) hier erstmals fehlt und der Baß in sein *d* von oben hineinfällt, wogegen er in den Takten 14/15 und 16/17 zur Tonikaterz aufsteigen mußte.

Die Einleitungen der Sinfonien Nr. 15 und 25 und die Oratorieneinleitungen

Die Einleitungen zu den Sinfonien Nr. 15 und 25 fügen sich nicht in das bisher von der Haydnschen Einleitung gewonnene Bild. Ihre Abseitsstellung läßt sich aber möglicherweise durch die frühe Entstehungszeit erklären. Die Adagioeinleitung der Sinfonie Nr. 15¹⁰⁷, die bis auf die Hornpartien der Generalbaßmusik recht nahe steht, reiht abgeschlossene und überleitende Glieder aneinander: eine achttaktige überaus gesangliche Periode¹⁰⁸, einen zur Dominanttonart modulierenden Abschnitt (T. 9—15), einen sofort zur Tonikatonart zurückführenden Abschnitt mit Dominanthalteton (T. 16—20) und einen den ersten Teil reprisenartig wieder aufgreifenden Tonikateil (T. 21—28). Daß die Einleitung nicht als Ganzes auf den Dominantblock (ab T. 30 bzw. in den Streichern bereits ab T. 29) zielt, sondern ihn an die abgerundete letzte Periode mit Hilfe einer kleinen Überleitung anhängt, beweist die um die Takte 8—14 gekürzte, geringfügig ver-

¹⁰⁷ Sinfonien GA Bd. 2 S. 43.

¹⁰⁸ Nach Menk S. 37 ähnelt die erste Periode dieser Einleitung den Anfängen der Einleitungen zu den Sinfonien Nr. 88 und 94. Das auf S. 44 und 49 Gesagte widerlegt jedoch diese Ansicht.

änderte Wiederholung der Einleitung am Ende des Satzes (ab T. 112), die den Kadenzschluß derselben achttaktigen Periode (T. 125—132) zum Schluß des ganzen Satzes werden und ihm nur eine zweimalige V—I-Bestätigung folgen läßt.

Während die Einleitung der Sinfonie Nr. 15 in ihrer Andersartigkeit ein recht eigenständiges, gut gliederbares, logisch aufgebautes Stück ist, besteht die Einleitung der *Sinfonie Nr. 25*¹⁰⁹ aus bunt zusammengewürfelten, in verschiedensten Techniken gearbeiteten, oft nicht klar voneinander abgehobenen Teilen, deren Aufgabe vielfach nicht zu erkennen ist. Ein fugatoähnlicher Teil (T. 1—5), Sequenzketten (T. 9—10, T. 18), Unisonostellen (T. 6) und ein harmonisch stagnierender Abschnitt (T. 10 Mitte — 12, erstes Viertel) wechseln mit mehreren meist nicht zwingend vorbereiteten dominantblockartigen Abschnitten ab. Die Takte 7—8 erhalten nur durch den Bläserinsatz, den Dominantgrundton in 1. Violinen und 2. Horn und das dreimalige Fortepiano blockhaftes Aussehen, stellen aber mit $C\ V\ I^6\ d\ V^7$ ein harmonisches Bindeglied zwischen C (T. 6) und d (T. 8 zweite Hälfte) dar. Der für den Gesamtablauf der Einleitung bedeutungslose Dominantabschnitt der Takte 12 Mitte — 17 Mitte ist durch das vermeintlich einen neuen Abschnitt ankündigende Unisono des Taktes 15 unterbrochen. Die Dominante des Taktes 21 setzt halbschlußartig nach einem doppeldominantischen Klang ein. Das sich anschließende Pendeln zwischen Tonika und Dominante vollzieht sich auf Periodenebene¹¹⁰ (T. 18 ff.

$\frac{4}{\text{---}x^1x^1x}$); nur der Halteton in Oboen und 1. Violinen täuscht einen Dominantblock vor. Rywosch (S. 64) hält diese Einleitung, insbesondere auf Grund der „verhältnismäßig reichen Harmonik“, für den fesselndsten Teil der ganzen Sinfonie, doch bleibt das Stück durch das stete Umherirren und viermalige gleichsam ergebnislose Anlaufnahmen zur Dominante weit unter dem Niveau der übrigen Einleitungen. Vor allem das starke Verhaftetsein in der Generalbaßmusik (Fugato, Sequenz; unscharfe Gliederung, geringe Eigenständigkeit vor allem der Streichinstrumente) legt es nahe, die Sinfonie, deren Überlieferung und Entstehungszeit gänzlich im Dunkeln liegen¹¹¹, in die allererste Schaffenszeit Haydns, noch früher als

¹⁰⁹ Sinfonien GA Bd. 2 S. 237.

¹¹⁰ Siehe dazu S. 74.

¹¹¹ Sie ist die einzige Sinfonie außer der Sinfonie Nr. 98 — von der aber ein Autograph existiert hat —, die weder im Haydnverzeichnis noch im erst 1765 einsetzenden Entwurfskatalog enthalten ist (s. Larsen S. 266). Im Quartbuch hat Haydn sie als sein Werk angekreuzt (s. Larsen S. 266), jedoch auch eine Reihe sicher unechter Werke versehentlich für seine Kompositionen gehalten (s. Larsen S. 248). Die Sinfonie ist zwar im B&H-Katalog von 1767 — Racc. III Nr. 3 und Racc. V Nr. 2 (Supplement II S. 4 f.), beide Male mit verderbtem Incipit — unter dem Namen Haydns aufgeführt, doch sind von den zehn Sinfonien dieser beiden Samm-

die wahrscheinlich um 1760/61¹¹² entstandene Sinfonie Nr. 15, zu datieren, sofern man überhaupt an der Urheberschaft Haydns festhalten will.

Haydns Einleitungen zu Oratorien weisen kein einheitliches Bild auf. Die Einleitung zum Oratorium *Il ritorno di Tobia*¹¹³ (1775) bereitet in den Takten 1—2 und 5—6 auf den Beginn des Chors „Pietà d'un infelice“ (Nr. 1) vor — nimmt also gleichsam Bezug auf das Inhaltliche des Oratoriums —, ist in den Takten 3—4 und 7—10 mit ihren sich rhythmisch verhakenden, stets weiterziehenden Bläserstimmen und den in Art von Concertoeinleitungen¹¹⁴ die Klänge repetierenden Streichern deutlich von Generalbaßmusik beeinflusst und erhält erst im Dominantabschnitt (ab T. 11) die aus Sinfonieeinleitungen gewohnte Gestalt.

In der Introduzione des auf eine Orchesterfassung von 1785 zurückgehenden, spätestens 1796 entstandenen Oratoriums *Die sieben letzten Worte des Erlösers am Kreuz*¹¹⁵ übernehmen die Takte 1—12, obwohl tempomäßig nicht abgesetzt und strukturell eng mit dem Folgenden verbunden, Einleitungsfunktion. Sie sind sinfonieartig angelegt mit Eröffnungsfanfare (T. 1—2 I—V—V—I) und Dominantabschnitt.

Dem instrumentalen Eröffnungsteil der 1801 vollendeten Oratorienkomposition *Die Jahreszeiten*¹¹⁶ stellt Haydn ein viertaktiges Largo voran, das mit seiner Baßführung an die angehängten phrygischen Schlüsse in Concerti und Sonaten der Generalbaßmusik¹¹⁷ erinnert. Doch werden die Baßtöne nicht ausharmonisiert, sondern als Unisonotöne auch den Violinen übertragen, so daß I. und V. Stufe kaum funktional-harmonisch aufeinander bezogen werden können. Jeder einzelne Ton wird zudem noch durch die Dynamik nachdrücklich hervorgehoben. Die Pauken, Fagotte und Bratschen jedoch weisen auf knappstem Raum die für Sinfonieeinleitungen der Wiener Klassiker übliche Tonika-Dominant-Polarität auf: $\text{I} - \text{II} - \text{I} - \text{IV}$

lungen vier (Racc. III Nr. 2, Racc. V Nr. 1, 3 und 4) sicher nicht von Haydn. Auch durch die Aufnahme der Sinfonie in den Göttweiger Katalog und die weite Verbreitung von Stimmenkopien (s. Larsen S. 266) kann die Autorschaft Haydns nicht eindeutig bestätigt werden. Larsen hält die Sinfonie nur für „wahrscheinlich echt“ (S. 269), Kretzschmar S. 81 sagt, die Sinfonie weise direkt auf Dittersdorf. Zur Entstehungszeit vgl. Sinfonien GA Bd. 1, Allgemeines Vorwort S. IX und Bd. 12, Errata S. XCIII.

¹¹² Siehe Sinfonien GA Bd. 1, Allgemeines Vorwort S. IX.

¹¹³ GA Reihe 28, Bd. 1.

¹¹⁴ Siehe S. 267 ff.

¹¹⁵ GA Reihe 28, Bd. 2.

¹¹⁶ Eulenburg-TP Nr. 987.

¹¹⁷ Siehe dazu S. 262 mit Anm. 10.

Dieses Zusammentreffen zweier verschiedenen Kompositionsstufen zugehöriger Vorgänge mag mit programmatischen Absichten („Die Einleitung stellt den Übergang vom Winter zum Frühling vor“) zu begründen sein: Der Quartabstieg, der sich auch im Vivace häufig findet (T. 27—28, 106—111, 140—143, 149—155, aufsteigend T. 21—25, 112—113, 137—138), ist Zeichen für den eigentlich schon der Vergangenheit angehörenden, sich aber häufig noch einmal hervorwagenden Winter und Anklang an die threnodische Quart — der Winter ist die Zeit des Absterbens und Klagens —, das Nebeneinandersetzen von Tonika und Dominante ist Symbol für das Vorwärtstreben, ist Signal dafür, daß aus dem abtötenden Winter Neues entstehen wird.

Gründe für das Abweichen der Haydnschen Oratorieneinleitungen vom gewohnten Bild lassen sich vielleicht in der stärkeren Bindung auch der Einleitung an das Textliche sehen¹¹⁸.

Zusammenfassung des Kapitels B I. 1.

Überblickt man nun alle besprochenen Einleitungen Haydns, so sieht man, daß die dreizehn Einleitungen aus zwischen 1773 und 1787 entstandenen Sinfonien (von der fehlenden Fanfareneröffnung in den Sinfonien Nr. 86 und 88 abgesehen) und die drei Einleitungen aus Opernouverturen den Einleitungen der Sinfonien Nr. 6 und 7 stark ähneln. Für alle diese Einleitungen ist der auf S. 26 ff. beschriebene harmonische Verlauf bindend, aber nicht allein bestimmend. Entscheidend für die Haydnschen Sinfonie- und Ouvertureneinleitungen ist, daß das Sichöffnen zum schnellen Satz zwar primär klanglich — durch das Gegenüberstellen der einrahmenden Klangblöcke Tonika und Dominante — realisiert, aber durch metrische und rhythmische Mittel und durch den eigenständigen Einsatz aller Instrumente unterstützt wird und seinen Niederschlag in der gesamten Partitur findet.

¹¹⁸ Seit etwa 1740 fehlen charakteristische Oratorieneinleitungsarten allgemein. Neben fanfarenhaften Einleitungen (s. S. 216 f.) gibt es im zweiten und letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in Oratorien gesangliche, selbständige Einleitungstücke, auf Kammermusik hinweisende Einleitungen, französische Ouverturen (s. dazu auch Hell S. 131 Anm. 77) und eine große Anzahl von Einleitungen, die in ihrem Typus nicht eindeutig bestimmbar sind. Ähnliches gilt auch für Kantateneinleitungen des 18. Jahrhunderts. Wegen dieser starken Abhängigkeit von anderen Gattungen werden Oratorien- und Kantateneinleitungen im weiteren Verlauf der Arbeit im wesentlichen ausgespart.

Kaum eines der Instrumente übernimmt nur eine Füllstimme oder eine an einer Melodie orientierte Begleitstimme, sondern jeder Part trägt durch bewußtes Pausieren und Neueinsetzen, durch das Geben rhythmischer Impulse, durch charakteristische Rhythmik und Bewegung, durch abruptes Umschlagen in eine andere Haltung dazu bei, daß sich kleine, feste, in unerwarteter Abfolge aufeinanderprallende, eine gute Gliederbarkeit verursachende Partikeln bilden¹¹⁹. Jede dieser Partikeln nimmt ihre Gestalt in Abhängigkeit von der Stellung innerhalb der Einleitung an und hat für die Partitur eine ganz spezifische Bedeutung. Nur wenige Stellen bleiben von der Funktion der Einleitung her unverständlich und erhalten ihre Rechtfertigung erst aus dem nachfolgenden schnellen Satz¹²⁰.

Die Hörner sind in besonders starkem Maße an der Ausbildung blockartiger, fanfarenhafter Körper und eigenständiger Schichten beteiligt. Ihre Haltetöne bzw. rhythmisch akzentuierenden Repetitionstöne stehen außerhalb des harmonisch verschmelzenden Orchesterklanges, gleichsam nicht in seiner Vertikale, sondern räumlich davon getrennt. Dadurch ist ein genaues Erfassen der Oktavlage, ein klangliches Einordnen als Unter- oder Mittelstimme meist nicht möglich. Die Hörner übernehmen weder Baß- noch harmoniefüllende Funktionen, sondern fixieren unabhängig von den anderen Instrumenten und oft auch im Widerstreit mit diesen einen Ton als klangliches und räumliches Zentrum¹²¹. Auch im Dominantblock bewahren die Hörner den Bässen gegenüber meist ein rhythmisch eigenständiges Aussehen.

Einen wesentlichen Beitrag zur Verdeutlichung der Gliederung der Einleitungen leistet auch die Dynamik. Wie die Beschreibung der Einleitungen zeigte, entspringt der häufig abrupte Wechsel von Forte zu Piano und umgekehrt nicht einem Effektbedürfnis, sondern der Absicht, das Aufeinanderstoßen zweier Glieder zu kennzeichnen oder die für die Einleitung besonders wichtigen Angelpunkte hervorzuheben. Gerade der Dominantblock oder der vorausgehende Spannungsklang wird häufig durch ein Subitoforte

¹¹⁹ Es entsteht also das, was Georgiades — s. insbesondere Musik und Sprache S. 115 f. — „Diskontinuität“ und „Theaterhaltung“ der Musik der Wiener Klassiker nennt und — s. Schubert S. 157 — dem ableitenden Satzprinzip gegenüberstellt. Vgl. auch Georgiades, Musiksprache des Mozart-Theaters S. 91.

¹²⁰ Siehe dazu S. 106 ff.

¹²¹ Siehe hingegen Adam Carse, *The Orchestra in the XVIIIth Century*, Cambridge 1940, S. 138: „... the function of the new style of part was rather to give body and cohesion to the ensemble. It filled out the inner harmonic structure, ... The parts are therefore uneventful, and musically rather dull; but they supplied what the orchestra has previously lacked, namely, a more substantial and better balanced volume of sound in the middle register.“; ähnlich auch William Heatt Reese, *Grundsätze und Entwicklung der Instrumentation in der vorklassischen und klassischen Sinfonie*, Gräfenheinhöfen 1939, S. 98.

oder Subitopiano abgesetzt (z. B. Sinfonien Nr. 7, 50, 57, 86), der Spannungsklang im Dominantblock oft durch ein Forzato hervorgehoben (s. z. B. Sinfonie Nr. 100, Ouverture zu *L'isola disabitata*). Die Dynamik erwächst also aus der Struktur der Musik. Hingegen hat eine Untersuchung, wie sich die Einleitungen als Ganzes dynamisch verhalten, nur statistischen Wert¹²².

Die späteren Einleitungen Haydns tendieren gelegentlich dahin, die einzelnen Teile weniger deutlich gegeneinander abzusetzen. Das plakathafte Gegenüberstellen klanglicher Flächen weicht einem Zusammenfassen größerer Abschnitte (deutlich in den Einleitungen der Sinfonien Nr. 90, 97, 101). Auch Einleitung und schneller Satz werden enger aneinandergekettet (Dominantseptakkord und weiterleitende Auszierungen im Schlußglied, Überbrücken der Nahtstelle durch eine Kadenz oder durch die Beziehung Doppeldominante-Dominante). Das stärkere Ineinanderfließen der Teile hängt insbesondere in den Einleitungen der Sinfonien Nr. 97 und 101 mit dem weiteren Entfernen von der Haupttonart zusammen: Innerhalb von harmonischen Ausweichungen, die auch Mollbereiche häufiger berühren¹²³, sind einzelne Harmonien klanglich und damit metrisch mehrdeutig¹²⁴; strenger Gerüstbau ist nicht mehr möglich. Sowohl tonartliche Abweichungen als auch das Verzahnen der Abschnitte hindern aber die Hörner daran, in der aus früheren Einleitungen gewohnten Weise einzugreifen. Sie schweigen (Sinfonien Nr. 97 und 101) oder steuern untypische Einwüfe bei (Sinfonie Nr. 103).

¹²² Menk S. 128 kommt zu dem Ergebnis, daß die Einleitungen meist im Forte beginnen und im Piano enden; Tobel S. 259 sieht zwei Prinzipien: entweder eine Steigerung zum Allegro hin oder eine selbständige Gestaltung der Dynamik.

¹²³ Vgl. Landon S. 572 f.; doch verallgemeinert Landon zu stark, wenn er auf Grund der drei Molleinleitungen (Sinfonien Nr. 98, 101, 104) und gelegentlicher Ausweichungen davon spricht, daß das Dur der schnellen Sätze gewöhnlich durch Moll vorbereitet wird bzw. daß die Einleitungen immer nach Moll tendieren.

¹²⁴ In den Einleitungen der Sinfonien Nr. 93 und 99 werden die der Tonikatonart fremden Abschnitte nicht vorbereitet, sondern keilförmig eingeschoben. Dadurch fehlen harmonisch mehrdeutige Klänge. Beide Einleitungen gliedern klar und lehnen sich in den Grundzügen den frühen Einleitungen an.

2. Mozarts Einleitungen

Serenadeneinleitungen

Aus strukturellen Gründen sind den Einleitungen aus Sinfoniekopfsätzen und Ouverturen auch die Einleitungen der Serenadenkopfsätze zuzurechnen. Das darf nicht verwundern, da die Serenaden in vieler Hinsicht mehr zur Orchester- als zur Kammermusik neigen¹.

Mozarts früheste Einleitung dieser Art, die Einleitung der *Serenade* KV 203 (= 189b)² aus dem Jahre 1774, steht in der für die Trompete typischen Tonart *D*-dur, und die Trompeten sind es auch, die dem Beginn durch ihren im *Forte* herabfallenden und in der Dominantoktav aufgefangenen Tonikadreiklang das signalhafte Gepräge geben. Die 1. Violinen setzen — ebenfalls fanfarenartig — ihren aufsteigenden, in T. 2 durch einen dreiklangsmäßigen Anlauf ausgefüllten Oktavsprung dagegen; die übrigen Instrumente legen mit verschiedenen Rhythmen eine harmonische, zwischen Tonika- und Dominantseptakkord wechselnde Fläche³. Mit dem *Subitopiano* des Taktes 3 werden die Fanfarenhaltung und das Flächenhafte ver-

¹ Die Serenaden KV 250 und 320 waren in den kürzeren, auf die reinen Orchestersätze beschränkten Sinfoniefassungen, die — im Falle der Serenade KV 320 durch eine originale Stimme belegt — häufig durch Paukenstimmen ergänzt wurden, stärker verbreitet als in den Serenadenfassungen (s. Günter Haußwald, Kritischer Bericht zu: Mozart NGA Serie 4, Wg. 11, Bd. 7, Kassel/Basel/Tours/London 1971, S. g/3 f.). In den Stimmen der Sinfoniefassung der Serenade KV 250 hat Mozart eigenhändig Änderungen eingetragen; er hat also diese Kurzfassung als der Musik adäquat gebilligt (s. Haußwald, Kritischer Bericht S. g/4). Auch die Serenade KV 203 existiert in einer Sinfoniefassung (s. Günter Haußwald, Vorbemerkungen zu: Mozart NGA Serie 4, Wg. 12, Bd. 3 S. IX). Nach Bär S. 135 lassen sich die Serenaden KV 203 und 320 eindeutig als Finalmusiken, also als orchestral aufgeführte Musik, nachweisen. Hoffmann S. 66 und 77 kommt auf Grund von Besetzungsfragen, Haußwald S. 51, 121 f. und 168 auf Grund formaler und stilistischer Merkmale zu dem Schluß, daß die Serenaden der Orchestermusik nahestehen.

² GA Serie 9, Abt. 1, Nr. 6; NGA Serie 4, Wg. 12, Bd. 3 S. 7.

³ Besonders an den Bässen — vor allem in T. 3 — zeigt es sich, daß in dieser Einleitung die zugrundeliegende Takteinheit aus zwei Vierteln besteht. Mozart faßt durch die Taktstriche also jeweils zwei Einheiten zusammen. Das ist möglich, weil sich — wie so oft in Einleitungen zu Orchestermusik — stets zwei oder vier halbe Takte zu einer übergeordneten, gerüstbaumäßig einsetzenden Einheit zusammenschließen. Vgl. hingegen den sechsten Satz aus der Serenade KV 203 (s. S. 86 Anm. 25).

7  7  7  7  7  7  7  7  7  7  7  7  7  7  7  7  7  7  7  7 7

Die Einleitung der 1776 entstandenen *Haffner-Serenade KV 250* (= 248b)⁴ ist keine eigentliche ‚langsame‘ Einleitung, sondern verläuft nur im Verhältnis zum nachfolgenden *Allegro molto* etwas langsamer (*Allegro maestoso*). Da sie — wohl auf Grund dieses geringen Tempounterschiedes — große Teile des Materials des *Allegro molto* vorausnimmt, also nur im Zusammenhang mit dem schnellen Satz gesehen werden kann, soll an dieser Stelle nur auf die typisch einleitungsmäßigen Charakteristika hingewiesen werden⁵. Vergleicht man die ersten beiden Takte mit ihrem von Pausen gegliederten, auf den Tonikagrundton zentrierten Unisono mit der Durchführung (Takte 127—129 und später), wo ebenfalls die eine Quint durchmessenden Anläufe erscheinen, so sieht man, daß der Beginn der Einleitung die Tonika wesentlich lapidarer und einprägsamer hinstellt als die Takte 127—129, die die Anläufe mit aufsteigenden Dreiklangseinwürfen der Bässe alternieren lassen und mit pochenden Achteln der 2. Violinen

⁵ Zum schnellen Satz s. S. 118 f.

und Bratschen und einem säulenhaften Akkord der Bläser paaren. Auch die Takte 3—8, die ihre Entsprechung in T. 50—53 haben, erhalten durch den im Allegro molto nicht in dieser Form vorkommenden Rhythmus  stark fanfarenhafte Züge. Herrscht in diesem Abschnitt noch Dreitaktgruppierung vor, so wird der einen ähnlichen Rhythmus verwendende und dadurch stark auf den Tonikablock bezogene Dominantblock (T. 26 ff.) einschließlich der vier vorbereitenden Takte (T. 22—25) in Zweitaktgruppen gegliedert. Der übliche Bau des Dominantblocks — metrisch schweres Setzen der Dominante, Auspendeln zur Tonika im zweiten Takt — erfordert das. Die Takte 32—35, die als fast die einzige Stelle der Einleitung keinerlei Bezug zum Allegro molto haben, sind ganz im Hinblick auf einen gerüstbaumäßigen Einleitungsschluß konzipiert: auf Viertelebene beschleunigtes Pendeln der Bässe in den Takten 32—33, abtaktig setzendes Dominantschlußglied in den Takten 34—35.

Die Posthorn-Serenade KV 320⁶ (1779) stellt in ihrer Einleitung drei zweitaktige Glieder nebeneinander, die kadenziell aufeinander bezogen zu sein scheinen. Doch isolieren der Rhythmus 

des Forte-Tutti — mit dem typischen Oktavsprung in den Bässen —, das plötzliche Umschlagen ins Piano und das Pausieren der harmonietragenden Bässe im jeweils zweiten Takt jeden Klang so stark, daß sich keine kadenzielle Einheit ergibt. Zudem werden auch in dieser Einleitung Tonika und Dominante als Gegenpole besonders stark herausgearbeitet: Die Tonika behauptet sich in den Trompeten und Pauken und den — auch in T. 2 und 4 nicht als Klangträger fungierenden — Hörnern bis zum Ende von T. 4 als Achse, um dann plötzlich in die Dominante umzukippen. Die Dominante ist wie schon in der Serenade KV 250 — also wesentlich früher als bei Haydn — als Septakkord ausgebildet.

Die Serenade KV 361 (= 370a)⁷ (wahrscheinlich aus dem Jahr 1781) ist mit solistischen Bläsern zu besetzen und wird deshalb von Haußwald (S. 30) in die Nähe der Kammermusik gerückt. Doch übernimmt die Einleitung wie auch manche andere Einleitungen zu Kammermusik mit Bläsern (insbesondere von Beethoven⁸) einzelne Züge von Sinfonieeinleitungen: eine fanfarenhafte Eröffnung (Tuttischläge mit dem besonders für die Blechblasinstrumente charakteristischen Rhythmus  in den ersten drei Takten) und einen allerdings metrisch nicht vorbereiteten Dominantseptklang (T. 14) auf dem prägnanten Rhythmus .

⁶ GA Serie 9, Abt. 1, Nr. 11.

⁷ GA Serie 9, Abt. 1, Nr. 12.

⁸ Siehe S. 292 f.

Die Einleitungen der Sinfonien KV 425 und 504

1783, neun Jahre nach der ersten langsam eingeleiteten Serenade, entstand Mozarts erste Sinfonie mit langsamer Einleitung, die Linzer Sinfonie KV 425⁹. Die Gliederung der Einleitung zeigt das gewohnte Bild (drei Takte Eröffnung, zwölf Takte Zwischenteil und Spannungsakkord, vier Takte + $\odot$ Dominantabschnitt¹⁰). Eine Tonikafanfane ist jedoch nur angedeutet; schon das dritte Viertel des Taktes 1 verläßt die Tonikadreitklangstöne und ermöglicht dadurch den chromatischen Baßabstieg $c-b-b-a$ auf den ersten Zählzeiten der Takte 1—4¹¹. Einen ähnlichen Beginn zeigen drei früher entstandene Einleitungen anderer Komponisten: das einleitende Adagio maestoso der Sinfonia D-dur von Thaddäus Huber¹² mit einem Unisono der Streicher



das Maestoso Andante der Sinfonia C-dur (1776) von Franz Aspelmayr¹³ mit einem Streicher-Fagott-Unisono



⁹ GA Serie 8, Nr. 36; NGA Serie 4, Wg. 11, Bd. 8 S. 3.

¹⁰ Aberts Beschreibung der drei Abschnitte lautet: „das spannende Pathos des Anfangs“, „eine gesangsmäßige Partie“, „das modulatorische, auf Grund eines kurzen Motivs sich vollziehende Hingleiten nach der Dominante“ (Bd. 2 S. 198 Anm. 1).

¹¹ Die threnodische Quart der Lamentation, die Klinkhammer S. 74 f. mit diesem Gang in Verbindung bringen will, hat schon deshalb nichts mit ihm gemein, weil hier der Abstieg im Tutti nur eine große Sekunde, in den Bässen hingegen eine kleine Sept ($c-b-b-a-g-f-e-es-d$) umfaßt.

¹² 1744—1798; Violinist an der Hofkapelle in Wien; die hss. Stimmen Rtt Huber 1 sind schwer datierbar, doch spricht die concerto-grosso-ähnliche Besetzung — 2 Oboi obligati, 2 Corni, Violino primo und ripieno, Violino secondo und ripieno, Viola, Basso und Basso ripieno — für eine relativ frühe, wohl sicher vor 1783 liegende Entstehungszeit.

¹³ Siehe S. 207 Anm. 144.

und das Grave der Introduzione zum Oratorium *Il Giuseppe riconosciuto* (1777) von Johann Gottlieb Naumann¹⁴ mit einem Unisone von Streichern und Oboe



In den Takten 4—7 kristallisieren sich der abwärtssteigende Baß¹⁶ und die auf dem Tonikagrundton *c* beharrenden Hörner und Bratschen als eigenständige, erst sekundär mit den Violinen klanglich verschmelzende Schichten heraus. (Die nicht kadenzelle Weiterführung des in T. 5 entstehenden Quartsextakkordes resultiert aus dieser Aufspaltung in verschiedene Schichten.) Der Einsatz des nächsten Abschnitts (T. 8—15) wird ähnlich wie der eines Dominantblocks durch beschleunigten Abstieg des Basses (T. 7) und das Umbiegen der Violinsechzehntel der dritten Zählzeit zu einer Wendung, die sonst auf erster Zählzeit steht, herbeigeführt; T. 8 ist durch ein Anreißen der ersten Zählzeit im Forte und das Einnehmen einer völlig neuen Haltung (Setzen der nun wieder als Fundament fungierenden Bässe, Klopfschöpfung der übrigen Streicher) als Anfangstakt kenntlich gemacht. Die Takte 8 ff. führen den bisher in den Bässen sekundweise erfolgten Abstieg in den 1. Violinen über einem in Quinten absteigenden harmonischen Gerüst weiter (T. 8—10 *fis—f—e*). — Dem Übergang zum Dominantabschnitt liegt der übliche klangliche Verlauf zugrunde, doch spielt außerdem ein rhythmisch-metrischer Vorgang eine wichtige Rolle: das Verschieben des Baßschrittes *b—c* von dritter und erster Zählzeit (T. 13/14 und — auf *g—as* versetzt — in T. 14/15) in die Taktmitte (T. 16 und 17), wodurch das plötzliche Umschlagen zur setzenden Dominante verdeutlicht wird. Die Umkehrung der Richtung des chromatischen Ganges (T. 15 aufwärts, T. 16—17 abwärts), der Horneinsatz und das Subitopiano zu Beginn des Taktes 16 markieren ebenfalls diesen Einschnitt. Der Schlußtakt der Einleitung nimmt rhythmisch auf die Takte 2 und 3 der Einleitung Bezug, allerdings fehlt ihm die Gewichtigkeit dieser Takte, da das Zweiunddreißigstel nicht im Tutti erklingt.

Im Vergleich mit Haydn¹⁷, der in den Einleitungen dieser Zeit bedächtig, wie abwartend und eher bremsend einzelne Teile nebeneinandersetzt, die eröffnende Tonika auskostet, den Einsatz des Dominantabschnitts bis zum Ende der Einleitung hinausschiebt¹⁸ und nur wenige exponierte Stel-

¹⁶ Klinkhammer stellt auf S. 73—75 solche ab- und aufsteigenden Gänge zusammen und bezeichnet sie pauschal als „Baßfundament“ (S. 74) und „Harmoniebaß“ (S. 75).

¹⁷ Jahn Bd. 2 S. 7 und 202 sieht in der Linzer Sinfonie deutliche Spuren Haydn'schen Einflusses. Homer Ulrich, *Symphonic Music. Its Evolution since the Renaissance*, New York 1952, S. 93 unterscheidet dagegen diese Mozartsche Einleitung, die eine vom schnellen Satz abstechende Stimmung schaffen will, von den Haydn-einleitungen, die „largely architectural features, sonorous and stately“ seien. Erst auf das Vorbild der Sinfonie KV 425 hin verlasse Haydn, etwa ab der Sinfonie Nr. 88, diesen von Ulrich „façadetype“ genannten Einleitungstypus (S. 108).

¹⁸ Ausnahmen sind die Sinfonie Nr. 50, T. 4 Mitte, und die Ouverture zu *L'isola disabitata*, T. 7.

chromatisch geführte Achtel), durch stetige, Zäsuren überbrückende Gänge (Baß T. 1—3/4—7/8) und durch sequenzartige harmonische Fortschreitungen

c—B a—es d

An der Einleitung der 1786 wahrscheinlich für die Prager Reise komponierten Sinfonie KV 504²⁰ von Mozart lassen sich hervorragend Bau und Aufeinanderbezogenheit von Tonika- und Dominantblock studieren²¹. Im eröffnenden Tonikablock (Forte, Unisono) erklingt fünfmal der Tonikagrundton, aber in immer dichter Folge (besonders deutlich in Blechbläsern und Pauken), so daß er förmlich eingehämmert wird. Der Dominantblock, der sich über größeren Raum ausdehnt (T. 28—35), vollzieht ebenfalls eine gewisse stets auf halbe Werte übergehende Beschleunigung:

Violinen + Bratschen **Trompeten + Pauken**

♩ ♪ ♩ | ♩ ♪ ♩ | ♩ ♪ ♩ | ♩ ♪ ♩ | ♩ ♪ ♩ | ♩ ♪ ♩ | ♩ ♪ ♩ | ♩ ♪ ♩ |
Y I^b I^b I^b Y I^b I^b I^b Y I^b Y I^b Y I^b Y I^b Y I^b V

Wegen des steten Verkleinerns der Maschen des Netzes, dem das Pendeln zwischen der Dominante und anderen Klängen einbeschrieben wird, muß sich der Wechselklang auf metrisch immer unbedeutendere Taktzeiten zurückziehen, so daß die Dominante immer fester gefaßt wird. Die Takte 34 und 35 greifen mit dem Fanfarenrhythmus  und der Tonfolge *a—d* der Bässe, der Blechbläser und Pauken — über der sich das für Ein-

²¹ Abert Bd. 2 S. 398 zählt als wichtige Teile der Einleitung einen spannenden Beginn mit drei ganz italienisch gehaltenen Takten, einen darauffolgenden seelenvollen Gesang und eine Partie der Erregung auf.

leitungsschlüsse typische Pendeln zwischen Quintlage der Dominante und Terzlage der Molltonika ausbildet²² — auf den Rhythmus  und den Ambitus der Anläufe des Taktes 2 zurück und stellen damit auch in dieser Hinsicht den Bezug zum Tonikablock her. Dem Dominantblock gehen sechs jeweils einen Klang — $d, B, F^{\sharp}, D^{\sharp}, g, gis^{\sharp}$ — ausspielende gleich gebaute Zweitaktglieder voran, die alle — bis auf den Septklang über F — den Tonikagrundton enthalten und durch sein Ausdrücklichmachen in den Blechbläsern, der Pauke und der an höchster Stelle liegenden 1. Flöte auf den Tonikablock des Anfangs zurückweisen²³.

Die letzten Einleitungen

Die Einleitungen der *Don-Giovanni* - Overture KV 527²⁴ (1787), der Sinfonie Es-dur KV 543²⁵ (1788), der *Così-fan-tutte*-Overture KV 588²⁶ (1790) und der Overture zur *Zauberflöte* KV 620²⁷ (1791) beginnen alle fanfarenmäßig: mit der blockhaften Gegenüberstellung von Tonika und Dominante (KV 527 T. 1—2 und 3—4, KV 588 T. 1 und 5²⁸), mit Punktierungen auf dem Tonikaklang (KV 543 T. 1—2; der gleiche Block in T. 3—4 und in T. 5—6 auf anderen Klängen), mit drei nebeneinandergestellten Klangsäulen auf I, VI und I⁶ (KV 620 T. 1—3; die Tonika wird außerdem in den 2. Violinen und in den Einwürfen der Hörner, Trompeten und Pauken von T. 4 bis T. 12 beibehalten).

²² Warren S. 169 sieht diesen Dur-Moll-Gegensatz des Einleitungsendes als ein wichtiges, auf das ganze Werk ausstrahlendes Kennzeichen dieser Sinfonie.

²³ Dieses verbindende Merkmal übersieht Abert Bd. 2 S. 398, der schreibt, „ein und dasselbe Motiv“ treibe „durch entfernte Unterdominanttonarten“ dahin.

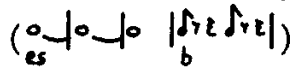
²⁴ GA Serie 5, Nr. 18; NGA Serie 2, Wg. 5, Bd. 17.

²⁵ GA Serie 8, Nr. 39; NGA Serie 4, Wg. 11, Bd. 9 S. 1.

²⁶ GA Serie 5, Nr. 19.

²⁷ GA Serie 5, Nr. 20; NGA Serie 2, Wg. 5, Bd. 19.

²⁸ Einen ähnlichen 4+4-taktigen Bau wie der Beginn der *Così-fan-tutte*-Overture zeigt das Andante des Overturenentwurfs KV Anh. 102 (= 620 a; NGA Serie 2, Wg. 5, Bd. 19 S. 372), der wahrscheinlich 1791 im Hinblick auf die *Zauberflöte* entstand (s. KV S. 714). Die Skizze der ersten Takte — in T. 1 und 2 sind nur die Bässe und die in der Partitur an oberster Stelle stehenden 1. Violinen, in T. 3 und 4 nur die Flöten ausgeführt — deutet auf einen der *Così-fan-tutte*-Einleitung vergleichbaren Tutti-Solo-Gegensatz hin.

Alle genannten Einleitungen führen mit einem kadenzähnlichen Vorgang (etwa mit dem Quartsextakkord der I. Stufe und mit der V. Stufe), ohne Stauung durch einen Block oder auch nur durch eine Fermate, zur Tonika des schnellen Satzes. Die Einleitungen der *Don-Giovanni*- und der *Così-fan-tutte*-Ouverture tragen die zuvor in Mozarts Orchestereinleitungen nicht vorkommende Tempovorschrift *Andante*²⁹. Diese Bezeichnung trifft im allgemeinen weniger ein absolutes Tempo als den Gesamteindruck — nämlich eine gemessen schreitende, von einem gehenden Baß getragene, weder gehetzte noch gestaute Bewegung³⁰. Mit einer solchen Haltung ist das Abbremsen der Einleitung durch einen nicht kadenziell zu verstehenden, gleichsam stagnierenden Dominantblock unvereinbar. Die letzten vier Takte der Einleitung zu KV 543 erinnern nur durch die Führung der Hörner () an ein gerüstbauähnlich öffnendes Gebilde. Das durch die Synkopen der Hörner, Klarinetten und Posaunen hervorgerufene anfängliche rhythmische Stagnieren des Schlußabschnittes (T. 13 ff.) der *Zauberflöten*ouverture wird mit dem Oboeneinsatz des Taktes 14 durch alternierende Viertel abgelöst, so daß die Einleitung glatt in das Allegro fließt. Die Dominante am Ende der Einleitungen aus KV 527, 588 und 620 löst sich in allen Stimmen regelmäßig zur Tonika³¹. Damit wird gleichsam der Einschnitt zwischen Einleitung und schnellem Satz ignoriert: Der erste Takt des Molto Allegro der *Don-Giovanni*-Ouverture gehört nicht zur eigentlichen Exposition³², sondern dient dazu, den Kadenzvorgang der letzten Einleitungstakte zum Abschluß zu bringen; gleichzeitig markiert er vorhangartig die Tonika und gibt durch die Klopffachtel das Tempo des schnellen Satzes vor. Der zweite Abschnitt der *Così-fan-tutte*-Ouverture ist vom Baß her periodisch gebaut (4+4 Takte in T. 8—11 und 12—15). Sein Schluß und der Beginn des Prestos

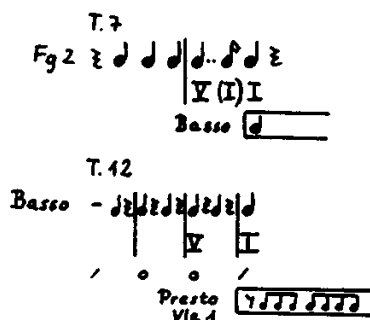
²⁹ Die Einleitung aus KV 203 hat den Zusatz *maestoso* (s. dazu S. 92).

³⁰ Vgl. Herrmann-Bengen S. 176 ff. — Walter Gerstenberg, *Andante*, in: Kongreßbericht Kassel 1962, S. 156 sagt zum *Andante*, es wahre „eine bestimmte Schicht des musikalischen Charakters, die etwa alles Exzessive ausschließt“.

³¹ In der *Don-Giovanni*-Ouverture ist das *d'* der 1. Violinen (T. 31) Auflösung des auf erster Zählzeit der Takte 29—30 stehenden *a*; die Dreiklänge *f*—*a*—*d* und *e*—*a*—*cis* stellen nur nachklappende Ausfüllung dar. Die Violinakkorde am Ende von T. 14 der *Così-fan-tutte*-Ouverture können wegen des nachschlagenden Beginns im schnellen Satz nicht weitergeführt werden. — Vgl. hingegen Haydns Sinfonie Nr. 97, in der Violinen, Bratschen und Flöte in T. 14 in eine neue Lage springen (trotzdem von Riehm S. 65 als „Verschränkung“ bezeichnet).

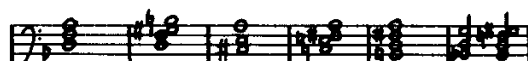
³² Die Reprise T. 193 ff. beginnt sogleich mit dem Einsatz der Violinen.

treffen in T. 15 zusammen³³. Presto und zweiter Einleitungsteil sind ähnlich verzahnt wie T. 1—8 mit T. 8—14:



Trotz dieser ungewöhnlichen Schlußbildungen ist in den Einleitungen der Sinfonie KV 543 und der *Don-Giovanni*-Ouverture auf die Andeutung eines Dominantblocks nicht verzichtet:

KV 527 T. 11 ff., vorbereitet durch drei zweitaktige Glieder mit zwischen Tonika — Dominante — Tonika wechselnden Bläsern und dem chromatisch zur Dominante führenden Harmoniegang



KV 543 T. 9 ff., hervorgehoben durch Blechbläser, Pauke und Bässe, in T. 14 in die sich nach und nach höherschiebende Violinachse übergehend.

In der Einleitung der *Zauberflöten*ouverture erwecken die Takte 8—12 durch ihr immer engeres Einkreisen des Dominantgrundtones in den Violoncelli den Eindruck, als führten sie zu einem Dominantblock hin.

Die bereits in der Einleitung der Linzer Sinfonie konstatierte Tendenz, den Fluß des Satzes weniger zu bremsen, als Haydn es normalerweise tut, setzt sich in diesen letzten Einleitungen Mozarts fort und zeigt sich außer in der Schlußbildung auch darin, daß diese Einleitungen weniger durch Pausen zergliedert und zerklüftet sind als die Haydneinleitungen dieser Zeit. In der Einleitung der *Don-Giovanni*-Ouverture werden nur die beiden Forteblöcke des Anfangs (I und V⁶) abgetrennt, die übrigen Abschnitte werden durch den regelmäßigen Rhythmus $\text{♩} \text{♩}$ (T. 5—10 und 23—30), durchlaufende oder Pausen füllende Sechzehntel der Violinen (T. 13—16, 17—19, 23—28), auf- und absteigende Läufe (T. 23—26) oder durchgezogene Blä-

³³ Vgl. das Ende (T. 20—26) des Liedes von Don Alfonso „Tutti accusan le donne“ (Nr. 30 der Oper: GA S. 298). Dort ergibt sich, wenn man die Fermate im vierten Takt als vollen Pausentakt zählt, eine abgeschlossene Periode mit männlichem Schluß in beiden Halbsätzen.

serakkorde (T. 18—19, 20—22, 29—30) zu einer freilich in den Einzelheiten keineswegs kontinuierlich verlaufenden Einheit zusammengefaßt. Auch in der Einleitung der *Zauberflöten*ouverture sind nur die drei fanfarenhaften Akkorde des Beginns isoliert. Von T. 4 bis T. 12 stellen die vorwärtstrebenden Synkopen der 2. Violinen den Zusammenhang her; in T. 13—15 verhindert das Alternieren von Bläsern und Streichern ein Zersplittern der Kadenz durch Pausen. Die Einleitung der Sinfonie KV 543 pausiert sogar nach den Fanfarenklängen des Beginns nicht (die Pianopunktierung des Taktes 2 schließt sich an die Punktierung der Pauke in der zweiten Hälfte von T. 1 nahtlos an) und verklammert den Satz ab T. 9 durch das Beharren auf dem Rhythmus  und durch die einzelnen Glieder zusammenschweißenden Bläserakkorde (besonders wichtig in T. 15/16, 17/18, 19/20). Auch die Takte 20—21 — mit dem für Einleitungen üblichen Tuttischlag  — drängen weiter, da die normalerweise hinter dem Schlag entstehende Pause durch ein Dazwischenfahren der Violinen ausgefüllt wird. Nur vor dem letzten, gänzlich andersartigen Glied hält die Einleitung inne³⁴.

Zusammenfassung des Kapitels B I. 2.

Bis auf die späten Werke lassen die Einleitungen zu Mozarts Orchester-musik sehr deutlich den in Haydns Sinfonieeinleitungen konstatierten Aufbau erkennen und somit — nicht weniger als andere Satztypen — eine gewisse von Konvention und Tradition bestimmte Haltung spüren³⁵. Daran ändert auch die Tendenz Mozarts, weniger Zäsuren und abbremsende Rhythmen, hingegen mehr verbindende Elemente als Haydn zu verwenden, nichts. Auffallend sind wiederum die signalartig ausgeprägten, die Tonika herausstellenden Eröffnungstakte und die im Charakter diesen ersten Takten angepaßten, nachdrücklich vorbereiteten Dominantabschnitte, das markante

³⁴ Zum Umschlagen des Rhythmus in diesen letzten Takten äußert sich Abert Bd. 2 S. 569.

³⁵ Vgl. hingegen Gerstenberg: Für die langsame Einleitung versagt „die fruchtbar wirkende Konvention gesellschaftlich fixierten Umgangs mit der Kunst“ (S. 28). Die langsame Einleitung kann „einem ungestalten erratischen Block verglichen“ werden, „welcher den Zugang zu einem sonst wohlgegliederten und proportionierten Bau der Binnensätze erschwert“, da ihm „in der Regel eben diese Qualitäten ausdrücklich und geradezu exemplarisch fehlen“ (S. 27).

Eingreifen der Bläser, das insbesondere den Tonika- und Dominantabschnitt betreffende Reihen von Gerüstbaugliedern und das Kenntlichmachen der Gliederungseinschnitte durch Wechsel im Partiturbild und durch die Dynamik. Aber auch die späten Einleitungen (KV 527, 543, 588, 620) haben untereinander Gemeinsamkeiten. In den Schlußpartien, in denen sie von den übrigen Einleitungen abweichen, stehen sich ähnelnde Kadenzen, die den Übergang zum schnellen Satz nahtlos zu vollziehen versuchen.

3. Gegenüberstellung von langsamen Einleitungen und anderen Satztypen

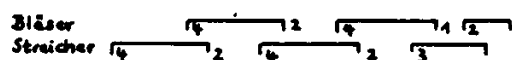
a) Vergleich der langsamen Einleitungen mit langsamen Sätzen

Sinfoniekopfsätze Haydns

Für den Versuch, gewisse Merkmale der langsamen Einleitungen in anderen Sätzen von Orchestermusik aufzuspüren und auf diese Weise ein vielleicht auch historisch fixierbares Vorbild für die langsamen Einleitungen zu entdecken, bieten sich in erster Linie — wegen der Übereinstimmung in Tempo und Stellung innerhalb des zyklischen Werkes — die langsamen Kopfsätze an.

Von den sieben langsamen Sinfoniekopfsätzen Haydns (Sinfonien Nr. 5, 11, 18, 21, 22, 34, 49) tragen sechs die Tempobezeichnung *Adagio* (zweimal, in den Sinfonien Nr. 5 und 11, mit Zusatz), also die Temposigle, die auch in Haydns Einleitungen überwiegt. Alle Sätze werden der Stellung an der Spitze des Werkes dadurch gerecht, daß sie wie die Einleitungen abtaktig beginnen, doch unterstreicht keiner der Sätze diesen Anfang durch ein Tutti, durch Forte des ganzen Orchesters oder durch fanfarenhafte Rhythmen. In allen langsamen Kopfsätzen wirken Hörner mit, übernehmen jedoch meist gänzlich andere Funktionen als in den langsamen Einleitungen. In der Sinfonie Nr. 5 alternieren die solistisch eingesetzten Hörner mit den melodieführenden 1. Violinen; in der Sinfonie Nr. 22 spielen sich Hörner und Englischhörner über den im Piano bleibenden Streicherachteln „Melodie“-Fetzen im Fortissimo zu.

Die langsamen Kopfsätze sind weitaus schwerer gliederbar als langsame Einleitungen; Grenzen sind weniger scharf gezogen. Insbesondere die Kopfsätze der Sinfonien Nr. 11 und 18, die in T. 5—8 die ersten Takte in der Quinte beantworten, sind großenteils von Basso-continuo-Haltung bestimmt. Häufig finden sich Sequenzen (Sinfonie Nr. 11 T. 58—59, Sinfonie Nr. 18 T. 13—15, T. 46—49, T. 66—68). Aber auch der stark vom Gesanglichen geprägte Kopfsatz der Sinfonie Nr. 5 setzt seine unterschiedlich langen Melodieglieder durch stark generalbaßmäßige Baßführung nur wenig voneinander ab. Das *Adagio* der Sinfonie Nr. 21 geht nach anfänglicher periodischer Melodiebildung



in Sequenzen (T. 17—20, 26—28) und ungliederbare Fortspinnungsabschnitte (T. 29—41) über.

Größere nach dem Gerüstbauprinzip gebaute Abschnitte finden sich in den langsamen Kopfsätzen nicht. Es ist sehr aufschlußreich, einen mehrere Gerüstbauglieder aneinanderreihenden, zwischen Dominante und Tonika-quartsextakkord pendelnden Einleitungsschluß mit dem ebenfalls pendelnden Schluß eines langsamen Kopfsatzes zu vergleichen:

Sinfonie Nr. 21 (T. 63 ff.)	
Einleitung der Sinfonie Nr. 57 (T. 27 ff.)	

Die letzten Takte des Adagios der Sinfonie Nr. 21 wiederholen einige Male als Schlußbestätigung den auftaktig beginnenden Kadenzschritt V—I, der eine untrennbare, sich auch in Dynamik und Artikulation äußernde Einheit darstellt. Da die Spannung jeweils erst mit der auftaktigen Dominante beginnt und in der ein Viertel dauernden Tonika ihr Ziel und ein ausreichendes Gegengewicht findet, wird kein Schlußglied benötigt. In der Einleitung hingegen gruppieren sich — die Artikulation der Oboen verdeutlicht dies — der Schlußklang V als erster und der Spannungsklang als ihm nachfolgender Klang, so daß ein wirklicher Schluß gleichsam nur durch einen Kunstgriff, durch das Anhängen eines Schlußgliedes, zu erreichen ist.

Nur wenige Stellen der Kopfsätze zeigen den langsamen Einleitungen verwandte Struktur. Einer Einleitung vergleichbar sind die ersten sechs Takte des Adagios der Sinfonie Nr. 49, denn sie breiten vier Takte lang die Tonika aus, um im fünften und im mit Fermate versehenen sechsten Takt die Dominante dagegenzustellen. Sie markieren beide Ebenen in den Hörnern und Bässen, aber auch in den Violinen, die von einer Legatoviertelbewegung in die typische punktierte Pendelbewegung zwischen Quintlage der Dominante und Terzlage der Tonika umschlagen. Die Dominante wird durch eine halbe Note der Violinen und einen sich gegen die bisherige Abtaktigkeit stemmenden Auftakt der Bratschen und Bässe vorbereitet. Moll, Piano und gesangliche Haltung dieser Takte lassen jedoch den die frühen Einleitungen Haydns bestimmenden Fanfarencharakter nicht aufkommen. Die Takte dienen nicht als Vorspann des ganzen Satzes, sondern als Ausgangspunkt für die Takte 7—10. — Die Takte 15—18 aus dem Kopfsatz der Sinfonie Nr. 34 haben den Verlauf $\overset{1}{\text{V}} \text{—} \overset{1}{\text{I}} \text{—} \overset{1}{\text{V}} \text{—} \overset{1}{\text{I}}$;

¹ Das Zeichen (X) soll eine mit Vorhalt eintretende Dominante kennzeichnen.

sie öffnen sich durch die Gegenüberstellung von Tonika und Dominante in den Hörnern und durch die Fermate. Aber sie sind im Gegensatz zu den Sinfonieeinleitungen nicht blockartig ausgebildet, sondern fügen sich den vorhergehenden Takten nahtlos an (im Baß Fortsetzung der absteigenden Achtel  aus T. 13—14 in T. 15, Aufgreifen dieser Achtel in den Violinen in T. 16, Übernahme der absteigenden Legatolinie der Violinen aus T. 8 in T. 17). Die Tonika-Dominant-Polarität dient außerdem nicht der Tonartfestigung, da den sich zur Grundtonart des Satzes, *d*-moll, öffnenden Takten ein Teil in bisher unbekannter Tonart, *F*-dur, folgt.

Langsame Mittelsätze Haydns

Die langsamen Mittelsätze Haydns weichen in äußeren Merkmalen stark von den langsamen Einleitungen ab. Tragen die Einleitungen im wesentlichen *Adagio* (dreimal mit dem Zusatz *maestoso*, einmal mit dem Zusatz *cantabile*), einige wenige Male *Largo* und einmal *Grave* als Temposiglen, so fehlen in den Mittelsätzen der Zusatz *maestoso* und die Bezeichnung *Grave* völlig; die Bezeichnungen *Andante* (in der überwiegenden Zahl der Fälle, nur in den während der siebziger Jahre entstandenen Sinfonien etwas seltener) und *Allegretto* beherrschen das Feld und weisen auf eine Tendenz zu nicht zu langsamen, liedmäßige Anlage begünstigenden Tempi hin. Die ersten *Adagio* benannten Mittelsätze schrieb Haydn erst 1763 (Sinfonien Nr. 12 und 13), also zwei Jahre nach den ersten typischen *Adagio*-einleitungen².

Auch die Taktarten der langsamen Einleitungen — C, C, 3/4, selten auch 2/4, die alle die Ausbildung von signalartigen Rhythmen fördern — stimmen nicht mit denen der langsamen Mittelsätze überein³. Die Mittelsätze zeichnen neben 2/4, 3/4 und — selten — C und C auch 6/8 im *Adagio* und sehr oft 3/8 oder 6/8 im *Andante* vor, verwenden also auch Taktarten, die durch den gehenden, schwingenden Charakter nicht für Fanfarenrhythmen geeignet sind⁴.

² Die Sinfonie Nr. 32, die an dritter Stelle ein *Adagio ma non troppo* enthält, läßt sich nicht mit Sicherheit datieren (s. Sinfonien GA Bd. 3, Vorwort S. IX).

³ Menk gibt auf S. 24 eine Zusammenstellung der Taktarten der Haydneinleitungen.

⁴ Koch, Versuch Bd. 3 S. 307 sagt jedoch, daß der „Einleitungssatz“ keine „eigenthümliche Tactart“ erfordert.

Wie unter den langsamen Kopfsätzen gibt es auch unter den Mittelsätzen zu einer Zeit, da die langsamen Einleitungen durchwegs in Durtonarten stehen, Mollsätze (z. B. Sinfonien Nr. 17 und 19). In den Mittelsätzen der Sinfonien Nr. 41 bis 77 gehört es fast zur Regel, daß wenigstens die melodisch führenden 1. Violinen *con sordino* spielen, was für die langsamen Einleitungen undenkbar wäre. Hörner, die in den schnellen Sätzen stets mitwirken und schon in den frühen langsamen Einleitungen höchst wichtige Funktionen übernehmen, fehlen in den Mittelsätzen bis ca. 1768⁵; auch in späteren Sinfonien sparen die Hörner öfters den Anfang des langsamen Satzes aus. Im weiteren Verlauf werden sie dann — schon allein bedingt durch die größere Ausdehnung des Satzes — in weitaus vielfältiger Weise als in den Einleitungen verwendet. Im Allegretto der Sinfonie Nr. 82 z. B. unterstützen sie in den Takten 35—36, 55—56, 59—60 usw. die zusammenfassenden Tuttikadenzen, bringen in den Takten 139—144 und 161—167 nachschlagende Begleitfiguren und beteiligen sich in den Takten 184—192 an den den setzenden Baßvierteln zuwiderlaufenden Synkopen der 2. Violinen, Bratschen, Oboen und Fagotte. Nur gelegentlich haben sie gliedernde, zusammenfassende Funktion (Achse der Takte 117—120 und Forteeinsatz in T. 121). — Aber nicht nur die Hörner treten in den langsamen Einleitungen mit einem zeitlichen Vorsprung gegenüber den Mittelsätzen auf, sondern auch die Trompeten und Pauken. Während Haydn schon in den Einleitungen der Sinfonien Nr. 50, 53, 54 und 60 Pauken eingesetzt und dem ersten Satz der Sinfonie Nr. 54 nachträglich auch Trompetenstimmen hinzugefügt hat⁶, hat er erst in der Sinfonie Nr. 88 diese Instrumente auch im langsamen Satz verwendet.

Sucht man nach einer einleitungsähnlichen Eröffnung eines langsamen Mittelsatzes, so stellt man fest, daß fast alle Sätze zu Beginn nur mit Streichern besetzt⁷, meist im Piano gehalten und periodisch gegliedert sind; auftaktiger Einsatz der Melodiestimme oder verspäteter Einsatz der Bässe kann den liedhaften Charakter unterstützen. Mit dieser Haltung sind fanfarenhafte Eröffnungstakte nicht vereinbar. Nur auf den ersten Blick erinnern einige wenige Satzanfänge an langsame Einleitungen (siehe Tabelle S. 77).

Daß in den langsamen Mittelsätzen auch nach der eröffnenden Partie die Neigung zu Gerüstbau weniger stark ist, soll an wenigen Beispielen gezeigt werden. Das Allegretto der Sinfonie Nr. 85 überlagert erst kurz vor Schluß

⁵ Die Hörner im Adagio der Sinfonie Nr. 26 dienen der Verstärkung des Chors; die vier Hörner im Adagio der Sinfonie Nr. 31 sind solistisch eingesetzt.

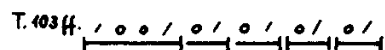
⁶ Siehe Sinfonien GA Bd. 5, Anmerkungen S. XIX.

⁷ Eine Aufteilung der ersten Takte z. B. auf Bläser und Streicher, wie sie die Einleitung der Sinfonie Nr. 94 vornimmt, ist den langsamen Mittelsätzen fremd.

<i>Beispiel</i>	<i>Aussehen</i>	<i>Unterschied zu Einleitungsanfängen</i>
Nr. 36 Adagio T. 1—2	Vorhang: zweitaktiges, unison beginnendes und endendes Forte	Vorkommen an fünf weiteren Stellen des Satzes weist darauf hin, daß es sich um das Tutti des Concerto grosso handelt, mit dem die Soli von Violine und Violoncello abwechseln.
Nr. 87 Adagio T. 1—6	repetierter Tonikagrundton in den Hörnern	Der Tonikaton paßt sich als unselbstständiger Part den periodisch gliedernden Streichern an und füllt deren Pausen komplementär.
Nr. 78 Adagio T. 1	mit Forte bzw. Forzato versehener Tonikaklang des ganzen Orchesters	Die Takte 4—5 greifen den ersten Takt auf und stellen ihn in den kadenzialen Zusammenhang I—V ⁷ —I ⁶ .
Nr. 82 Allegretto T. 1—2	unbegleitete Melodie der 1. Violinen	nicht den Einleitungen der Sinfonien Nr. 103 (T. 2 ff. Bässe) und 93 (T. 3) vergleichbar, da eine vorausgehende setzende Tonika fehlt.
Nr. 62 Allegretto T. 1	nackte Begleitfiguren	Der Takt ist nicht isoliert, da seine betonten Achtel <i>d'</i> — <i>cis'</i> im T. 2 im Violoncello mit <i>c'</i> — <i>b</i> weitergeführt werden,
Nr. 83 Andante T. 1	Herausstellen der Tonika	T. 1 wird in jedem zweiten Takt rhythmisch aufgegriffen, ist also kein eröffnender Takt,
Nr. 101 Andante T. 1	Vorausschicken eines Begleitungstaktes	Der Takt wird nicht isoliert, da die Begleitung behalten wird; der Erweiterung des Vordersatzes durch den vorausgeschickten Takt entspricht eine Erweiterung des Nachsatzes auf fünf Takte,

deshalb nicht den gleichsam stagnierenden Anfangstakten der Sinfonien Nr. 57, 73, 92 vergleichbar.

den periodischen Schlußbestätigungen der Violinen (T. 113—116 eintaktig, T. 117—120 zweitaktig, jeweils mit dem den Satz beherrschenden Zweitaktgruppen der Bässe und Hörner (T. 116—117, 118—119), basiert also als Satz Ganzes nur auf Periodenstruktur. — Das Largo der Sinfonie Nr. 88 verläuft bis zu T. 20 streng periodisch, scheint aber nach T. 23 in Gerüstbau umzuschlagen (Einsatz der Hörner und der Bässe mit Halteton *a*). Im vierten Takt (T. 27) des vermeintlichen Gerüstbauabschnittes erscheint — den Takten 15—18 der Einleitung der Sinfonie Nr. 75 vergleichbar — ein alterierter Akkord, dem eigentlich ein setzender Dominantklang folgen müßte. Doch der auf der ersten Zählzeit von T. 28 erwartete Ruheklang bleibt aus, da die Hörner abrupt abbrechen, die Bässe ein Viertel aussparen und die Violinen mit einem Vorhalt enden. Der gerade erst begonnene Gerüstbau wird also nicht weitergeführt. Der in den Violinen regelmäßig angelegte Periodenhalbsatz siegt; der Satz geht wieder in Periodenstruktur über (die Hörner markieren den Einsatz des neuen Periodenhalbsatzes T. 29). Nur der Halbsatz T. 73 ff. öffnet sich mit dem dritten Takt zu Gerüstbau, doch schließt schon das nächste Glied wieder periodenmäßig (T. 76—83). Das Ausbrechen aus der Periodengliederung hat für den weiteren Verlauf des Satzes keine Konsequenzen. Der Schluß des Satzes gliedert mit

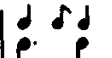


periodisch. — Mit dem Überwiegen der Periodenstruktur in langsamen Sätzen hängt es zusammen, daß sich kaum blockartige Schlüsse oder stauende, öffnende Dominantabschnitte ausbilden. Die dominantischen Takte 52—55 aus dem zweiten Satz der Sinfonie Nr. 41 sind weder metrisch als Gerüstbaueinsatz vorbereitet noch selbst gerüstbaumäßig gegliedert, sondern stellen einen gedehnten Halbschluß dar, der von den 1. Violinen eingangsartig, mit sich beschleunigenden Brechungen des Dominantseptklangs, ausgeziert wird. Der Adagiomittelsatz der Sinfonie Nr. 92 öffnet sich vor dem Wiederaufgreifen des Dur-Teiles mit einem zweitaktigen Glied (T. 70—71), in dem sich Hörner und Bässe einleitungsmäßig verhalten, doch verbinden die Violinen zu glatt — mit einer wirklich melodischen, für eine typische Einleitung nicht denkbaren Linie — Moll- und Dur-Teil.

Der Ablauf der Mittelsätze ist weniger durch Pausen unterbrochen als der von Einleitungen⁸ oder faßt das durch Pausen Zertrennte häufig durch gleichmäßigen rhythmischen Ablauf und regelmäßige Bildung der Perioden

⁸ Eine Pause wie die im ersten Takt des Adagios der Sinfonie Nr. 67 verursacht kein Stocken, da die erste Note nicht abgetrennt, sondern nur etwas gekürzt wird. (Der T. 11 hält die gleichen Töne aus.)

(4+4) zusammen⁹. Der Periodenabschluß paßt sich dem verhältnismäßig einheitlichen Duktus der ganzen Periode an¹⁰. Im zweiten Satz der Sinfonie Nr. 57 z. B. (T. 1—4) wechseln die miteinander verwandten Rhythmen

 und  einander ab, im zweiten Satz der Sinfonie

Nr. 79 gleicht sich das rhythmische Gerüst der ersten acht Zweitaktgruppen nahezu, im zweiten Satz der Sinfonie Nr. 75 folgt auf  (dreimal, T. 1—6) der verwandte Rhythmus  (T. 7—8).

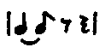
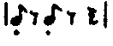
Das in den Einleitungen nicht seltene Auffangen zweier trockener Schläge in einer Pause (Sinfonie Nr. 53 T. 2, Nr. 71 T. 1, Nr. 73 T. 4, Nr. 75 T. 12 und 13, Nr. 84 T. 13, Nr. 88 T. 1 und 2, Nr. 90 T. 4, Nr. 93 T. 20, Nr. 94 T. 15, Nr. 100 T. 16) ist der liedhaften Haltung der langsamen Sätze ebenso fremd¹¹ wie das in den Einleitungen der Sinfonien Nr. 75 (T. 9) und 88 (T. 7) auffallende Stehenbleiben auf einem aus dem Gesamt- ablauf gelösten, isolierten Quartsextakkord. Drei Beispiele — Sinfonie Nr. 86¹¹ T. 11, Nr. 87¹¹ T. 7 und 104¹¹ T. 7 — sollen belegen, daß der Quartsextakkord innerhalb der Periode des langsamen Satzes völlig in den Kadenzablauf einbezogen wird. Ein Sextsprung der Oberstimme —

entweder $\overset{\text{Tert}}{\text{IV}} \swarrow \underset{\text{Quart}}{\text{I}^{\sharp}} \text{ V}$ oder auch $\overset{\text{Sext}}{\text{I}^{\sharp}} \swarrow \underset{\text{Okta}}{\text{V}}$

— kann jedoch auch hier vorkommen¹².

⁹ Vgl. hingegen die Einleitungen der Sinfonien Nr. 73 (mit zwölf Takten am Anfang), 86 (mit sieben sich öffnenden Takten), 91 und 92 (mit elf sich öffnenden Takten) (zu den genannten Einleitungen s. S. 37 f., 42 f. und 45 ff.).

¹⁰ Vgl. hingegen die Periodenabschlüsse der Einleitungen aus den Sinfonien Nr. 73 (T. 11—12) und 88 (T. 6—8) (s. dazu S. 37 und 43 f.). Eine Ausnahme stellt der gesangliche Mittelteil der Einleitung aus der Sinfonie Nr. 60 dar.

¹¹ Die weibliche Endung  — z. B. Sinfonie Nr. 98¹¹ T. 2 — hat mit  — z. B. Sinfonie Nr. 90 Einleitung T. 4 — nichts gemein.

¹² Er stammt wohl aus der Opernarie, die kurz vor dem Schluß außer diesen Sextsprüngen auch gerne andere große Sprünge — z. B. eine Sept vom Tonika- grundton abwärts über I⁶—IV(—V—I) — einsetzt. Vgl. damit das Notenbeispiel



in Johann Friedrich Agricola, Anleitung zur Singkunst. Aus dem Italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi, Berlin 1757, Faksimile-Nachdruck hrsg. von Erwin R. Jacobi, Celle 1966, S. 219 und z. B. die Arie „Deh vieni non tardar“ aus Mozarts *Le nozze di Figaro*, in der in T. 70—71 (GA S. 345) die Sext gesetzt wird, obwohl das d'' nicht in den dem Quartsextakkord vorausgehenden Klang paßt. Es repräsentiert, ohne wirklich ausharmonisiert zu sein, auf Grund seiner Formelhaftigkeit die vom kadenziellen Ablauf her notwendige Subdominante.

Auch die Dynamik der langsamen Sätze ist von der gesanglichen Haltung geprägt. Selten findet sich im Gegensatz zu den Einleitungen ein abruptes Umschlagen in eine andere dynamische Ebene; der Anschluß eines neuen Periodenhalbsatzes läßt genügend Zeit für eine dynamische Änderung. Häufig jedoch sind einzelne Klänge oder Töne durch ein Forte oder Sforzato hervorgehoben (z. B. Sinfonien Nr. 64^{II} T. 2, Nr. 73^{II} T. 9, Nr. 79^{II} T. 3, Nr. 84^{II} T. 2 usw.).

Der langsame Satz der Sinfonie Nr. 86 und die Einleitungen der Sinfonien Nr. 86 und 92 von Haydn

Dem Capriccio aus der Sinfonie Nr. 86 wird sowohl eine verwandtschaftliche Beziehung zur Einleitung derselben Sinfonie¹³ als auch zur Einleitung der Sinfonie Nr. 92¹⁴ zugesprochen. Mit der Einleitung der Sinfonie Nr. 86 verbinden den langsamen Satz der aufsteigende Tonikaakkord des ersten Taktes (in der Einleitung nur im Baß, im Capriccio in allen Streichern und den Fagotten, aber im Gegensatz zur Einleitung nicht als metrisch betonter Takt, sondern als Anlauf zum Tutti des Taktes 2 zu sehen) und die zunächst periodische Haltung, die aber im Falle der Einleitung als ungewöhnlich gelten muß. Die Einleitung öffnet sich schon mit dem siebten Takt zu Gerüstbau, wogegen das Capriccio, das nach T. 12 ebenfalls die periodische Gliederung aufgibt, nirgends eindeutig in Gerüstbau übergeht. Der Schluß, der — äußerlich der Einleitung vergleichbar — zwischen V und I pendelt, hängt die mehrmalige Wiederholung der V—I-Kadenz einem Periodenschluß (T. 88) an und legt die Schwere in den vierten Takt, indem er im dritten Takt (T. 91) den Dreiklangsaufstieg des Taktes 1 aufgreift und auf dem Zielpunkt dieses Aufstiegs — analog zu T. 2 des Satzes — die Hörner einsetzen läßt. Ein Forte hebt zusätzlich den T. 92 hervor.

Die Zielstrebigkeit des Dreiklangsaufstiegs ist es auch, die den ersten Takt des Capriccios wesentlich vom Beginn der Einleitung der Sinfonie Nr. 92 unterscheidet, denn in der Einleitung steht der erste (und fünfte) Takt völlig isoliert; die trockenen Akkorde verbinden sich nicht mit den in T. 2 einsetzenden Legatoachteln. Im Capriccio hingegen setzt der T. 2 die

¹³ Siehe Landon S. 410.

¹⁴ Siehe Klinkhammer S. 37.

rhythmische Bewegung des ersten Taktes in den tieferen Streichern kontinuierlich fort. Der aufsteigende Gang der Flöte schließt sich an die Aufwärtsbewegung des Taktes 1 an. Der volle Klang des Taktes 2 entfaltet sich als fast notwendige Folge des Taktes 1.

Die langsamen Sätze der Sinfonien Nr. 93 und 99 und die Einleitung der Sinfonie Nr. 100 von Haydn

Ein Vergleich der langsamen Sätze der Sinfonien Nr. 93 und 99 mit der Einleitung der Sinfonie Nr. 100¹⁵ zeigt, daß schon die zunächst verwandt erscheinenden ersten Takte stärker voneinander abweichen. Während die bedeutungsvoll abgesetzte Tonika des Taktes 1 und die Dominante des Taktes 2 der Einleitung ohne Verbindung nebeneinander gestellt sind

($\frac{d}{x} \frac{z}{x} \frac{a}{x} \frac{d}{x}$) und die Dominante durch das Verweilen aller Instrumente auf einer halben Note als ein den melodischen Fluß aufhaltendes Hindernis erscheint, pulsieren in den beiden langsamen Sätzen die Viertel durch; der Fluß wird nicht unterbrochen¹⁶. In der Sinfonie Nr. 93 wird die über der Tonika stehende Wendung der ersten Takthälfte in der zweiten Takthälfte — wiederum mit der fallenden Quart der 1. Violinen — aufgegriffen; in der Sinfonie Nr. 99 löst der sofort anschließende zweite Tonikaakkord das Weitergehen der 1. Violinen aus. Die Oberstimme ist am Anfang der beiden langsamen Sätze weniger stark in gegensätzliche Teile gespalten als in den ersten Einleitungstakten: Im zweiten Satz der Sinfonie Nr. 93 sind die absteigenden Wendungen $g'-d' - b'-g'-d' - g''-d''-c''-b'$ aufeinander bezogen, in der Sinfonie Nr. 99 wird das g' umkreist; in der Einleitung der Sinfonie Nr. 100 dagegen stoßen die Aufwärtsbewegung $d''-g''$ und die fallende Linie $d''-c''-b'-a'(-b')$ aufeinander. Die Takte 3 und 4

¹⁵ Klinkhammer S. 38 sieht eine weitgehende Übereinstimmung in der musikalischen Faktur dieser Sätze (s. auch Klinkhammer S. 37: „In den LE'en zu den Londoner Sinfonien führt Haydn . . . die Gestaltung des Kantablen als Charakteristikum des langsamen Satzes zur Vollendung.“).

¹⁶ Man vergleiche mit den ersten beiden Takten der Einleitung auch das Adagio der Sinfonie Nr. 66, T. 1—2: Zwar sind Tonika und Dominante ebenfalls durch eine Pause getrennt, aber durch das rhythmische Anknüpfen der 1. Violine an den Auftakt zu T. 1 und das regelmäßige Wechseln $\text{I} \text{ } \text{I} \text{ } \text{II}' | \text{I} \text{ } \text{I} \text{ } \text{II}' | \text{I}$ glatt miteinander verbunden.

des langsamen Satzes der Sinfonie Nr. 93 greifen den Duktus der Takte 1 und 2 genau auf, so daß sich die vier Takte zu einer Einheit zusammenschließen, wogegen die Takte 3 und 4 der Einleitung der Sinfonie Nr. 100 nicht an das vorausgehende zweitaktige Glied anknüpfen. Die Einheit der ersten vier Takte des langsamen Satzes der Sinfonie Nr. 99 wird durch den langen Dominantgrundton (T. 3—4) und durch den Terzengang der 2. Violinen und Bratschen (T. 2—4) hergestellt.

Langsamer Satz und Einleitung der Sinfonie Nr. 84 von Haydn

Zwischen Largoeinleitung und Andante der Sinfonie Nr. 84 ist ein thematischer Zusammenhang unverkennbar¹⁷. Dennoch trifft es nicht den Kern der Sache, wenn man sagt, Haydn habe der ersten Periode der Einleitung den Charakter eines langsamen Satzes gegeben¹⁸. Nur einige Töne und ihre Stellung innerhalb des Taktes sind zur Deckung zu bringen:



Doch die Unterschiede sind vielfältig:

Einleitung

Beginn: forte, tutti, abtaktig

T. 1—4 — von den Forteschlägen ausgehend — auf der Tonikaachse aufgebaut

T. 1—4 nicht aus periodischen Gliedern, sondern aus zwei sich öffnenden Zweitaktgliedern bestehend

langsamer Satz

Beginn: piano, nur Streicher, Bässe um drei Achtel verspätet, auftaktig

geschlossene Melodie mit einer kontrapunktähnlichen zweiten Stimme; am Ende dreistimmige Kadenzwendung

T. 1—4 und 5—8 streng als Vorder- und Nachsatz angelegt

¹⁷ Siehe auch Landon S. 410 und Klinkhammer S. 37.

¹⁸ Siehe Klinkhammer S. 36.

innerhalb der Variationen (bis zu T. 60) Beibehalten der periodischen Anlage; T. 62—65 und 78—81 jeweils halbsatzähnlich

Öffnen der Takte 66—71 mit einem doppeldominantischen Klang zu einem sechstaktigen Dominantabschnitt; über dem Grundton (Bässe + Fagott bzw. Hörner) jedoch völlig unregelmäßige Klangabfolge, eher in der Art eines Orgelpunktes

im Dominantabschnitt ein nur den üblichen Schlüssen $\mid \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \mid$ des Satzes angepaßter Schlußtakt (T. 77). Der Satz schließt mit einem periodischen Viertakter (T. 78—81) und der zweimaligen Wiederholung der Schlußkadenz $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$

Mozarts langsame Sätze

Mozart eröffnet seine Sinfonien und Serenaden nicht durch langsame Kopfsätze. Deshalb können seine Einleitungen nur mit langsamen Mittelsätzen verglichen werden.

Auch Mozart verwendet in den Einleitungen andere Tempomarken als in den Mittelsätzen seiner Sinfonien und Serenaden: in den Einleitungen *Andante maestoso*, *Adagio (maestoso)* und *Largo*²⁰, in den langsamen Mittelsätzen nur fünfmal *Adagio* (KV 63, 297b, 361, 375 und 425), sonst *Andante* und *Andantino*. Wie bei Haydn unterscheiden sich die Satztypen auch in den Taktarten (3/4, C und C in den Einleitungen, in den langsamen Sätzen vor allem 2/4, 3/8 und 6/8). Hinsichtlich der Instrumentie-

¹⁹ Siehe S. 113 ff.

²⁰ Die Andanteeinleitungen der Opernouverturen haben in ihren Schlußpartien anderes Aussehen als die Sinfoniceinleitungen (s. S. 69 f.) und bleiben deshalb hier unberücksichtigt.

rung der langsamen Sätze (Beteiligung von Holzbläsern, von Hörnern, von Pauken und Trompeten; *con sordino* der Streicher) fällt jedoch eine erstaunliche, zeitlich nicht zu schematisierende Vielfalt auf.

Mozarts langsame Mittelsätze sind meist kantabel, gliedern aber oft schon in den frühen Sinfonien nicht streng periodisch, sondern reihen verschiedenartige Abschnitte locker aneinander. Dadurch lassen sich am Anfang auch signalhafte Elemente einschmelzen. Der zweite Satz der Serenade KV 250 wird durch einen Viertakter eröffnet, dessen erster Takt einen absteigenden Tonikadreiklang von Bässen und Hörnern und auf der Tonika beharrende Synkopen von 2. Violinen und Bratschen und dessen dritter Takt ähnliche Figuren auf der Dominante enthält. Später — T. 16 und 18 — werden diese beiden Takte einem Violinsolo als ‚begleitender‘ Orchesterpart gegenübergestellt, verlieren also ihre Blockhaftigkeit. Dem dritten Satz der Bläuserserenade KV 361 ist ein Takt vorgeschaltet, der die spätere stete Achtelbewegung des 2. Fagotts und des Kontrabasses in Vierteln — auf einem wie ein Motto hingestellten Tonikadreiklang — vorwegnimmt. Das Andante der Sinfonie KV 45 wird mit einem Tonika-Forte-Klang eröffnet, der allerdings im Verlauf des Stückes auf verschiedenen Stufen häufig wiederholt wird. Das achttaktige Gebilde am Anfang des Andantinos der Sinfonie KV 297, das von der Melodie her kein einheitliches Bild zeigt, sondern nur vom rhythmischen Duktus her () die vier zweittaktigen Glieder einander angleicht, stellt einen durch Pausen abgetrennten Forte-Tonika-Block an die Spitze. Fanfarenhafte Melodik, von den nachklappenden Begleitachteln der 2. Violinen allerdings in ihrer Wirkung erheblich geschwächt, zeigen die Takte 1—3 (erstes Viertel) der Sinfonie KV 114, zweiter Satz. Am nächsten kommt den fanfarenhaften Anfängen der Sinfonie- und Ouvertüreneinleitungen der Anfang des zweiten Satzes der Sinfonia concertante KV Anh. 9 (= 297b)²¹ mit einem dreittaktigen Unisono in punktierten Rhythmen und dem Hervorheben der Ansatzöne I—VI—IV durch Längen und Akzente. Diese Takte dienen dem Satz als eröffnender, nicht wiederkehrender Vorhang, der in einem Andante wohl nicht denkbar wäre (der Satz ist *Adagio* bezeichnet).

²¹ Es ist nicht geklärt, ob dieses Werk wirklich Mozart zuzuschreiben ist (s. KV S. 866).

Einleitung und sechster Satz der Serenade KV 203 von Mozart

Mozart kommt in zwei Fällen in einem langsamen Mittelsatz auf die Einleitung zurück. Die Takte 1—2 der Einleitung der Serenade KV 203 sind als die Takte 8—11 in den sechsten Satz der Serenade eingebaut²². Wesentliche Unterschiede zwischen beiden Stellen verbieten es, die langsame Einleitung als einen „Ausschnitt aus einem langsamen Satz“²³ oder eine „ausgebildete Kantilene“²⁴ zu bezeichnen. Den Takten 8—11 des sechsten Satzes fehlt die Eröffnungshaltung nicht nur von ihrer Stellung, sondern auch von der Dynamik (Piano) und Klangfarbe (Violinen con sordino) her. Die ersten Violinen phrasieren hier auftaktig

(ab T. 6  usw.),

wogegen die Einleitung durch zweimaliges Setzen der punktierten Viertelnote, strenges Trennen der Bewegungsrichtungen — Oktave aufwärts in den ersten Takthälften, kleine Abwärtsläufe in den zweiten Takthälften —, Zusammenfassen der aufsteigenden Figur  unter einen Bogen und

Subitopiano in T. 3 stets die Abtaktigkeit in den Vordergrund rückt. Die Takte 8—11 des sechsten Satzes betonen im Gegensatz zu den blockhaft nebeneinanderstehenden Eröffnungstakten der Einleitung das Fließende, Gesangliche. Diese Haltung wird vom Baß unterstützt, der die für langsame Serenadensätze typische Begleitung mit getupften Achteln  fast ständig beibehält. Die Takte 8—11 pendeln taktweise gleichmäßig zwischen Tonika und Dominante, wogegen in der Einleitung die Trompeten — die bezeichnenderweise im sechsten Satz ganz fehlen — jeweils zwei Halbtakte zusammenfassen. Auch die Führung der Oboen — in der Einleitung prägnanter Wechsel in Halbtaktabstand, in T. 8—11 des sechsten Satzes ein Halteton in der 1. Oboe, Legato in der 2. Oboe — weist auf die unterschiedliche Funktion der beiden Abschnitte hin. Aber nicht nur in den vier eröffnenden Takten hat die Einleitung andere Struktur als der langsame Satz. Das regelmäßige Nebeneinanderstellen von Gerüstbaugliedern (je zwei 2/4-Takte) und das Hervorheben zweier aufeinander bezogener Ebenen (Tonika — Dominante am Beginn, Dominante am Ende) fehlen dem langsamen Mittelsatz völlig; die Gliederung wechselt im ersten Teil unregelmäßig zwischen halbsatzartig öffnenden Gliedern (T. 12—13, 14—15 = 16—17), sich zu Gerüstbau öffnenden periodenähnlichen Abschnitten

²² GA Serie 9, Abt. 1, Nr. 6 S. 22; NGA Serie 4, Wg. 12, Nr. 3 S. 37.

²³ Siehe Klinkhammer S. 63.

²⁴ Siehe Abert Bd. 2 S. 569 allgemein zu den vor KV 543 entstandenen Einleitungen Mozarts.

(T. 1—7, 18—24) und gerüstbauähnlichen kleinen Gebilden (T. 8—11, 25—28, 29, 30)²⁵. Keines dieser Glieder erhält besonderes Gewicht oder eine besondere Funktion; nur die aus T. 8—11 entnommenen dreiklangsmäßig absteigenden Achtel werden als einrahmende Blöcke am Ende der Exposition, zu Beginn, in der Mitte und am Ende der Durchführung, am Anfang und Ende der Reprise und am Ende der Coda eingesetzt.

Einleitung und Komturszene aus dem Don Giovanni von Mozart

In einem zweiten Werk, im *Don Giovanni*, klingen an späterer Stelle, in der Komturszene „Don Giovanni, a cenar teco“ des zweiten Finales²⁶, Teile der Einleitung an, und auch hier ist der Vergleich insbesondere des Anfangs sehr interessant. Während die Einleitung signalartig mit Tonika und Dominante beginnt, modulieren die beiden am Anfang der Komturszene stehenden Klänge von dem die vorige Szene beendenden *a*-moll-Sextakkord nach *d*-moll. In den folgenden Takten (T. 437—442) fehlen gegenüber der Einleitung das Pendeln zwischen Tonika und Dominante in den Holzbläsern, der chromatische Abstieg des Basses, das gezielte Eingreifen von Hörnern, Trompeten und Pauken in den letzten beiden Takten und das Anspannen des letzten Taktes durch einen alterierten Klang. Das Einfallen der Holzbläser in T. 441 und die harmonische Beschleunigung des Taktes 442 vermögen die plastische Dominantblockvorbereitung der Einleitung nicht zu ersetzen, zumal in den Takten 437—442 die Zweitaktgliederung der Einleitung verlorenggeht. Die hier in den Streichern angedeutete Zweitaktgliederung wird durch die im jeweils leichten Takt erfolgenden Posauneneinsätze und den mit den Posaunen gliedernden Gesang des Komtur verwischt. Auch der Dominantblock, der sonst unverändert übernommen wird, gliedert in den Trompeten und Pauken nur mehr eintaktig. Mit dem Übergehen auf kleinere Gliederungseinheiten tritt aber der Signalcharakter ganz zurück. Da im weiteren Verlauf das Stück wesentlich stärker ausgewei-

²⁵ Die dem langsamen Satz zugrundeliegende kleinste Einheit umfaßt wie in der Einleitung zwei Viertel. Die Taktvorzeichnung des langsamen Satzes muß jedoch berücksichtigen, daß im Gegensatz zur Einleitung auch ungeradzahlige Vielfache von Zwei-Viertel-Einheiten zusammengruppiert werden, so daß also ein Zusammenfassen von zwei Einheiten durch die Taktvorzeichnung nicht möglich ist.

²⁶ GA Serie 5, Nr. 18 S. 310; NGA Serie 2, Wg. 5, Bd. 17 S. 425.

tet wird, bleibt auch später die blockhafte Wirkung aus. Die Einleitung ist also nicht „aus der Oper herübergenommen“²⁷; sie weist entgegen der Meinung Aberts (Bd. 2 S. 465), es gäbe hier nichts einzuleiten, ganz spezifische Einleitungsstruktur auf.

*b) Vergleich der langsamen Einleitungen mit Märschen*²⁸

In der Literatur wird aus verschiedenen Gründen gelegentlich eine Parallele zwischen Märschen und langsamen Einleitungen gezogen. Hans Hoffmann und Günter Haußwald stellen insbesondere auf Grund der allen Gattungen gemeinsamen punktierten Rhythmen die Serenadeneinleitungen Mozarts in eine Reihe mit den die Serenaden eröffnenden Märschen und den schnellen Serenadenkopfsätzen²⁹. Klinkhammer (S. 33) vergleicht die „außerhalb der Sinfonie“ stehenden Einleitungen der Haydnsinfonien Nr. 50 und 60 mit den ebenfalls „musikalisch unabhängig von den Freiluftmusiken“ als Einleitung fungierenden Märschen³⁰. Naumann konstatiert eine

²⁷ Siehe Tenschert S. 120.

²⁸ Haydns Märsche hrsg. von H. C. Robbins Landon (= Diletto musicale 34), Wien/München 1960. Mozarts Märsche: KV 63: GA Serie 9, Abt. 1, Nr. 1; NGA Serie 4, Wg. 12, Bd. 1 S. 25. KV 99: GA Serie 9, Abt. 1, Nr. 2; NGA Serie 4, Wg. 12, Bd. 1 S. 45. KV 239: GA Serie 9, Abt. 1, Nr. 8; NGA Serie 4, Wg. 12, Bd. 3 S. 114. Die übrigen Märsche Mozarts GA Serie 10, Nr. 1—9.

²⁹ Hoffmann S. 63: „Diesen Marsch als Einleitungssatz haben“ die Serenaden KV 203, 239, 250, 286, 320, 375. „Selbst dort, wo keine gesonderte ‚Intrada‘ besteht, besitzt der nun alleinstehende Eröffnungssatz Marschcharakter . . .“. Haußwald übernimmt diesen Standpunkt und schreibt in einer Tabelle auf S. 37 f. die Märsche von KV 63 und 99, die Kopfsätze von KV 100, 185, 239, 375 und die Einleitungen von KV 203, 250, 320 und 361 übereinander.

³⁰ Klinkhammer umschreibt mit den Worten „außerhalb der Sinfonie stehend“ wohl das Fehlen thematischer Beziehungen.

Ähnlichkeit von Introduktionen und Märschen hinsichtlich der harmonischen Anlage³¹. — Hoffmanns und Haußwalds Ansatzpunkt ist zu entgegen, daß der Marsch nicht nur für Serenaden³², sondern auch für Divertimenti überaus charakteristisch ist: KV 290 (= 167AB) gehört zu KV 205³³, KV 248 zu KV 247³⁴, KV 445 (= 320c) zu KV 334 (= 320b)³⁵. Die Einleitungen in den Divertimenti aber haben ein völlig anderes Aussehen als in Serenadenkopfsätzen³⁶. Außerdem ist für einige der mit einer Einleitung versehenen Serenaden (KV 203, 250, 320) so gut wie sicher, daß sie zusammen mit einem vorangehenden Marsch (KV 237 = 189c, KV 249, KV 335/I = 320a/I) aufgeführt wurden³⁷, so daß nach Hoffmanns und Haußwalds These hier zwei Stücke gleichen Charakters aufeinanderträfen.

Bereits bei den Temposiglen ergeben sich Unterschiede zwischen Märschen und Einleitungen. Neben Märschen, die gar keine Tempobezeichnung tragen³⁸ (alle Märsche Haydns mit Ausnahme des Hungarischen National Marches HV VIII 4, Mozarts Märsche KV 63, 99 = 63a, 290 = 167AB, 237 = 189c, 215 = 213b, 214, 248, 335/I = 320a/I, 445 = 320c, 408/II = 383e/I, 408/III = 383e/II), gibt es auch Märsche mit der Tempovorschrift *Andante* (KV 189 = 167b, 544) und *Allegretto* (Haydn HV VIII 4)³⁹. Diese in langsamen Sinfonie- und Serenadeneinleitungen fast völlig fehlenden Tempobezeichnungen weisen auf den gehenden Charakter des Marsches, auf das Betonen einer jeden Zählzeit im Rahmen eines gleichmäßigen Bewegungsablaufes⁴⁰. Mit diesen Eigenarten und mit der Vorliebe für periodische Glieder hängt das häufige Auftreten des 2/4-Takts, einer für langsame Einleitungen ungewöhnlichen Taktart, zusammen.

³¹ S. 35: „Die Introduktionen, die nicht im phrygischen Halbschluß schließen, bilden gewöhnlich Evolution zur D. Dies ist ein Schema T — (D) + D“, das „sehr häufig . . . im ersten Teil von Marsch- und Tanzsätzen gebraucht“ wird.

³² So bei Hoffmann S. 62 und Haußwald S. 37.

³³ Siehe KV S. 185.

³⁴ Siehe KV S. 259.

³⁵ Siehe KV S. 346.

³⁶ Siehe S. 129 und S. 139 ff.

³⁷ Zu KV 203 s. Günter Haußwald, Vorwort zu: Mozart NGA Serie 4, Wg. 12, Bd. 3 S. VII; zu KV 250 und 320 s. KV S. 262 und 344.

³⁸ Schon die Überschrift *Marsch* läßt eine ganz bestimmte Tempovorstellung entstehen, die nicht eigens präzisiert werden muß.

³⁹ Michael Haydn — Perger Nr. 93 und 94 — schreibt auch *Andantino* vor.

⁴⁰ O. Lee Gibson, *The Serenades and Divertimenti of Mozart*, Diss. Texas 1960, S. 321 stellt fest, daß das Metrum im Marsch durch Ornamente, Triller, Mordente, Acciaccaturen und Rouladen derart unterteilt wird, wie es sonst nur in langsamen Sätzen üblich ist.

Satzeröffnung und Gliederung der Märsche

Die Anfangstakte mancher Märsche erinnern auf den ersten Blick an die ersten Takte langsamer Einleitungen:

Haydn HV VIII 3	zwei Takte Tonikafanfare
Mozart KV 189	auf die Dominante zielender absteigender Tonikadreiklang
KV 214	vier Takte Tonikafanfare
KV 215	absteigender Unisonodreiklang
KV 237	} ein Tonika- und ein Dominanttakt
Haydn HV VIII 6	
Mozart KV 249	} vom Tonikagrundton in den Terzton und dann in den Quintton springendes Unisono
KV 335/I	
KV 408/II	
KV 335/II	drei Takte Tonikadreiklänge, ein Takt Dominantgrundton
KV 408/I	zwei an Haydns Sinfonie Nr. 50 erinnernde Takte

Bei Haydn ist die eröffnende Fanfare im Gegensatz zu langsamen Einleitungen entweder selbst vordersatzartig angelegt (HV VIII 3) oder aber in das erste Periodenglied eingeschmolzen (HV VIII 6). Bei Mozart kann die Fanfare auch außerhalb der Periode stehen oder die normale Zwei- oder Viertaktgliederung sprengen (KV 239 und 249: 1 (Fanfare)+2+3, KV 237: 2+4+2, KV 408/I: 1+2+2+2 Takte). Im Gegensatz zu den Einleitungen bilden die Fanfare und die ihr folgenden Takte in den Märschen hinsichtlich Dynamik und Besetzung (Mitwirkung der Blechbläser) oft eine Einheit (z. B. Haydn HV VIII 6, 2; Mozart KV 189, 215, 237, 408/I und II).

Das Signal ist in den Märschen nur Eröffnungsformel für einen Satz, wogegen die Tonikafanfare in den Sinfonieeinleitungen zusammen mit dem dominantischen Pendant am Ende das ganze Werk eröffnet und zudem zwingend auf den schnellen Satz hinführt. In den Märschen bildet sich die Struktur $\boxed{\text{I}} \rightarrow \boxed{\text{V}}$ nicht aus, da die Dominante immer durch eine vollständige Kadenz und bei Mozart durch längeres Verweilen in der neuen Tonart als neue Tonika bestätigt wird⁴¹. Da insbesondere der erste Teil

⁴¹ Der erste Teil der Mozartschen Märsche enthält meist ein richtiges zweites Thema, wie ja auch der zweite Teil häufig als eine Art Durchführung und Reprise — die gern das erste Thema oder einen großen Teil davon ausspart (z. B. KV 408/II) — angelegt ist.

der Märsche meist — wie in Tanzsätzen — periodisch gliedert⁴², wird die ihn abschließende zur Tonika werdende Dominante gewöhnlich auf anderem Wege erreicht als der Dominantblock in Einleitungen. Meist stellt sich nur ein eintaktiges Schlußglied ein (dem allerdings gelegentlich ein Pendeln zwischen Dominante und Doppeldominante vorgeschaltet ist). Erst der Tonikaschluß des zweiten Teiles tendiert besonders bei Mozart stärker zur Blockbildung. Wo sich blockartige Glieder ausbilden, sind sie weniger von harmonischem Pendeln und von einer Fanfare als von einer melodischen Linie bestimmt (KV 215 T. 32—35, KV 249 T. 19 ff., KV 408/I T. 20 ff., KV 408/II T. 20 ff.). Da diese Glieder alle über eine Kadenz erreicht werden⁴³, kommt ihnen vor allem zusammenfassende Funktion zu. Nur zwei wirklich öffnende Blöcke finden sich: Die vor der Reprise stehenden Takte 37—38 (V⁷) in KV 215 sind durch einen Spannungsklang vorbereitet und verwenden den aus Einleitungen bekannten Rhythmus . Die an der Nahtstelle zwischen Tonika- und Dominanttonart stehenden Takte 10—12 in KV 408/I drehen die übliche Harmoniefolge I—V um, ohne aber diese Vertauschung ausdrücklich vorzubereiten; daher fehlt die Kraft, ein wirklich abtaktiges Setzen des Forte oder einen abtaktigen Einsatz der Trompeten zu erzwingen.

Das rhythmische Aussehen der Märsche

Das Moment des Rhythmischen ist für Haußwald und wohl auch für Klinkhammer das wichtigste Kriterium, um Märsche und Einleitungen strukturell gleichzusetzen. Gerade die Eröffnungsfanfaren der Märsche, die den Einleitungen in gewisser Weise vergleichbar erscheinen, unterscheiden sich jedoch in rhythmischer Hinsicht wesentlich von den Einleitungen, da sie die statischen, nicht unmittelbar den Zusammenhang mit dem Folgenden suchenden Eröffnungsrhythmen der Sinfonieeinleitungen (z. B. zwei ab-

⁴² Zur periodischen Gliederung der Märsche s. auch S. 233 Anm. 70. Gerüstbau findet sich in den Märschen verhältnismäßig selten (z. B. Mozart KV 335/I, 408/I ab T. 2, 335/II ab T. 18, 408/III ab T. 16). Damit sei die auf S. 88 Anm. 31 zitierte Anschauung Naumanns, Marsch und Einleitung seien ähnlich angelegt, widerlegt.

⁴³ In KV 215 und 249 allerdings wird die ankadenzierte Tonika durch nachträgliche Einführung der kleinen Sept zur die Reprise vorbereitenden Dominante umgedeutet.

reißende Schläge, ein säulenhafter Akkord oder trockener Schlag, stauende Fermaten) nicht kennen und meist nahtlos, häufig durch einen Auftakt vermittelt, in den folgenden Abschnitt führen (z. B. Mozart KV 189, 237, 335/I und II, 408/II; Haydn HV VIII 3 und 6, Mozart KV 249 und 408/III mit Auftakt). Eine wirklich einschneidende Pause findet sich nur in KV 408/I. Viele Märsche, insbesondere die Märsche Haydns, geben anfangs durch einen Auftakt den Impuls für die ständig weiterlaufende, schreitende Bewegung. Dieser meist vom Tonikaquintton zum Grundton führende Auftakt tritt häufig als Punktierung auf (z. B. Haydn, Marche regimento de Marshall und HV VIII 1, 2, 3, 7; Mozart KV 335/I). Die Punktierung in Verbindung mit dem emporschnellenden Quartsprung verleiht beiden Zählzeiten — wie es dem Marschieren zukommt — starkes Gewicht. Die zu Beginn eingeführte Auftaktigkeit beherrscht meist den ganzen Marsch. Alle Sinfonie- und Serenadeneinleitungen hingegen beginnen abtaktig und ballen im ersten, möglicherweise durch ein vorausgeschicktes Sechzehntel auf gleicher Tonhöhe intensivierten Ton oder in der ersten rhythmischen Figur alle Kraft.

Haydn verwendet innerhalb der Märsche im wesentlichen drei Formen von Punktierungen: durchlaufende Punktierungen, die auftaktige Form



(meist eine Tonwiederholung vor einem Sprung) und die abgeschlossene, den Marschrhythmus



andeutende Form



auf Tonrepetition. Die Tonrepetition unterstreicht das Marschieren, die kontinuierliche Bewegung. Ein Oktavsprung auf gleichem Rhythmus, wie er sich in den Einleitungen der Sinfonien Nr. 50 und 60 von Haydn und der Serenaden KV 320 und 361 von Mozart findet, isoliert hingegen den ersten Ton mehr und staut die Bewegung; er taucht in Märschen fast nur am Ende auf. Durchgehend beibehaltene Achstöne mit punktierten Rhythmen wie in den Takten 2 f., 7 f. und 10 f. der Einleitung der Sinfonie Nr. 50 von Haydn gibt es kaum in Märschen. — In Mozarts Märschen spielen die rhythmischen Formen  und  eine weniger dominierende Rolle. Sie sind nur in kleineren Abschnitten regelmäßig wiederholend eingesetzt. — Die Viertel bzw. Achtel des Basses nehmen oft Andantehaltung an; sie treiben, auch durch häufiges Nachfassen  auf unbetonter Taktzeit (besonders deutlich in KV 189 und 290), den Satz weiter.

c) Vergleich der langsamen Einleitungen mit schnellen Sätzen

Weder die langsamen Einleitungen zu Orchestermusik noch die schnellen Kopfsätze Haydns und Mozarts verwenden 3/8- und 6/8-Takt⁴⁴. Der für fanfarenartige Sinfonieeinleitungen überaus seltene 2/4-Takt⁴⁵ erscheint auch in schnellen Kopfsätzen nur selten (Haydn Sinfonien Nr. 9, 20, 32, 37, 38, 72). Der die Tempovorschrift einiger langsamer Einleitungen ergänzende Zusatz *maestoso* — z. B. Haydnsinfonien Nr. 50, 53, 54, Mozartserenaden KV 203, 250, 320, Sinfonie KV 444⁴⁶ — ist auch schnellen Sätzen zu eigen: Die Sinfonie Nr. 42 von Haydn beginnt mit einem *Moderato e maestoso*, die Kopfsätze der Sinfonien KV 76 (= 42a), Anh. 221 (= 45a) und 128 von Mozart sind *Allegro maestoso*, die Instrumentaleinleitung zu *König Thamos* KV 345 (= 336a) und der Kopfsatz der Serenade KV 375 *Maestoso* überschrieben.

Satzanfänge

Auch der gelegentliche Brauch, das erste Forte nicht zu notieren, findet sich in langsamen Einleitungen (z. B. Haydnsinfonien Nr. 7, 50, 60, Mozart Serenade KV 203, Sinfonie KV 425, *Così-fan-tutte*-Ouverture) wie in schnellen Kopfsätzen (bei Haydn z. B. in den Sinfonien Nr. 2, 9, 19, 56 usw., bei Mozart z. B. in den Sinfonien KV 200, 297, 318, 319, 338, 551), wogegen ein — für den Beginn ungewöhnliches — Piano stets notiert ist (z. B. Haydn Sinfonie Nr. 79). Diese Praxis beruht auf der Konvention, Orchestermusik normalerweise im Forte zu eröffnen⁴⁷. Auch die übrigen für die Eröffnung von langsamen Einleitungen typischen Charakteristika

⁴⁴ Ausnahmen: Haydns Sinfonien Nr. 8 und 67.

⁴⁵ Nur in Haydns Sinfonie Nr. 60 und in einigen wenigen Sinfonien vorklassischer Komponisten (s. Pokorny Rtt 5 S. 192 f., Loeffler S. 196 mit Anm. 91, L. Mozarts Schlittenfahrt S. 201, Aspelmayrs C-dur-Sinfonie S. 64, Hubers D-dur-Sinfonie S. 64). Der Grund für das seltene Vorkommen dieser Taktart ist wohl in der Neigung der Einleitungen zu Gerüstbau und dem dadurch ermöglichten Zusammenfassen von zwei 2/4-Takten zu einem notierten 4/4-Takt zu sehen (s. dazu Hell S. 75—93).

⁴⁶ Haydns Ouverture zu *L'incontro improvviso* — s. S. 54 — ist im Haydnverzeichnis ebenfalls als *Maestoso* aufgeführt (s. Helmut Wirth, Kritischer Bericht zu: GA Reihe 25, Bd. 6, München/Duisburg 1972, S. 24).

⁴⁷ Nach Westphal S. 57 beugen sich gerade hinsichtlich des Beginns von Musik auch große Komponisten den geläufigen Eingangsformeln.

lassen sich in schnellen Sätzen von Orchestermusik finden: das abtaktige Setzen (in allen Sinfonien mit Ausnahme der Haydnsinfonien Nr. 30, 39, 51, 59, 67 und der Mozartsinfonien KV 73 = 75a und 96 = 111b⁴⁸) und der fanfarenhafte Beginn. Aus den zahlreichen Beispielen für eröffnende Fanfaren sollen nur einige ausgewählt und den Anfängen langsamer Einleitungen gegenübergestellt werden:

	<i>Beispiele für einen schnellen Satz</i>		<i>Beispiele für eine langsame Einleitung</i>
	<i>bei Haydn</i>	<i>bei Mozart</i>	
Forteschlag ⁴⁹	Sinfonie 61	KV 95 (= 73 n)	Haydn Sinfonie 103
zwei Tonikaakkorde am Beginn ähnlicher Taktgruppen ⁴⁹	Sinfonien 42, 43	KV 22	Haydn Sinfonie 84
Tonika- und Dominantschlag ⁴⁹	Sinfonie 41	KV 319 1. Satz und 4. Satz ⁵⁰	Haydn Sinfonie 99
auftaktiges Sechzehntel und Zielton bzw. -klang auf Tonrepetition ⁵¹		KV 338, 621	Mozart KV 620

⁴⁸ Ein Anlauf zur ersten betonten Taktzeit wie in der Sinfonie KV 96 verschärft eher den abtaktigen Charakter, was die abtaktigen Takte 11 und 13 und die grundsätzlich abtaktige Haltung des ganzen Satzes (insbesondere Takte 22 ff. und 58 ff.) beweisen.

⁴⁹ Die in diesen Fällen meist entstehende Kontrastierung von Forte und Piano, Tutti und Solo, stehendem Akkord und weiterführender Wendung wird vielfach — z. B. bei Hans Engel, Mozart und die Klassik, in: Mozart-Jahrbuch 1959, S. 60 — als das typische, von der italienischen Opernouverture herübergenommene Kennzeichen der Wiener klassischen Musik angesprochen.

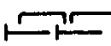
⁵⁰ Meist sind die Schlußsätze nicht den Kopfsätzen vergleichbar. Gerade in den späteren Haydnsinfonien beginnen viele Schlußsätze auftaktig (z. B. Sinfonien Nr. 83—89); häufig ist ihr Anfang periodisch angelegt (z. B. Sinfonien Nr. 83—86 — Nr. 86 mit Halbtakteinheiten — und 88—91). Im Finale der Sinfonie Nr. 86 fehlt dem ersten Halbtakt des eröffnenden Periodensatzes (zweite Hälfte von T. 1) die übliche Schwere; erst der zweite Halbtakt der Periode (erste Hälfte von T. 2) erhält einen setzenden Klang. So ergibt sich die Struktur o | 'o | 'o | 'o | ', die sich auch in der Taktstrichziehung widerspiegelt. — Die Finalsätze bevorzugen zwei nicht für Einleitungen charakteristische Taktarten: 6/8 (z. B. in der Sinfonie Nr. 98, verknüpft mit Periodenbeginn und dem häufig vorkommenden Begleitrhythmus ) und 2/4 (z. B. im ebenfalls periodisch beginnenden Finale der Sinfonie Nr. 92).

⁵¹ Siehe dazu S. 25 Anm. 10.

längerer Tonikablock	Sinfonie 89	KV 375	Haydn Sinfonie 54
Dreiklangsmelodik	Sinfonie 70	KV 182 (= 166c)	Haydn Sinfonie 53
Unisono	Sinfonie 70	KV 124	Mozart KV 425
Anläufe		KV 96, 297, 338, 551	Mozart KV 504

Die Satzgliederung

Für die Einleitungen, vor allem deren Dominantabschnitte, ist das Gerüstbauprinzip eines der wichtigsten Baumittel. Diese Gliederungsart hat in den schnellen Sinfoniesätzen Parallelen⁵². Der erste Satz der Sinfonie Nr. 77 z. B. setzt den ganzen ersten Themenkomplex der Exposition mit Ausnahme der periodisch angelegten Takte 1—7 und 12—18 aus meist zweitaktigen Gerüstbaugliedern zusammen. Erst der Seitensatz (T. 41 ff.) schaltet eine Periode ein, die aber bereits nach einer Wiederholung wieder von Gerüstbau abgelöst wird (T. 56 ff.). Für die schnellen Sätze sind wie für die Einleitungen auch jene Dreitaktglieder von Bedeutung, die durch harmonische, rhythmische und melodische Anspannung des letzten Taktes

⁵² Schon Koch, Versuch Bd. 3 S. 305 f. versucht, dieses Phänomen für die schnellen Sätze zu beschreiben. Er sagt über die „Perioden“ (die ganze Exposition besteht für ihn aus einer Hauptperiode, die eventuell noch einen Anhang hat) des ersten Allegros der Sinfonie: „Der Bau dieser Perioden, (so wie auch der übrigen Perioden der Sinfonie) unterscheidet sich von dem Periodenbau der Sonate und des Concerts . . . dadurch, daß 1) die melodischen Theile derselben schon bey ihrer ersten Darstellung mehr erweitert zu seyn pflegen, als in andern Tonstücken, und 2) besonders dadurch, daß diese melodischen Theile gewöhnlich mehr an einander hängen, und stärker fortströmen, als in den Perioden anderer Tonstücke,“ (der Satz besteht also nicht aus abgeschlossenen, in sich ruhenden kleinen Gliedern, sondern aus sich öffnenden, den Einsatz des nächsten Gliedes erzwingenden Gebilden) „das ist, sie werden dergestalt zusammen gezogen, daß ihre Absätze minder fühlbar werden. Mehrenteils hängt mit dem Cäsurtone des vorhergehenden Absatzes der folgende melodische Theil unmittelbar zusammen. . . . Daher findet man sehr viele solcher Perioden, in welchen man nicht eher einen förmlichen Absatz hört, als bis die Modulation schon in die nächstverwandte Tonart hingeleitet worden ist.“ (die Melodie erstreckt sich also bis in den nächsten, mit der neuen Tonika einsetzenden Abschnitt; sie hängt gegenüber dem Gerüstbauuntergrund über: )

auf einen bevorstehenden Gerüstbaueinsatz hinführen⁵³. Drei Beispiele sollen stellvertretend für viele besprochen werden⁵⁴. In der Sinfonie Nr. 93 von Haydn beginnt das Allegro assai mit einer achttaktigen, im Verhältnis zu den folgenden Takten Vordersatzcharakter annehmenden Periode (T. 21—28), deren Beantwortung im achten Takt (T. 36) von einem abrupten Forte-Tutti-Einsatz abgeschnitten wird. Die ersten vier Takte beider Abschnitte sind identisch; die Takte 25—28 und 33—35 müssen sich jedoch wegen ihrer verschiedenen harmonischen Aufgabe (zur Dominante öffnender Vordersatz — zur Tonika führender Nachsatz) unterscheiden. Doch die andersartige Ausgestaltung der Takte 33—35 beruht weniger auf harmonischen Gegebenheiten als auf ihrer Aufgabe, den abrupten Neuansatz in T. 36 vorzubereiten. In den Takten 25—28 bewirken der regelmäßige Harmoniewechsel auf erstem und drittem Viertel eines jeden Taktes, die besonders in den Außenstimmen fast konsequent durchgeführte schrittweise absteigende Bewegung, das Legato und der dynamisch einheitliche Untergrund von 2. Violinen und Bässen ein stetes Fortströmen, das erst in T. 28 durch die pochenden Baßviertel, die zur Wiederholung überleiten, aufgefangen wird. In den Takten 33—34 aber springt der Baß in Quinten abwärts; die Violinen ersetzen die glatte Bewegung durch . Die beiden Takte werden in allen Streichern durch ein Forzato angerissen; die einzelnen Klänge sind nicht durch Legato verbunden. Der T. 35 nun wechselt auf Harmoniefortschreitung in Vierteln über; der Baß greift somit bereits im dritten Takt des Abschnitts die Viertelbewegung aus dem vierten Takt des Abschnitts T. 25—28 auf und erzwingt damit ein Konzentrieren auf den folgenden Tonikatakt. — Ähnliches liegt im Finale der Sinfonie KV 319 von Mozart vor. Die Takte 9—16 und 25—31 sind jeweils als Periode ausgebildet, wobei wiederum die ersten vier Takte beider Abschnitte identisch sind. Während aber die Takte 13—16 auf einen kadenzmäßig weiterführenden Baß verzichten und sich in der rhythmischen Be-

⁵³ In den schnellen Sätzen bilden sich diese Dreitaktgruppen meist an der Stelle von Periodennachsätzen. In den Einleitungen Haydns entstehen jedoch nicht alle Dreitaktbildungen im Zusammenhang mit Perioden. Die Dreitaktgruppen in den Sinfonieeinleitungen Nr. 73 (T. 19—21) und Nr. 86 (T. 14—16) z. B. kommen durch das Anhängen eines einzelnen überleitenden Taktes an ein zweitaktiges Glied zustande.

⁵⁴ Nach Diethard Riehm, Zur Anlage der Exposition in Joseph Haydns letzten Sinfonien, in: ÖMZ 21 (1966), S. 255—260 sind diese Dreitaktbildungen, deren Verknüpfung mit dem folgenden Glied Riehm in Anlehnung an Hugo Riemann als „Verschränkung“ bezeichnet — „Der letzte Takt des Themas ist gleichzeitig der erste Takt einer neuen Gruppierung“ (S. 259) —, eine charakteristische Eigenart der letzten Sinfonien (S. 255). Sie finden sich jedoch auch in früheren Haydnsinfonien, z. B. in der oben erwähnten Sinfonie Nr. 77 (Takte 5—7, 16—18, 53—55).

wegung auf Bekanntes, auf T. 3, beziehen, zielen in den Takten 29—31 nicht nur die Bässe (mit dem Rhythmus ) , sondern auch die Oboen (mit einer Terzenlinie ) auf den Tonikaeinsatz; die 1. Violinen unterstützen diesen Vorgang durch ihre ungeduldigen Sechzehnteleinwürfe.

Auch bei gleicher harmonischer Anlage der Perioden wird häufig das Umschlagen zum Gerüstbau ausdrücklich gemacht. Im Vivace assai der Sinfonie Nr. 99 von Haydn (T. 19—25 Streicher = 27—33 Tutti) übernimmt die Pauke in T. 33 durch Beschleunigung ihrer Schläge und Vorausnahme der bisher nicht vorkommenden, in den übrigen Instrumenten erst ab T. 35 wichtig werdenden Punktierung diese Aufgabe⁵⁵:



Satzschlüsse

Die Dominantabschnitte der langsamen Einleitungen haben von der Struktur her gewisse Ähnlichkeit mit den Schlußbildungen schneller Sätze. In beiden Fällen können sich ein harmonisch pendelnder Block mit Gerüstbaustruktur und ein bremsendes zweitaktiges Schlußglied ausbilden, in den Einleitungen auf der Dominante, in den schnellen Sätzen auf der Tonika stehend⁵⁶. Einige besonders markante Beispiele seien hervorgehoben: Das in den Einleitungen häufige Pendeln (eintaktig z. B. in Haydns Sinfonie Nr. 57 T. 28—29) beschließt den ersten Satz der Sinfonie Nr. 100 von Haydn (T. 285 ff. zweitaktig mit eintaktigem Schlußglied); eine Beschleunigung des Pendelns wie in Mozarts Einleitung der Sinfonie KV 504 findet sich im Finale der Haydnsinfonie Nr. 85 (T. 203 ff. 4+4+1+1+1+1+1/2+1/2+1+1/2+1/2 Takte Pendeln I—V). Während in diesen bei-

⁵⁵ Die Punktierung des Taktes 33 ist laut Sinfonien GA Bd. 12, Anmerkungen S. XXIV nur im Birchall-Druck zu finden. Die Punktierung an der entsprechenden Stelle der Reprise (T. 144) findet sich hingegen in allen Quellen.

⁵⁶ Mozarts schnelle Sätze, z. B. die ersten Sätze der Sinfonien KV 297 (T. 284—295) und KV 385 (T. 198—204), enden allerdings oft nur mit Fanfarenbildungen über der Tonika (ähnlich auch der erste Satz der Sinfonie Nr. 104 von Haydn, T. 290 ff.).

den Sinfonien der Baß den Wechsel zwischen I und V mitvollzieht, verharret er in den Kopfsätzen der Sinfonien Nr. 89 (T. 170 ff.) und 91 (T. 262 ff.) von Haydn einleitungsartig auf einem Ton. Die Hörner jedoch verzichten gewöhnlich — abweichend von den Einleitungsschlüssen — auf eine starre Achse und beteiligen sich am harmonischen Pendeln. Ausgesprochene Fanfarenrhythmen fehlen meist in den Schlußabschnitten der schnellen Sätze. Die Spielfiguren entstammen dem motivischen Material der Sätze (in der Sinfonie Nr. 89 z. B. aus T. 19 und T. 158, in der Sinfonie Nr. 91 aus T. 70 ff. und T. 184 ff.).

Dominantabschnitte

Manche dominantischen Teile in den schnellen Sätzen ähneln den Einleitungsschlüssen noch stärker als die Satzschlüsse. In der Ouvertüre zu *L'isola disabitata* von Haydn (HV Ia 13) öffnet sich der Vivace-*assai*-Teil einleitungsartig zum Allegretto (T. 142—145 auf die Tonika zentrierte Zweitaktglieder, T. 146—157 Zweitaktglieder, T. 161—164 Dominantabschnitt). Der erste einen Dominantklang vorbereitende Spannungsakkord erklingt bereits — unter Mitwirkung der Hörner, die den Tonikagrundton blasen — in T. 145. Ab T. 152 erfolgt der harmonische Wechsel zunächst in ganzen, dann in halben und schließlich in Viertelnoten. Unmittelbar vor dem Dominantblock bildet sich ein dreitaktiges Glied, das durch das Hinzutreten der Hornviertel (mit Forzato auf jeder ersten Zählzeit) zur setzenden Dominante angespannt wird:



Im Dominantblock behalten die Hörner ihre repetierten Viertel — nunmehr auf dem Dominantgrundton — bei, versehen allerdings im Zusammenhang mit dem jetzt halbtaktigen Harmoniewechsel jedes zweite Viertel mit einem Forzato.

In einigen Fällen leitet ein den Einleitungsschlüssen ähnlicher, meist jedoch nicht so regelmäßig gegliederter Dominantabschnitt zur Reprise zurück⁵⁷: z. B. im ersten Satz aus Haydns Sinfonie Nr. 20 (T. 112—120), im ersten

⁵⁷ Cahn bespricht einige derartige Beispiele.

Satz aus Haydns Sinfonie Nr. 104 (T. 185—192), im ersten Satz aus Mozarts Sinfonie KV 504 (T. 195—207) — in den letzten beiden Fällen mit einem eher orgelpunktartigen Aushalten des Dominantgrundtones unter einer sich sekundweise weiterbewegenden Klangkette — und in der *Don-Giovanni*-Ouverture (T. 185—192), dort wie auch in der Sinfonie KV 504 nicht mit einem bremsenden Schlußglied, sondern unmittelbar in die Reprise übergehend⁵⁸. Ab und an finden sich solche Dominantabschnitte auch in Finalsätzen: in Haydns Sinfonien Nr. 86 (T. 97—102) und 101 (T. 180—188, hier allerdings über den Septakkord der Doppeldominante erreicht). Im Finale der Sinfonie Nr. 70 von Haydn (T. 22—26) ist ein Dominantabschnitt mit 4 Takten Pendeln und einem Takt (+ $\odot$) Dominantschlußglied Abschluß der die Fuge (ab T. 27) einleitenden und von Klinkhammer (S. 35) zu den langsamen Einleitungen gerechneten Partie.

In den meisten Fällen aber bilden sich Dominantabschnitte — entweder in der Exposition auf der Doppeldominante oder in der Reprise auf der Dominante — vor dem Seitensatz (z. B. Haydn Sinfonie Nr. 56 T. 42—52 und 212—222, Nr. 67 T. 51—56 und 208—213, Nr. 77 T. 35—40 und 154—159, Nr. 79 T. 25—28, Nr. 82 T. 59—69, Nr. 90 T. 169—176⁵⁹, Nr. 101 T. 241—249, Mozart Sinfonie KV 318 T. 28—32 und 215—219). Zwei dieser Stellen seien näher betrachtet: Im ersten Satz der Sinfonie Nr. 77 von Haydn fällt besonders der Dominantabschnitt innerhalb der Reprise (T. 154—159) auf. Die Takte 150—153 heben sich durch den gehaltenen Tonikagrundton der Hörner inselartig vom Vorhergehenden ab und nutzen diese Sonderstellung, um ausdrücklich auf die Dominante hinzuführen (Einkreisen des Tones *f* im Baß — zunächst mit Ganztönen, in T. 153 auch mit der kleinen Untersekund — und harmonisches Anspannen des Taktes 153). Das plötzliche Umschlagen der Hörner in den Dominantgrundton (T. 154), das Liegenbleiben der Streichbaßgruppe zu Beginn des Dominantblockes, das Wechseln zwischen Dominante (T. 154, 156) und Tonikaquartsextakkord und Doppeldominante (T. 155, 157) und das Auf-fangen dieser stetig weitertreibenden Pendelbewegung in einem von den bisherigen Vierteln $\text{♩} \text{♩} | \text{♩}$ auf abtaktig setzende Halbe $\text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} |$ übergehenden Schlußglied erinnern stark an die Dominantabschnitte der langsamen Einleitungen.

Den Takten 241—249 aus dem Presto der Sinfonie Nr. 101 gehen sechs regelmäßig gebildete Zweitaktgruppen voraus, von denen die letzten beiden Gruppen durch einen Tonikahalteton zusammengefaßt sind; ihr har-

⁵⁸ Die Schlüsse aus Mozarts späten Einleitungen (s. S. 69 f.) bremsen ebenfalls nicht ab.

⁵⁹ Siehe dazu S. 111.

monisches Hinstreben zur Dominante wird in T. 240 durch den Paukenrhythmus unterstützt. Der Dominantblock mit dem üblichen Aussehen von Baß-, Horn-, Trompeten- und Paukenstimmen stellt die für das Seitenthema charakteristische, auch dort (z. B. T. 81) in leichtem Takt stehende Achtelfigur in jeden zweiten, zur Tonika zurückkehrenden Takt. Die beiden Takte des Schlußgliedes setzen in T. 249 an; der Auftakt des Seitensatzes, die gleiche kreisende Achtelfigur, ist in sie hineingezogen. Dominantabschnitt und Seitensatz sind also nicht nur motivisch verbunden, sondern folgen ohne Zäsur aufeinander. Das unterscheidet diesen Dominantabschnitt von langsamen Einleitungen, in denen der Tempowechsel in jedem Fall einen Einschnitt darstellt und in denen der Schluß wegen des Bezugs zur eröffnenden Tonika häufig Fanfarenhaltung annimmt.

Die Vorbereitung von Solokadenzen⁶⁰ in Instrumentalkonzerten

Quartsextakkorde vor Kadenzen in Instrumentalkonzerten werden hin und wieder harmonisch und metrisch in ähnlicher Weise vorbereitet wie der Dominantteil in langsamen Einleitungen (z. B. Mozart Klavierkonzert

⁶⁰ Klinkhammer S. 1 erwähnt im Zusammenhang mit der langsamen Einleitung auch die Solokadenz. Beide Gattungen direkt miteinander in Beziehung zu setzen, verbietet sich jedoch, da die Solokadenz ihrer Stellung vor dem Schluß gemäß völlig andere Aufgaben zu erfüllen hat. Sie soll den Tonikaquartsextakkord (in früherer Zeit die Penultima auf der Dominante) aufhalten und verbreitern und am Ende in die das bestätigende Schlußtutti herausfordernde Dominante übergehen. Demzufolge sind die beiden klanglichen Ebenen Tonikaquartsextakkord und Dominante völlig anders eingesetzt als Tonika- und Dominantebene in den Einleitungen. Jedes metrisch-rhythmische Stauen in der Art des Dominantschlußgliedes der Einleitung wird vermieden, um die Tuttiteile gleichsam durch eine Brücke, die an den Enden fest im Tutti verankert ist, zu verbinden. Der Quartsextakkord wird innerhalb der Kadenz meist nicht mehr eingehämmert, sondern ist nur noch latent vorhanden (s. z. B. das sofort in hohe Lage übergehende Klavier in der Kadenz zu Mozarts Klavierkonzert KV 488; NGA Serie 5, Wg. 15, Bd. 7 S. 32). Der zweite Kadenzteil nimmt häufig fantasieartiges, metrisch nicht gefestigtes Aussehen an (s. die Takte (15) ff. der Kadenz aus KV 488). Der Dominant(sept)akkord, der zunächst meist nur angedeutet und dessen Erscheinen als kompakter Klang meist bis zum letzten Kadenztakt hinausgezögert wird (in früherer Zeit wurde bereits dieser Klang vom Generalbaßspieler übernommen, gehörte also gar nicht mehr zur eigentlichen Kadenz), führt ohne weitere Verzögerung oder Stauung ins Tutti (s. T. (30) des genannten Konzertes). Die Dominante ist also nicht ein abgeschlossener Block, sondern tritt als ein gleichsam auftaktig gesetzter Akkord auf.

KV 415, erster Satz T. 296—299). Der Zielklang wird jedoch meist nicht eigens hervorgehoben. Der Quartsextakkord kann sich von seiner Struktur her nicht so stark exponieren. Im Klavierkonzert KV 482 erscheint er — wie auch in KV 456 — in Sextlage. Die verbindlichere und deshalb für eine Blockbildung weniger geeignete Tonikaterz ist Melodieton. Im ersten Satz des Violinkonzertes KV 216 (T. 216) liegt der Tonikagrundton an oberster Stelle und läßt den ganzen Klang durch die nun besonders hervortretende Quartspannung zum Baß stark weiterstreben; er verhindert ein blockartiges Isolieren des Klanges. Aber auch der Oktavlage des Quartsextakkordes fehlt das Schwebende, Abbremsende des in Quintlage erscheinenden Dominantklanges. — Häufig wird der Einschnitt vor dem Quartsextakkord überbrückt, indem der Quartsextakkord kadenzmäßig angeschlossen wird: Im ersten Satz des Konzertes KV 415 bleibt der dem Quintsextakkord der Doppeldominante und dem Tonikaquartsextakkord gemeinsame Ton, der Tonikagrundton, in einer Stimme liegen. Eine Polarität Tonika—Dominante kann dadurch gar nicht erst entstehen. Die kadenzmäßige Bindung des Quartsextakkordes erkennt man auch sehr gut im ersten Satz des Klavierkonzertes *d*-moll KV 466 (T. 363—365). Das Setzen der Klänge durch Bässe, Bläser und Pauken und das Nachklappen der Violinen und Bratschen mit denselben Klängen erinnern eher an den unmittelbar ins folgende Allegro übergehenden Einleitungsschluß aus Mozarts *Zauberflöten*-ouverture als an die den Dominantblock typischer Sinfonieeinleitungen vorbereitenden Takte. — Im letzten Satz des Klavierkonzertes KV 456 werden Vorbereitung und Zielklang rhythmisch glatt miteinander verbunden: Dem vor der Kadenz stehenden Quartsextakkord geht ein Zweitaktglied (T. 289 bis 290) voraus, das an den Anfang beider Takte einen Tonikaquartsextakkord stellt und dazwischen einen metrisch leichten Spannungsakkord schiebt, dieses den Einleitungsdominantblöcken vergleichbare Glied aber durch den Synkopenrhythmus der 1. Violinen



mit dem Quartsextakkord verzahnt⁶¹. — Aus dem Bestreben, Vorbereitung und Zielklang zusammenzufassen, resultiert ein wesentlich kompakteres, undifferenzierteres Partiturbild als in den Einleitungen. Im *B*-dur-Klavierkonzert KV 456 von Mozart wird bereits mit dem zweiten Achtel des dem Quartsextakkord vorangehenden Taktes (T. 347), also gleichsam auftaktig, das Unisono durch Klangliches abgelöst. In den Takten 357—364 des ersten Satzes aus dem Klavierkonzert KV 482 schließen sich die Violinen und Bratschen mit dem ersten Sechzehntel ihrer Figuren  den Vierteltönen der Bässe und mit den drei nachschlagenden Sechzehnteln der

⁶¹ Synkopen vermitteln auch sonst häufig einen strettaähnlichen Eindruck (KV 216, 415).

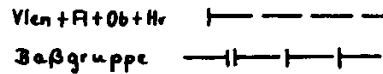
Tonikaachse von Blechbläsern und Pauke an. In den Takten 363—364 fällt auch noch jede rhythmische Differenzierung der Bläser und Pauke weg. In allen Fällen bleiben die vorbereitenden Takte und der Quartsextakkord durchgehend im Forte.

Die schnellen Sätze der frühen Haydnsinfonien

Die fanfarenhafte Eröffnung, das Auswalzen des Schlusses und das ausdrückliche, mit Hilfe von Gerüstbaugliedern bewerkstelligte Öffnen vor Neuansätzen sind langsamer Einleitung und schnellem Satz gleichermaßen zu eigen. Gerüstbauglieder und die den Gerüstbau vorbereitenden Dreitaktglieder tauchen jedoch in ausgeprägter Form in den langsamen Einleitungen Haydns früher auf als in seinen schnellen Sätzen (für die stellvertretend drei auf frühe Einleitungen folgende Sätze betrachtet werden sollen). Offenbar fördert die besondere Funktion der Einleitung in starkem Maße die Ausbildung dieser für die Wiener klassische Musik typischen Struktur.

Bereits die Einleitung der Sinfonie Nr. 15 von Haydn geht nach zunächst periodischer Anlage in einen zweitaktig gegliederten, nicht mit Periodenhalbschlüssen verwandten Dominantabschnitt über. Das folgende Presto jedoch ist an Generalbaßmusik orientiert. Der Baß läuft fast stetig in Achteln durch. Fast alle Kadenzen schließen (ohne sich einer periodischen Gliederung zu unterwerfen) ab. Der Ansatz eines neuen Gliedes erfolgt fast immer erst, nachdem der Generalbaß kadenzierend zur Tonika (oder Dominante) gefunden hat. Nur wenige Stellen lassen mit der ankadenzierten Tonika ein neues Glied einsetzen; stets kehrt der Satz sofort wieder zu Generalbaßhaltung zurück (z. B. führt der in T. 66 mit einer setzenden, dynamisch bezeichnenderweise nur in den neu hinzutretenden Stimmen und in der 2. Violine hervorgehobenen Tonika beginnende Abschnitt zu der Sequenz der Takte 68—69). Nur die beiden Takte vor der Wiederholung der Einleitung (T. 110—111) sind blockartig ausgebildet, doch geht auch hier keine eigentliche Vorbereitung voraus. Das Weitertreiben des Satzes, das bei Gerüstbaustruktur durch das ständige Sichöffnen der einzelnen Glieder bewirkt wird, übernehmen hier häufig kleine, aufwärtsstrebende, auftaktige Sechzehntelläufe (T. 37 und 38, T. 39 und 41, T. 64 usw.).

Der streng gegliederten Einleitung zur Sinfonie Nr. 6⁶² steht ein an vielen Stellen nicht eindeutig gliederbarer schneller Satz gegenüber⁶³. In T. 14 überlagern sich zwei Gliederungsmöglichkeiten, die beide für sich nicht voll überzeugen können:



Auch in der Durchführung ergeben sich Unstimmigkeiten hinsichtlich der Gliederung: T. 58 gehört vom Harmonischen her zum in T. 55 beginnenden A-dur-Block, von den Spielfiguren her aber eindeutig zum folgenden Abschnitt. T. 66 behält zwar in den Streichern die Bewegung der Takte 58 ff. bei, legt aber durch den Einsatz der Bläser und den Beginn des Forte gleichzeitig nahe, daß man ihn zum folgenden Abschnitt rechnet. In den Takten 76 ff. schieben sich wiederum zwei Gliederungsmöglichkeiten, die der Bläser und die der Streicher, übereinander. Die vom Harmonischen her zunächst einleuchtende Bläsergliederung wird durch das abrupte Abbrechen des Pizzicatos und den plötzlichen Horneinsatz in T. 81 gestört. Der Dominantblock zeigt das gleiche Partiturbild wie der vorausgehende Takt (T. 81).

Auch im schnellen Satz der Sinfonie Nr. 7 bereitet die Gliederung Schwierigkeiten. Die ersten sechs Takte des Allegros müssen wegen ihrer Anlage als Sequenz in 2+2+2 gegliedert werden, doch gliedert sich ihre Wiederholung durch den Rhythmus der Hörner in 3+3. Die 1. Violinen widersetzen sich in den Takten 21—23 ganz und gar einer Eingruppierung. Führt man die sich an der Sequenz der Takte 11 ff. orientierende Gliederung durch, so gehören die Takte 23 und 24 — was vom Baß her sehr einleuchtend wäre — zusammen. Andererseits ist aber T. 24 wegen des Soloeinsatzes der Violinen und wegen der hier beginnenden Horngliederung



als ein erster Takt zu sehen. Auch die Dynamik verhilft nicht zu einer Klärung der Gliederung. Sie dient (insbesondere in Exposition und Reprise) in erster Linie dazu, Tutti und Solo zu scheiden, wogegen die Dynamik der Einleitungen deren metrischen Aufbau verdeutlicht.

Wie wohlüberlegt und beherrscht das Gerüstbauprinzip in den Einleitungen der Sinfonien Nr. 6 und 7 eingesetzt ist, zeigt sich auch, wenn man

⁶² Vielleicht trägt auch das programmatische Crescendo zur Ausbildung dieser Struktur bei. Hell S. 357 ff. weist nach, daß sich mit dem Crescendo auch der Gerüstbau entwickelt.

⁶³ Im Gegensatz hierzu sieht Menk S. 131 gerade die Gegenüberstellung von unregelmäßiger Einleitung und regeltem schnellem Satz als wichtig an. Vgl. auch Gerstenberg S. 27.

die schnellen Anfangstakte der Sinfonie Nr. 2 von Haydn zum Vergleich heranzieht. Bis zum T. 18 sind dort Zweierglieder aneinandergereiht, die sich häufig am Ende zur Dominante öffnen. Während aber in den Einleitungen das harmonische Setzen und Anspannen solcher Glieder durch die gesamte Partitur unterstützt wird, ist der Anfang der Sinfonie Nr. 2 verhältnismäßig kompakt gebaut. Der Baß gibt ab T. 7, nach dem eröffnenden Unisono, ein rhythmisch nicht eigenständiges Fundament, die Hörner füllen klanglich und setzen stets schon vor dem Ruheklang auftaktig ein.

Anzumerken ist, daß auch in späterer Musik Haydns manche Aspekte stärker in den Einleitungen als in den übrigen Sätzen zum Tragen kommen. Sowohl das in einigen Einleitungen⁶⁴ konstatierte Verzicht auf scharfe Gliederung als auch das dynamische Beleben einzelner stehender Klänge⁶⁵ sind Merkmale, die für die schnellen und langsamen Sätze Haydns weniger charakteristisch sind.

Zusammenfassung des Kapitels B I. 3.

Obwohl die langsamen Sinfoniekopfsätze hinsichtlich der Temposiglen und der Besetzung den langsamen Sinfonieeinleitungen nahestehen, besteht keine Verwandtschaft zwischen beiden Satztypen. Den langsamen Kopfsätzen fehlt jede Signalhaltung; eröffnende Fanfaren oder einen neuen Abschnitt ankündigende stauende Blöcke im Innern der Sätze lassen sich kaum finden. Das hängt mit strukturellen Eigenarten zusammen: Das für die Einleitungen wichtige Gerüstbauprinzip ist den Kopfsätzen fremd. Einige der langsamen Kopfsätze basieren auf einer ohne scharfe Gliederungseinschnitte und strenge metrische Ordnung auskommenden Fortspinnungstechnik und knüpfen damit an die Generalbaßmusik an. Daneben spielt auch periodische Gliederung eine Rolle. Dementsprechend werden die Hörner häufig als harmoniefüllende oder melodietragende Instrumente eingesetzt; zusammenfassende, gliedernde Hornachsen nehmen wesentlich weniger Raum ein als in den Einleitungen. — Musikalische Gründe berechtigen also nicht dazu, Parallelen zwischen Einleitung und langsamem Kopfsatz zu ziehen. Auch die Tatsache, daß nicht etwa die langsamen Einleitungen die voll-

⁶⁴ Siehe insbesondere Sinfonie Nr. 90 (S. 45) und 101 (S. 47 f.).

⁶⁵ Siehe Sinfonie Nr. 102 T. 1 und 5 (s. S. 51 Anm. 92) und Sinfonien Nr. 90 T. 1, Nr. 93 T. 10 und Nr. 101 T. 3.

ständigen Sätze abgelöst haben, sondern daß beide Formen gleichzeitig nebeneinander bestehen⁶⁶, spricht dagegen, daß die langsamen Kopfsätze als Vorgänger der langsamen Einleitung angesehen werden können⁶⁷.

Eine verwandtschaftliche Beziehung zwischen langsamen Mittelsätzen und langsamen Einleitungen muß schon wegen der Unterschiede in der Besetzung und in den vorgezeichneten Taktarten und Temposiglen ausgeschlossen werden. Vor allem aber unterscheiden sich beide Satztypen wesentlich im Bau. Die langsamen Mittelsätze insbesondere Haydns streben durch periodische Gliederung liedhafte Abgeschlossenheit der einzelnen Teile an, wogegen die langsamen Einleitungen auch innerhalb ihrer kleinsten Glieder meist offen bleiben, weiterführen⁶⁸. Aus der kantablen Grundhaltung der Mittelsätze resultieren folgende den Einleitungen fremde Merkmale: Hörner und — soweit überhaupt beteiligt — Trompeten und Pauken werden zu Beginn meist ausgespart. Oft ist der Anfang sogar auf homogenen Streichersatz — vielfach mit gedämpften 1. Violinen — beschränkt. Die Sätze beginnen häufig mit einem gesanglichen Auftakt, ohne jede Hervorhebung der ersten Tonika. Rhythmischer und melodischer Verlauf von Vorder- und Nachsatz sind aufeinander bezogen. Die Schlüsse bremsen nicht blockhaft ab, sondern bestätigen die abschließende Kadenz mehrere Male. Die Dynamik weist nur selten abrupte, strukturell bedingte Änderungen auf.

Die Märsche, die gelegentlich als den langsamen Einleitungen verwandt bezeichnet werden, ähneln den langsamen Einleitungen nur oberflächlich. Beide Gattungen beginnen häufig fanfarenartig und setzen gern Punktierungen ein. Doch werden diese beiden Elemente in den Märschen in anderen Zusammenhang gestellt als in den Einleitungen. Eröffnungsfanfaren sind stärker in den Marsch eingeschmolzen und haben keinen Bezug zu dominantischen Teilen. Punktierungen sind weniger blockhaft eingesetzt, da sich periodische Gliederung — wie sie in den Märschen überwiegt — nicht mit dem Abspalten kompakter Blöcke verträgt. Die Märsche geben, um das Durchpulsieren des Metrums zu gewährleisten, ständig neue, überwiegend auftaktige Impulse zum Weiterschreiten. Marsch und Einleitung der Wiener Klassiker sind also von der Grundhaltung her nicht vergleichbar; die wenigen Gemeinsamkeiten vermögen allenfalls auf eine gemeinsame Wurzel zu weisen⁶⁹.

⁶⁶ Langsame Kopfsätze schrieb Haydn zwischen 1760 und 1769; die ausgeprägten langsamen Einleitungen der Sinfonien Nr. 6 und 7 entstanden aber schon 1761.

⁶⁷ Siehe hingegen Landon S. 218.

⁶⁸ Nur in der Mitte der Einleitungen treten gelegentlich kantable Teile auf (besonders auffällig in Haydns Sinfonie Nr. 60 T. 5—16).

⁶⁹ Zu früheren Märschen s. S. 233 Anm. 70, zur gemeinsamen Wurzel s. S. 233.

Den schnellen Kopfsätzen von Orchestermusik und den langsamen Einleitungen sind der häufige Gebrauch der Taktarten C, $\mathbb{C}$ und $3/4$ und die gelegentliche Verwendung der Tempobezeichnung *Mae-stoso* (meist als Zusatz) gemein. Da viele Partien der schnellen Sätze — Satzöffnungen, auf das Seitenthema oder die Reprise vorbereitende Dominantabschnitte, zur Solokadenz führende Tutti, Satzschlüsse — ähnliche Funktionen wie die entsprechenden Partien der Einleitungen übernehmen, haben sie oft auch ein den Einleitungen ähnliches Aussehen. Die ersten Takte beider Satztypen sind ganz wesentlich von Fanfaren bestimmt. Insbesondere in den Dominantabschnitten werden einzelne abtaktig beginnende Glieder gerüstbaumäßig nebeneinandergesetzt; das harmonische und metrische Öffnen und Weiterdrängen der einzelnen Glieder vermag auch Glieder verschiedenartigsten Aussehens aneinanderzubinden. An den Verbindungsstellen zwischen Periode und Gerüstbau können sich in beiden Satztypen Dreitaktglieder ausbilden, die den letzten Takt besonders intensivieren. Abrupte dynamische Wechsel kennzeichnen neue Glieder. Vor allem Blechbläser und Pauken unterstreichen durch sparsamen, aber nachdrücklichen Einsatz die scharfe Gliederung. — Die frühen langsamen Einleitungen verkörpern die für die Wiener Klassiker typische Struktur schneller Sätze nicht nur besonders deutlich und konzentriert, sondern bei Haydn auch mit einem zeitlichen Vorsprung vor den schnellen Sätzen — wahrscheinlich, weil die knappe Gegenüberstellung von Tonika und Dominante für die Ausbildung von Gerüstbaustruktur besonders prädestiniert ist.

4. Das Verhältnis zwischen langsamer Einleitung und schnellem Satz

Die Aufgaben der Sinfonieeinleitung im Hinblick auf den schnellen Satz

Nahezu in aller Musik ist eröffnenden Partien eine gewisse einleitende, vorbereitende Haltung zu eigen. Man denke nur an die Initien im Psalmvortrag, an die manchen Notre-Dame-Organa vorausgeschickten, von der Sept aus den Oktavklang anpeilenden Wendungen, an die zunächst einstimmigen Partien in Vokal- und Instrumentalmusik (von Motetten Machauts bis hin zu Fugen), an die breiten Klänge, die häufig die Chormusik von Schütz eröffnen, an Vorspiele zu Liedern, an typische Auftrittsszenen in der Opernmusik, an ‚Vorhänge‘ in der Instrumentalmusik, an die ersten nicht getanzten Takte von Walzer und Ländler. Die Besonderheit eröffnender Partien kann auf verschiedenste Weise, durch klangliche, melodische oder rhythmische Mittel, durch verschiedene Besetzung oder eben durch die Gegenüberstellung verschiedener Tempi, zum Ausdruck kommen. Der Tempogegensatz langsam—schnell, der den Eindruck des Erst-in-Gang-Kommens der Musik unterstreicht, legt es besonders nahe, auch satztechnische Kontraste zu realisieren (s. z. B. die französische Overture). Da jedoch die langsamen Sinfonieeinleitungen in vielen Zügen strukturell den schnellen Kopfsätzen ähneln¹, sind solche Kontrastbildungen offenbar nicht ihr Hauptanliegen. Ihre wichtigsten Aufgaben — das signalartige Eröffnen und das zwingende Hinführen zum Hauptteil — könnten von den satztechnischen Gegebenheiten her ebenso gut im schnellen Tempo ausgeführt werden (vgl. die Einleitung zu Mozarts Serenade KV 250 mit *Allegro maestoso*²). Einerseits wirkt jedoch die von der Opernsinfonie in die Konzertsinfonie übernommene ‚lärmende‘ Eröffnung von Musik — die wohl nicht nur die Zuhörer zur Aufmerksamkeit ermahnen³, sondern auch die Musiker zur Konzentration rufen, ihnen durch das spieltechnischen Ungeschicklichkeiten gegenüber weniger empfindliche Forte Gelegenheit zum Einspielen geben und sogleich ein im Piano weniger leicht zu erreichendes einheitliches Tempo

¹ Siehe S. 92 ff.

² Vgl. auch die Sinfonie D-dur (Münster Nr. 41) von Toeschi — s. S. 187 — und die Sinfonie D-dur (Götze Sk 1) von Klöffler — s. S. 199.

³ Vgl. George Grove, A Dictionary of Music and Musicians, Bd. 2, London ¹1880, S. 13.

ermöglichen soll⁴ — in langsamem Tempo intensiver, weniger oberflächlich; andererseits eröffnet das Abspalten eines langsamen Teils neue Möglichkeiten für den schnellen Satz. Der Komponist hat nun die Freiheit, für den Beginn des schnellen Satzes von der Konvention abzuweichen. Haydn und Mozart nutzen diese Freiheit häufig⁵. Sie fügen einen Satz in für Kopfsätze ungewöhnlicher Taktart an (6/8 in den Sinfonien Nr. 94, 101 und 103 von Haydn), sie beginnen mit einer stufenweise sich bewegenden, d. h. nicht fanfarenhaften Melodie (z. B. Sinfonien Nr. 93 und 104 von Haydn⁶, Sinfonie KV 425 von Mozart), mit nicht eröffnungs-fähigen Harmonien (z. B. Dominante in den Haydnsinfonien Nr. 88, 90 und 92 und — mit einem Tonikaauftakt zwischen Dominantschlußglied der Einleitung und setzender Harmonie des Allegro di molto — Nr. 60, Dominante zur II. Stufe in den Sinfonien Nr. 86 und 94 von Haydn) oder mit Piano (z. B. Sinfonien Nr. 71, 73, 94, 96 von Haydn, Ouverturen von Mozart)⁷.

Sinfonieeinleitung und schneller Satz sind schon deshalb, weil die Einleitung ganz auf das Herbeiführen des schnellen Satzes ausgerichtet ist, aufeinander bezogen. Die langsame Einleitung übernimmt aber vielfach auch die Aufgabe, Material oder Probleme des kommenden Satzes anzudeuten und von einer bestimmten Seite her zu beleuchten. Dafür können im folgenden aus Raumgründen nur einige wenige — besonders charakteristische — Belege gegeben werden.

⁴ In den Mittel- und Schlußsätzen sind die Orchestermusiker bereits aufeinander eingestellt; ein erneutes Eröffnen eines jeden Satzes ist nicht nötig. In Kammermusik sind das gegenseitige Einverständnis und die Bereitschaft, sich einander anzupassen, von vornherein größer und erlauben, auf eine Eröffnungsfanfare zu verzichten. Auch die solistische Besetzung jeder Stimme ermöglicht diffizilere Anfänge (vgl. Kapitel B II.).

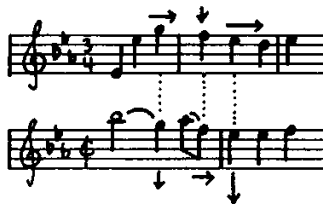
⁵ Seltener die Vorklassiker (s. z. B. S. 188).

⁶ Das Vivace der Sinfonie Nr. 97 beginnt ausnahmsweise mit einer Fanfare. Es macht den ersten Tonikaschlag der Einleitung, der in Streichern, Oboen und Fagotten genau um eine Oktave nach oben versetzt wird, zum Ausgangspunkt eines absteigenden Dreiklangs und trägt damit das der Einleitung fehlende Eröffnungssignal nach.

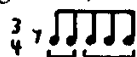
⁷ Westphal S. 58 sagt hingegen sinngemäß, daß sich der Allegrobeginn auch dann dem Brauch, mit Forte zu beginnen, fügt, wenn eine langsame Einleitung vorgeschaltet ist („Pianissimo-Anfänge . . . sind bei den Klassikern . . . selten . . . Zwar ist in vielen klassischen Sinfonien dem Allegro-Hauptsatz eine langsame Einleitung vorangestellt. Das berührt aber das hier erörterte Problem nicht, denn sobald der Allegro-Hauptsatz beginnt, steht das Hauptthema sofort in präziser Formulierung da.“). Siehe auch Riehm S. 17.

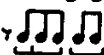
Beziehungen zwischen langsamer Einleitung und schnellem Satz

Die Erscheinungsbilder einer engeren Verknüpfung von Einleitung und schnellem Satz sind in Joseph Haydns Sinfonien recht komplex und lassen sich nur schwer nach einzelnen Gesichtspunkten rubrizieren. In der Literatur wird meist vor allem nach motivisch-thematischen Beziehungen gesucht⁸, da eine derartige Verknüpfung der Teile als das Ideal angesehen wird⁹. Dabei muß jedoch bedacht werden, daß melodische Beziehungen ziemlich eng an die Urgestalt der Melodie gebunden sind; stärkere Abweichungen vom ursprünglichen melodischen Verlauf, ein anderes Eingruppieren in das Takt-schema oder größere rhythmische Veränderungen der gleichen Melodie lassen bereits den Eindruck von etwas Neuem entstehen¹⁰. Gerade ein Stufen- oder Dreiklangsgerüst läßt sich, wenn man Metrisches und Rhythmisches außer acht läßt, fast immer aus einem melodischen Vorgang herauschälen und dem Substrat eines anderen Abschnittes gleichsetzen. Wenn z. B. Klinkhammer aus allen Satzanfängen der Sinfonie Nr. 104 von Haydn ein einheitliches, nicht näher bezeichnetes und aus der Übereinanderschreibung der Themen nicht ablesbares „Modell“ abstrahieren will (S. 55), Largo- und Allegrobeginn der Sinfonie Nr. 84 von Haydn durch Untereinanderschreiben von Durchgangstönen und schwer setzenden Zieltönen



auf eine gemeinsame motivische Grundlage zurückführt (S. 48)¹¹ und für die Sinfonie KV 425 von Mozart die Takte 8 und 128 melodisch einander angleicht, indem er zwei von ihm zunächst auftaktig gedeutete Achtelgruppen



des Taktes 8 so vertauscht (, daß plötzlich die Zweiachtelgruppe zum mit der Zählzeit einsetzenden Seufzer wird (S. 88),

⁸ Siehe Tobel S. 131—140; Therstappen S. 29 f.; Landon; Menk; Warren; Klinkhammer S. 43—93.

⁹ Siehe z. B. Klinkhammer S. 168.

¹⁰ Siehe dazu auch Riehm S. 13 und Rudolf Bockholdt, Eigenschaften des Rhythmus im instrumentalen Satz bei Beethoven und Berlioz, in: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970, Kassel/Basel/Tours/London 1971, S. 32.

¹¹ Der Ambitus der 1. Violinen allerdings ist am Einleitungsbeginn und am Beginn des Allegros ähnlich: Die obere Begrenzung ist zunächst *b*'' und wird erst nach einigen Takten (T. 12 bzw. 25) bis zum *c*''' verschoben.

so kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß die Bezüge auf gewaltsame Weise konstruiert wurden¹².

Überwiegend melodischer Art ist die nicht zu übersehende Beziehung zwischen Einleitung und Allegro der Sinfonie Nr. 98. Doch dürfen auch die metrischen Gemeinsamkeiten zwischen beiden Teilen nicht außer acht gelassen werden. Jeder der drei Abschnitte der Einleitung setzt sich aus drei durch Unisono deutlich zusammengefaßten Takten / o o und einer geradzähligen, mit betontem Takt beginnenden Taktgruppe zusammen¹³. Diese Gruppierung wird für fast alle den Einleitungsbeginn aufgreifenden Stellen des schnellen Satzes (T. 16—26, 27—31, 59—63, 132—140, 141—145, 152—156, 209—219, 220—224, 279—285, 300—304) übernommen. Nur die Takte 286—299, die Ähnlichkeit mit dem Dominantabschnitt einer Einleitung haben, nehmen auch die dafür übliche Gliederung 2+2+2 . . . an.

Die melodischen Verwandtschaften, die Riehm (S. 91), Landon (S. 575) und Therstappen (S. 29) für Largo und Vivace der Sinfonie Nr. 102 hervorheben, werden durch gleiche Harmonisierung von T. 2 und 23, Hervorheben des *f* der 1. Violinen in T. 3 und 24 und die Übernahme der weiblichen Endungen aus T. 4, 5 und 10 für den ersten Themenkomplex des schnellen Satzes unterstützt.

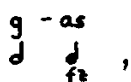
Auch die motivisch-thematischen Beziehungen zwischen Einleitung und schnellem Satz der Sinfonie Nr. 103 (T. 2—5 = 111—112 = Oberstimme in T. 14—17 und 73—74; Baß T. 14—15 = 73—74; T. 1—12 = Ende der Reprise¹⁴) werden durch andere verbindende Faktoren ergänzt: Die Takte 109—111 haben Ähnlichkeit mit den auffallenden Unisonoschluß-

¹² Auf ähnliche Weise geht Hans Engel, Thematische Satzverbindungen zyklischer Werke bis zur Klassik, in: Musa — Mens — Musici. Im Gedenken an Walther Vetter, hrsg. von Heinz Wegener, Leipzig 1969, S. 109—138 vor. Daß es möglich ist, thematische Satzverbindungen auch zwischen einigen der bei ihm erwähnten nicht zyklisch miteinander verknüpften Sätze zu konstruieren, mag die Problematik des Ansatzpunktes von Engel beleuchten: Ein am Anfang stehender Tonleiteraufstieg vom Grundton zur Quint tritt z. B. in Corellis Sonate op. 1 Nr. 8 (Beispiel 28^{III} S. 121) und Torellis Konzert op. 8 Nr. 3 (Beispiel 56d S. 128) auf; über eine Oktav aufsteigende Dreiklangstöne und ein von der Quint zum Grundton absteigender Tonleiterausschnitt finden sich z. B. in Bachs Violinkonzert *E*-dur (Beispiel 83^I S. 134), Monns Partita *e*-moll (Beispiel 91^{III} und 91^{IV} S. 136) und Bachs Brandenburgischem Konzert Nr. 5 (Beispiel 81^I S. 133; Engel erachtet hier nicht die durchmessene Oktav, sondern den Abstieg von der Sext zum Grundton für wichtig. Mit gleichem Recht kann der Quintton, der als erster Ton einer Sechzehntelgruppe auftritt, als konstitutiv angesehen werden).

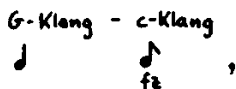
¹³ Die Fermaten in T. 4 und 8 ersetzen einen Takt.

¹⁴ Die letzten Takte der Einleitung zu übernehmen, hätte natürlich an dieser auf den Tonikaschluß zustrebenden Stelle keinen Sinn.

takten der Einleitung: in der Einleitung T. 35—37 Pendeln



in der Durchführung T. 109 Pendeln



in beiden Fällen ein zweitaktiges, mit einer Fermate versehenes, zu *c*-moll gehöriges Dominantschlußglied (T. 38—39 bzw. 110—111) und ein Neuansatz in *Es*-dur. Der T. 109 bestätigt durch seine über den pendelnden Klängen eingesetzte melodische Wendung



die Beziehung von Einleitungsende



zu Allegroanfang



Auch harmonische Beziehungen zwischen Einleitung und schnellem Satz dürfen nicht losgelöst vom sonstigen Verlauf untersucht werden. Klinkhammer sieht das Harmonische meist als eine selbständige Schicht, so daß er gelegentlich zu nicht korrekten Ergebnissen gelangt. Z. B. hat der von Klinkhammer (S. 79 und 88 f.) für Einleitung und Allegro des Klavierquintetts KV 452 von Mozart beschriebene „Stufenbaß“ — der übrigens weder in den Takten 1—4 der Einleitung noch im Allegro als wirklicher Baßverlauf auftaucht, sondern teilweise nur durch ein Herumspringen zwischen den verschiedenen Stimmen konstruiert werden kann — in beiden Sätzen verschiedenen, nicht aufeinander bezogenen metrischen Verlauf¹⁶.

¹⁵ Siehe auch Therstappen S. 30.

¹⁶ Die Takte 1—4 und 5—9 beginnen zwar ähnlich, doch sind die Töne *as—b* in T. 9 so weit von den aufsteigenden Tönen *es—f—g* in T. 5—7 entfernt und in rhythmischer Hinsicht so wenig darauf bezogen, daß sie als eine ganz übliche Kadenzfloskel angesehen werden müssen. In den Takten 1—4, 5—9 und 10—12 vollzieht sich der Aufstieg zum Quintton innerhalb von sich gerüstbauartig öffnenden Gliedern und in den Takten 21—22 und 23—24 des Allegros innerhalb von periodischen Gliedern; in den Takten 12—15 aber ist das *b* Zielton, setzt der Beginn eines neuen Abschnittes.

Für die Takte 5 f. der Einleitung der Sinfonie Nr. 90 ist interessant, wie im schnellen Satz — wo mehrmals ihr harmonisches, rhythmisches und melodisches Bild übernommen wird — mit ihrer metrischen Wertigkeit gespielt wird: In der Funktion, einen Nachsatz mit $\underline{\text{V}} - \underline{\text{I}}$ zu eröffnen, erscheinen sie in T. 17 f., 29 f., 84 f., 153 f., 206 f., 218 f. (mit mehreren sich anfügenden Schlußbestätigungen T. 222 f.), in der nicht aus der Einleitung ableitbaren Funktion, einen Dominantblock mit $\underline{\text{V}} - \underline{\text{I}}^\sharp$ zu eröffnen, in T. 169 f.

In der Sinfonie Nr. 85 verbinden ähnliche Klangfolgen und von einem gehaltenen Ausgangston aufstrebende Läufe die Einleitung und das Vivace. Die Takte 23—30, die wieder zum Satzkopf zurückführen, entnehmen den Takten 1—3 und 7 der Einleitung die Klänge I | I | VI | VI | IV | V und den Takten 4—6 die Läufe. An der entsprechenden Stelle der Reprise ist der Bezug zur Einleitung noch enger, da der Baßverlauf der Takte 1—3 und 4—6 gleichsam ineinandergeschichtet erscheint und da anschließend ein richtiger Dominantblock angehängt wird:

T. 4-3	B		g		es	
T. 223 ff.	<u>b b b </u>		<u>g </u>		<u>es e </u>	f
T. 4-3	b		g		e	f

Auffallend ist die harmonische Beschleunigung in T. 229, die durch das Verquicken der Takte 3 und 6 der Einleitung entsteht.

Nur ganz am Rande und keineswegs erschöpfend kommt in der Literatur zum Ausdruck, daß auch metrische und über ein nur punktuelles Anknüpfen hinausgehende rhythmische Gemeinsamkeiten Einleitung und schnellen Satz verbinden können¹⁷. Auch hier genügt ein isoliertes Betrachten von Taktgruppierungen und von Rhythmen nicht. Ihre Stellung innerhalb der Partitur und ihr Zusammenwirken mit anderen Faktoren müssen berücksichtigt werden.

¹⁷ Auf rhythmische Beziehungen geht z. B. Werner Steger, Rhythmische Kernformeln in Mozarts letzten Sinfonien, in: *Mf* 23 (1970), S. 41—50 ein. Bei dem wenig überzeugenden Vergleich der Rhythmen der Einleitung



und des Allegros

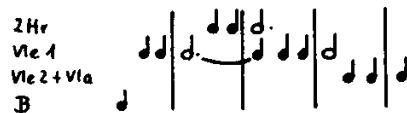


der Sinfonie KV 543 (S. 42 f.) übersieht er, daß die von ihm im Allegro unberücksichtigt gelassenen zwei Viertel nicht auftaktig einsetzen, sondern durch das auf der ersten Zählzeit stehende Baßviertel — vgl. auch T. 184 — ihren Impuls erhalten.

Die rhythmische Verknüpfung der Einleitung und des Allegros der Sinfonie Nr. 73 betrifft nicht nur die Nahtstelle zwischen beiden Teilen, wie Klinkhammer (S. 43) schreibt, sondern den ganzen schnellen Satz. Das Allegrohauptthema (T. 27—40, 107—112), die überleitenden Takte (T. 47 ff., 121 ff.), der zweite Themenkomplex (T. 54 ff., 132 ff.), die Schlüsse (T. 68 bis 70, 148—150) und die Durchführung (T. 71—106) werden nicht nur in der Melodiestimme, sondern in der gesamten Partitur (vgl. z. B. die Hörner in den Takten 51—56) von dem repetierenden Dreiachtauftakt beherrscht.

In der Sinfonie Nr. 96 bestimmt ein in der Einleitung angedeutetes rhythmisches Problem — in Verbindung mit metrischen Vorgängen — das ganze Allegro¹⁸. Für die Einleitung ist das Auskristallisieren dreier repetierender Achtel wichtig. Nach zunächst mehr abtaktiger Haltung (Fanfare T. 1, begleitende Streicher T. 3 erste Zählzeit) setzen sich immer stärker verschiedene Auftaktformen durch: ein auftaktiges Viertel (zu T. 4, aus dem zweiten Ton der Eröffnungsfanfare gewonnen, außerdem zu T. 9 und 10), ein auftaktiges Achtel (zu T. 5 und zu T. 6, dort sogar mit Forzato versehen), drei auftaktige Achtel (zu T. 3 und T. 7 und ab T. 8). Mit dem auf den Dominantblock vorbereitenden Takt (T. 11) werden die drei Achtel zur alleinigen Auftaktform. Unter dem Einfluß der starren Dominantachse der Hörner (T. 12—15) fixieren die Achtel der 1. Violinen schließlich einen Ton (g' ab T. 14, drittes Viertel). Erst in diesem Moment haben die drei Achtel genügend Kraft gewonnen, um mit einer frei einsetzenden, scharf abtaktigen Figur (1. Oboe in T. 15 und 16) konfrontiert zu werden. Das Allegro greift das in der Einleitung nur angedeutete Gegenüberstellen auf- und abtaktiger Wendungen auf und führt es in der Reprise zu einer Lösung: Die 1. Violinen passen sich dem periodisch angelegten Untergrund der Takte 18—24 (mit sich zu Gerüstbau öffnendem siebtem Takt) nicht organisch ein. Ihr Dreiachtauftakt (T. 18—22) führt nicht wie üblich zum ersten Takt einer Periode, sondern folgt wie in T. 8 der Einleitung einer setzenden ‚Eins‘. Diesem Auftakt sind im vierten Takt des Tonikathemas (T. 21), gleichsam spiegelbildlich, drei abtaktig setzende

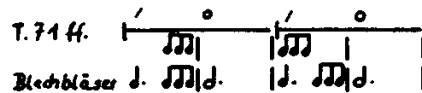
Die beiden Viertel werden zudem in jedem Takt wiederholt und dürfen auch deshalb nicht außer acht gelassen werden:



A. Hyatt King, Mozart's String Quintets. II. The Masterpieces of 1787, 1789 and 1790, in: MMR 75 (1945), S. 130 hebt den punktierten Rhythmus der Takte 18—19 der Einleitung aus dem Quintett KV 593 als motivisch hervor, doch zeigen die letzten Takte vieler Sinfonieeinleitungen (z. B. Haydn Nr. 6), daß es sich bei diesen Punktierungen um ein Charakteristikum pendelnder Dominantblöcke handelt.

¹⁸ Riehm S. 56 ff. bespricht den Satz ausführlich.

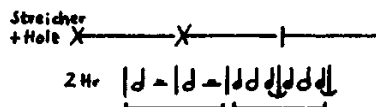
Achtel gegenübergestellt. T. 21 und 22 stoßen, da den beiden Rhythmen wegen der hartnäckigen Tonrepetitionen jeglicher melodische Fluß fehlt, unvermittelt aufeinander; die merkwürdig lange, nur in den Mittelstimmen überbrückte Pause stört den Periodenablauf. Auch der Dominantkomplex enthält die beiden gegensätzlichen Achtelgruppen. Sie werden aber nun nicht unmittelbar einander konfrontiert, sondern treten dadurch zueinander in Beziehung, daß sie in metrisch gleichwertigen Takten — im jeweils ersten, einen Ruheklang tragenden Takt eines zweitaktigen Gerüstbaugliedes — eingesetzt sind:



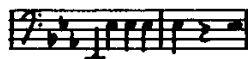
Daß Tonika- und Dominantthema eigentlich eng verwandt sind und nur zwei metrisch unterschiedene Sichtweisen der Gegenüberstellung von auftaktigen und abtaktigen Achteln bieten, zeigt sich auch daran, daß beide Themen trotz des Quintabstandes der Tonarten die Achtel auf gleicher Tonhöhe — *a'* bzw. *e''* — bringen. — Die abtaktigen Achtel, die sich auch schon in den Takten 67—68 in den Vordergrund drängen, beschließen in einem zum Dominantseptakkord führenden Block (T. 79—83) die Exposition. Der T. 83, der unmittelbar der Wiederholung der Exposition vorausgeht, enthält wie die die Exposition vorbereitenden Takte 15—17 der Einleitung in der 1. Oboe eine abtaktig auf *g''* einsetzende Wendung. — In der Durchführung treten die abtaktigen Achtel mehr und mehr zurück. In T. 89 bereits werden sie von , in den Takten 106—108 ff. von  und in T. 123 ff. von  abgelöst. In der Reprise gewinnt der Auftakt endgültig die Oberhand. Die Pause zwischen viertem und fünftem Takt des ersten Themas wird nur noch in T. 135—136 (erstes Thema in G-dur) leergelassen, in T. 157 (endgültige Rückkehr des ersten Themas zur Grundtonart) aber mit auftaktigen Hornachteln gefüllt. In den Gerüstbaugliedern des ‚zweiten Themas‘ (T. 161 ff.) kommen in Streichern und Holzbläsern nur mehr auftaktige Achtel vor. Das Blech, das in diesen Takten den Streichern und Holzbläsern noch eine Schicht mit abtaktigen Rhythmen entgegensetzt, schließt sich in den Takten 187 ff. ebenfalls den Auftakten an, worauf sich in den Takten 191—193 alle Instrumentengruppen plakathaft in auftaktigem Unisono vereinigen. Diese Takte wirken gleichsam als Gegenpol zu den Takten 83—85, die als einzige Takte des Satzes dem abtaktigen Rhythmus eine Tuttipause von drei Achteln folgen lassen. Wie die Takte (83—)84—85 die Durchführung eröffnen, so führen die Takte 191—193 zur Schlußgruppe des ganzen Satzes. Die beiden schon in der Einleitung auf kleinstem Raum gegenübergestellten rhythmischen Formeln klammern also auch den Satz als Ganzes zusammen.

In der Sinfonie Nr. 84 taucht eine metrische Eigenart der Einleitung im Allegro auf. Bläser und Streicher gehen beim Einsatz des Dominantblocks

der Einleitung getrennte Wege. Die Bläser beginnen mit ihrem Dominantblock einen Takt später (T. 16) als die Streicher. Untersucht man die dem Dominantblock vorausgehenden Takte, so entdeckt man, daß schon hier die beiden Schichten nicht zur Deckung zu bringen sind, da die Bläser in einem Schlußtakt der Streicher (T. 10) mit einem neuen, auf den Anfang der Einleitung zurückgreifenden Glied beginnen und dieses Glied mit den Fortevierteln des Taktes 13 beenden, wogegen für die Streicher die beiden Viertel in T. 13 inmitten eines viertaktigen, sich harmonisch öffnenden Gliedes (T. 11—14) stehen¹⁹. T. 15 ist damit im Streicherverband ein metrisch schwerer Takt; die drei Forteachtel führen zu unbetontem Takt. In der Schicht der Bläser sind die drei Achtel Auftakt zu dem metrisch betonten, nach zwei Pausentakten einsetzenden T. 16. Ein aus drei Tönen bestehender Auftakt ist es auch, der im Allegro zunächst nur mit Mühe metrisch einzuordnen ist. Die erste Periode (T. 21 ff.) scheint im achten Takt (T. 28) auf der ersten Zählzeit mit einer im Piano stehenden Tonika abzuschließen; die drei Viertel des Tutti, die auf der zweiten Viertelzählzeit einsetzen, führen somit als Auftakt zur nächsten, in 2+2 gegliederten Taktgruppe hin. Die Takte 40—45 scheinen jedoch anders zu gliedern. Da sich der rhythmische Ablauf vom vierten Takt ab (T. 43) wiederholt, müßte T. 40 als erster Takt eines Gliedes aufzufassen sein, so daß die drei Viertel im ersten, betonten Takt eines Gliedes stünden. Auch in der Durchführung treten diese beiden Möglichkeiten der Einordnung der drei Viertel auf, und zwar wie in der Einleitung durch das Zusammentreffen zweier verschieden gliedernder Schichten verursacht. Die Streicher gliedern von T. 155 bis T. 180 regelmäßig in Zweitaktgruppen, in deren schwerem Takt sich jeweils die drei Viertel befinden, und verdeutlichen diese Gliederung durch ein von Glied zu Glied wechselndes Satzbild: T. 155—156 Staccatovierteil, T. 157—158 Staccatoachtel in Bratschen und Violoncelli, T. 159—160 Legatoachtel in den 1. Violinen usw. Diese klare Gliederung wird durch die in T. 168 ‚falsch‘ einsetzenden Hörner gestört:

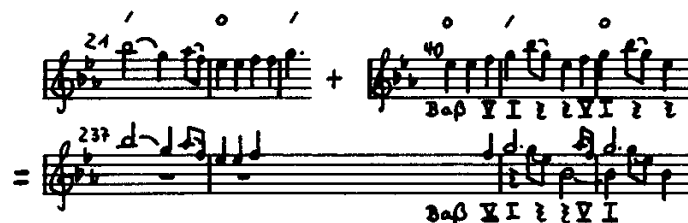


Die Zweitaktgliederung der Hörner läuft bis zum T. 182 (Einsatz eines dreitaktigen Gliedes) durch. — Erst die Reprise bezieht eindeutig Stellung, indem sie die den ersten sieben Periodentakten folgenden Takte (T. 209—214) in 2+2+2 gliedert und die beiden letzten Glieder durch den Baßverlauf



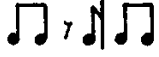
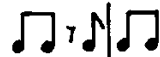
¹⁹ Die Bläser schließen mit einem Grundakkord — *b* im 2. Horn als Grundton —, die Streicher hingegen setzen auf dem zweiten Viertel des Taktes 13 einen Sextakkord.

als Gerüstbauglieder kennzeichnet. Die drei Viertel kommen also in den ungeradzahligen, betonten Takten zu stehen. Die Reprise klärt damit gleichsam im Nachhinein die metrischen Verhältnisse in der Einleitung und Exposition. Doch auch in anderer Hinsicht faßt die Reprise den ganzen Satz zusammen. Sie verbindet in den Takten 237 ff. zwei in der Exposition getrennte Stellen und zeigt damit, daß T. 40 mit T. 22 verwandt ist:



Das Auftauchen der drei Viertel in metrisch leichtem Takt hängt also auch mit der Stellung des Taktes 22 innerhalb der Periode zusammen.

Vier Takte (T. 36—39) des Allegro assai der Sinfonie Nr. 93 lehnen sich eng an die Takte 3—6 der Einleitung an, indem sie deren Gliederung in zwei melodisch, rhythmisch und von dem Einsatz der Instrumente her ähnliche Teile, die Einrahmung der vier Takte durch die Tonika, die im Dreiklang absteigende Linie des ersten und dritten Taktes, die Ausfüllung des zweiten und vierten Taktes mit einer aufsteigenden Terz (T. 6 Sekunde) bzw. Dezime und die Verbindung dieser Kerntöne durch eine verzierungsartige Floskel übernehmen. Aber auch eine metrische Eigenart dieser Stelle der Einleitung geht in den schnellen Satz über. Ungewöhnlich ist an der Einleitung, daß die periodischen Glieder des Mittelteils jeweils den zweiten und vierten Takt der drei Viertaktgruppen besonders hervorheben — in T. 3—6 durch das Hinzutreten der Begleitung erst in T. 4 und 6, in der zweiten Viertaktgruppe (T. 7—10) durch eine starke harmonische Zielstrebigkeit auf den zweiten und vierten Takt hin (Ruheklänge von *D* und *A*), in der letzten Viertaktgruppe (T. 11—14) durch das Aufgreifen der eindeutig auf den setzenden T. 10 hinführenden Achtel in T. 11 und 13 und durch das mit *V/I* in T. 13/14 einsetzende Fagott. Der auf den Dominantblock hinzielende T. 15 schließt sich der setzenden Tonika des Taktes 14 nahtlos an. Auch die Takte 36—39 des schnellen Satzes führen auf den vierten Takt, die Tonika, hin. Sie verdeutlichen diesen Sachverhalt dadurch, daß in T. 39 ein neues viertaktiges Glied einsetzt, dem regelmäßige Zweitaktglieder (T. 43 ff.) folgen. Ist hier und in T. 157 die metrische Stellung der Dreiklangsfigur nur vom Harmonischen und von der Taktgruppierung her bestimmbar, so ist sie in T. 256 am plötzlichen Wechsel des gesamten Partiturbildes zu erkennen.

In der Sinfonie Nr. 88 wird ein Ausschnitt der gesamten Partitur aus der Einleitung (T. 12—14) in den schnellen Satz hinübergenommen, um dort kurz vor der Wiederholung der Exposition und damit an einer der Einleitung vergleichbaren Stelle (T. 97 ff.) aktiv in den Satz einzugreifen. Der Halteton der Flöte, die im Allegro in Sechzehntel aufgelösten Dreiachtelaufakte der Violinen und Oboen, die Tonfolge dieser Instrumente, das Pochen des Basses, das Markieren eines jeden der Fanfarentakte durch die Hörner und das Übergehen von den drei Einzeltakten der Fanfare auf ein zusammenfassendes Zweitaktglied entsprechen einander in beiden Abschnitten. Dieser Fanfarenblock vermittelt durch die Dreiachtelaufakte der Violinen und Oboen zwischen dem Rhythmus  der Takte 85—95 und dem konträren Grundrhythmus  des Satzes (Takte 16 ff. bzw. 107 ff.). Am Ende der Durchführung stoßen der Rhythmus  und der Dreiachtelaufakt unmittelbar aufeinander (T. 171 ff. Violinen und Fagotte gegen Bratschen und Bässe) und zerschellen dadurch (einzelne Achtel in T. 175—176), so daß das Einschieben des rhythmisch vermittelnden Fanfarenblocks nicht nötig ist. Die Reprise übernimmt wiederum klärende Aufgaben: Die den Grundrhythmus des Satzes durchbrechenden Takte 85—95 werden nicht mehr aufgegriffen; der an ihrer Stelle (T. 247) einsetzende Fanfarenblock festigt in den Hörnern ausdrücklich den Grundrhythmus des Satzes.

Im Presto der Sinfonie Nr. 75 erhält eine Stelle, die in der Einleitung recht überraschend wirkte — die im plötzlichen Tutti hinausgeschleuderten Schläge des Taktes 13 — große Bedeutung. Die Takte 13 und 27 verhalten sich folgendermaßen zueinander:

T. 13

T. 27

Unterschiede

erste Tonika auftaktig



Moll

Baß stufenweise geführt

erste Tonika abtaktig



Dur

Baß in Kadenzschritten geführt

Gemeinsamkeiten

Ähnlichkeit von  im Grave und  im Presto

plötzliches Tutti

im nächsten Takt Piano

Pauken Kadenzschritt (I—)V—I

Flöte und 1. Violine gleiche Tonfolge

T. 13 ist der vierte Takt eines in T. 10 beginnenden Abschnitts, T. 27 ist der vierte Takt eines vordersatzartigen Gebildes. Durch den markanten Blechbläser- und Paukeneinsatz bereitet T. 13 den Einsatz des Dominantblocks in T. 15 und die Gerüstbaustruktur dieses letzten Teiles vor; das Presto öffnet sich wie üblich mit dem siebten Takt (T. 30) zu Gerüstbau, und dieser Verlauf wird bereits im vierten Takt (T. 27) durch das auffallende Tutti angedeutet. Die beiden äußerlich ähnlichen Takte haben also auch metrisch ähnliche Aufgaben zu erfüllen. — Aus den ersten Takten der Exposition entsteht der erste Teil der Durchführung. Zunächst wird die Spaltung der halbsatzähnlichen Viertaktglieder in 3+1 beibehalten (T. 69—76). Ab T. 77 erscheinen die drei Viertel des letzten Taktes, ins Piano zurückgenommen, in jedem Takt, so daß die metrische Wertigkeit der Takte aufgehoben ist und die Kopftakte des Satzes um einen Takt verspätet einsetzen können (Bässe und Bratschen T. 78 statt T. 77). Dadurch entsteht ein 1+3-taktiges Glied (T. 77—80), aus dem sich in den Takten 81—83 und 112 ff. wirkliche Dreitaktgruppen herauskristallisieren. Wie in den Takten 77 ff. verselbständigt sich auch in den Takten 115 ff. der ursprüngliche vierte Takt zu einer in jedem Takt auftretenden ‚Gegenstimme‘. Der Satzkopf hat sich also mit Hilfe der Vorgänge der Durchführung aus dem Zwang, 3+1-taktig auftreten zu müssen, befreit. Dadurch kann die Reprise (T. 121 ff.), die auf den starken dynamischen Gegensatz der Takte 24—27 verzichtet, indem sie sogleich mit Forte beginnt, wesentlich stärker zusammenfassen und das splitterhafte Zusammensetzen der Exposition überwinden. Außer in T. 124 tauchen in der Reprise im Zusammenhang mit dem Satzkopf nirgends die drei Viertelschläge auf. Der vierte Takt der Taktgruppe wird dem zweiten Takt angeglichen. (T. 138 der 1. Violinen entspricht T. 136, um einen Ganzton nach unten versetzt.) Das ermöglicht ein Engführen der Taktgruppe in eintaktigem Abstand (T. 135—152). Selbst der Schluß, der in der Exposition (T. 68) drei Viertelschläge setzt, wird in der Reprise abgewandelt und bekräftigt damit, daß die herausbrechenden drei Viertel für die Reprise keine Bedeutung mehr haben. Die Einleitung hat also nicht nur die Aufgabe, den ungewöhnlichen T. 27 vorweg-

zunehmen, sondern weist auf einen für den ganzen Satz wichtigen Vorgang hin. Die Fremdartigkeit des Taktes 13 erzwingt gleichsam diese Erläuterung durch den schnellen Satz.

Die Ouverturen Haydns verknüpfen Einleitung und schnellen Teil nicht. Sie fügen sich stärker der älteren Operntradition mit festlicher, teilweise sogar etwas oberflächlicher Haltung des schnellen Ouverturenteils; die langsame Einleitung soll nur einen Kontrast dazu bilden.

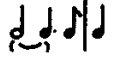
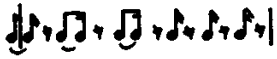
Auch die Ouverturen Mozarts weisen keine tiefergehenden strukturellen Bezüge zwischen Einleitung und Allegro auf, sondern schieben nur einen Teil der Einleitung blockartig in den schnellen Satz ein: die Takte 8—14 der *Così-fan-tutte*-Ouvertüre vor der wie das Presto beginnenden Coda (T. 228—240) und die das Adagio der *Zauberflöten*ouvertüre eröffnenden Schläge vor der Durchführung²⁰, also an Stellen, die wie die Einleitungen einen neuen, bedeutsamen Abschnitt vorbereiten. Im Ouvertürenentwurf KV Anh. 102 allerdings scheint Mozart Anderes vorgeschwebt zu haben. In der kaum ausgeführten Skizze entstammen die Synkopen des Allegros (1. Violinen) den Takten 1 und 5 der Einleitung und die Baßfloskeln der Takte 14, 16, 18 des Allegros dem T. 1 der Einleitung.

In den Serenaden verbindet Mozart die Satzteile auf andere Weise. Die Einleitung der Haffner-Serenade KV 250 stellt eine höchst komprimierte Reihung von Bausteinen für das Allegro dar:

<i>Einleitung</i>	<i>Allegro</i>
schnelle Anläufe T. 1—2	z. B. T. 147—149, 151—153, 155—157
Rhythmus 2. Violinen T. 3—8, 26—31	Blechbläser T. 47, 49, Tutti T. 150, 154
Dreitaktgliederung T. 3—8	Dreitaktgliederung T. 259—264
Rhythmus 1. Violinen T. 17—20, 22—23	Rhythmus Violinen T. 103—107
Rhythmus Violinen T. 17—20 + T. 3—8	Rhythmus (1.) Violinen T. 54—55, 101—102, 112—115 usw.
Rhythmus T. 17—20 + Floskel T. 9—10, 13—14	T. 150, 154, 158
Bläserhythmus T. 27, 29, 31	2. Violinen, Bratschen T. 73 ff.

²⁰ Auch der dreimalige Akkord nach dem PriTERMarsch steht in ähnlichem Zusammenhang: Er kündigt den Auftritt Sarastros und der Priester und den Beginn der Prüfungen für Tamino und Papageno an. Als Symbol der Freimaurer (s. Jahn Bd. 2 S. 498) kommt dem dreimaligen Akkord ohnehin signalhafte Bedeutung zu.

Außer den schon erwähnten Schlußtakten der Einleitung werden nur die Takte 11—12 und 15—16 nicht im Allegro aufgegriffen. Das säuberliche Nacheinander der Glieder, das die Einleitung bestimmt, wird im schnellen Satz aufgegeben.

Die Durchführung der Serenade KV 320 verbindet Elemente aus Einleitung und Exposition miteinander: den fanfarenhaften Rhythmus  des Taktes 1, der im Allegro zu  wird (T. 152; in T. 107 mit Dreiklangstönen verbunden), die Dreiklangstöne  des Taktes 2, die als  in T. 153—155 und in umgekehrter Bewegungsrichtung und auf Viertel verschnellert in den Takten 110—111 erscheinen, die Viertelsynkopen und die Figur , die den ersten Takten des Allegro con brio entstammen. Diese Partikeln werden zunächst aneinandergereiht (T. 107—117, 122—123), später übereinandergeschoben (T. 126—137) und in T. 152 ff. noch einmal in der Originalgestalt gebracht (T. 152—163 Aufgreifen der Einleitung, T. 164 ff. Reprise). Wie in so vielen Haydnsinfonien wiederholt die Reprise nicht wörtlich die Exposition, sondern faßt zusammen, indem sie am Ende (T. 257 ff.) der gegenüber der Exposition eingeschobenen Takte 250—260 alle obengenannten Bauelemente bis auf die Figur  vereinigt. Der Tonikaschlußblock setzt in den Takten 267—269 noch einmal die von der Einleitung ausgehenden Punktierungen ein.

Dieses starke, ganz anders als bei Haydn geartete Einbeziehen der Einleitung in den ganzen Satz gibt den Einleitungen der Serenaden expositionsähnliche Funktion. Die Exposition (bzw. in KV 320 auch die Reprise) ist sozusagen um einen fanfarenähnlichen langsamen Teil erweitert. Das musikalische Material wird in Einleitung und Exposition ohne irgend welche Verschlüsselungen bereitgestellt und nahezu unangetastet, nur gleichsam durcheinandergeschüttelt und mit verschiedensten Elementen kombiniert, in die Durchführung übernommen. Dieses Verfahren erscheint gegenüber den Beziehungen, die Haydn zwischen langsamer Einleitung und schnellem Satz herstellt, weniger ‚kunstvoll‘. Es bleibt auf die Serenaden, also auf zweckgebundene²¹ und im Freien aufgeführte²², festlich-unterhaltenden Charakter annehmende Stücke beschränkt.

²¹ Die Serenade KV 250 komponierte Mozart für den Polterabend der Elisabeth Haffner, die Serenade KV 320 als Finalmusik für die Universität Salzburg (s. Bär S. 135).

²² Siehe Bär S. 136 ff.

Einleitung und schneller Satz der Sinfonie KV 425 sind weniger offensichtlich miteinander verknüpft. Ein Vergleich der Takte 1—2 mit den Takten 244—245 zeigt, daß trotz der unterschiedlichen Haltung beider Stellen

T. 1—2

T. 244—245

gewisse Gemeinsamkeiten vorhanden sind. Nicht nur die Dominantsext- (bzw. -quintsext-) Harmonie, der Oktavsprung der Bässe und große Sprünge der Violinen zum d''' , sondern auch das Herausmeißeln der beiden Schläge im zweiten Takt — in der Einleitung nur in den Streichern und durch eine Pause getrennt, im schnellen Satz auch in Trompeten und Pauken — und das Daraufhinspannen des ersten Taktes sind gleichermaßen an beiden Stellen ausgeprägt²³. Die Takte 244—245 aber, die sich an die Takte 98—99 anlehnen und nur den Violinpart des Taktes 98 rhythmisch und melodisch dehnen, sind in zweifacher Hinsicht im ganzen Satz verankert. Die beiden Viertel des Taktes 245 weisen auf die abreißenden Viertel $\text{♩}|\text{♩} \text{♩}$ der Takte 23 und 33—34, denen in den Schlußtakten des Satzes (T. 285 bis 286), den Satz einklammernd, der spiegelbildliche Rhythmus $\text{♩}|\text{♩} \text{♩}$ gegenübergestellt ist. Die halben Noten der Violinen in T. 244, die wie ein gedehnter Auftakt zum T. 245 hinführen, tauchen an mehreren Stellen des schnellen Satzes (in T. 44, 72, 76 und vor allem in T. 84 usw. in den Violinen, in T. 281 in den Bässen) stets im Zusammenhang mit größeren Sprüngen auf und hängen mit dem ebenfalls gedehnten melodischen Anfang des Satzes (1. Violinen in T. 20—21 und in T. 24—25) zusammen. — Nur kurz sei auch auf das Finale der Sinfonie verwiesen, das verschiedene Elemente aus dem Kopfsatz aufgreift: die beiden Viertelschläge auf IV-I aus Satz 1 T. 23 in Satz 4 T. 38 (ohne Viertelauftakt), den über einen Anlauf erfolgenden Aufschwung von e'' bis c''' und den Rhythmus $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ aus Satz 1 T. 98—99 in Satz 4 T. 94—96, die scharf abtakti-

²³ Gerstenberg S. 31 sieht die Sext des Taktes 1 als wichtig (und alle Sätze bestimmend) an. Vgl. dazu auch S. 65 und meine Ausführungen zum Finalsatz.

gen Achtel  aus Satz 1 T. 95—97 in Satz 4 T. 162—163, die melodische Wendung



(mit einem Pauken- und Trompetenauftakt auf den letzten beiden Vierteln) aus Satz 1 T. 45 in Satz 4 T. 405—406 (mit einem Hornauftakt an der gleichen Stelle).

Die Einleitungen der Sinfonien KV 504 und KV 543 zeigen nur oberflächliche motivische und rhythmische Beziehungen zu den schnellen Sätzen:

<i>Einleitung</i>	<i>schneller Satz</i>
KV 504 Paukenrhythmus T. 16, 18, 20 . . . 26	T. 43—44
Umspielungsfiguren T. 17, 19, 21 . . . 27	T. 42, 55—59 ²⁴
aufsteigender Sextklang T. 3, 4	absteigender Dreiklang T. 51—52 ²⁵
Baßachtel T. 16, 18, 20	
KV 543 Läufe T. 12	T. 71—72, 228—229 usw. und 299, 301

Wichtiger ist für diese beiden Sinfonien, daß der außergewöhnliche Beginn ihrer schnellen Sätze das Voranstellen einer fanfarenhaft eröffnenden Einleitung erfordert. Der Allegrosatz der Prager Sinfonie KV 504 beginnt mit einer statischen *d'*-Achse der 1. Violinen (T. 37), aus der sich erst in T. 41 die Achtelbewegung herauslöst, und mit einer kreisenden Terzführung der Unterstimmen, die sich erst in T. 42 zu einer wirklich klanglichen Fortschreitung öffnet. Unter den schnell beginnenden Werken Mozarts gibt es keinen vergleichbaren Anfang²⁶. Nur ein etwa zur gleichen Zeit wie die Prager Sinfonie ebenfalls für Prag geschaffenes Werk mit langsamer Einleitung, die *Don-Giovanni*-Ouverture, zeigt einen sogar überaus ähnlichen Allegrobeginn²⁷. Für die Sinfonie KV 543 ist wohl der stark ausgeprägte

²⁴ Siehe auch Klinkhammer S. 91. Die Wiedergabe bei Klinkhammer ist falsch. In beiden Fällen ist die Figur mit langem Vorschlag notiert.

²⁵ Der Dreiklang tritt gleichsam kontrapunktisch zu einer Wendung, die in der *Zauberflöten*ouverture wieder auftaucht.

²⁶ Die Sinfonie KV 183 stellt zwar ebenfalls Synkopen an den Beginn, doch erhalten die Takte durch Forte, das Festhalten der Bässe an den Zählzeiten und das Zusammenfassen durch die Oboen ein völlig anderes Aussehen. Die Synkopen der ersten Takte des Klavierkonzertes KV 466 sind sogleich klanglich gefüllt und durch einen gewichtigen Baß gestützt, also ebenfalls nicht mit T. 37 aus KV 504 vergleichbar.

²⁷ Der erste Takt (der allerdings in der *Don-Giovanni*-Ouverture die Einleitung beschließt und deshalb im folgenden Vergleich nicht mitgezählt wird) repetiert in beiden Sätzen nur das *d'*. Die *d*-Achse wird erst im sechsten Takt (T. 37 in KV 527

Gegensatz zwischen Einleitung und Allegroanfang wichtig: einerseits Fanfarenrhythmen, Sekundreibungen, häufige Chromatik, schrittweise geführte Linien und kräftiges Tutti, andererseits glatt fließende Viertel und Achtel, kadenzielle Zusammenhänge, Diatonik, Dreiklangsmelodik und nur auf wenige Einwürfe beschränkter Einsatz der nicht melodieführenden Instrumente. Während der in mancher Hinsicht an einen gesanglichen, volkstümlich gehaltenen langsamen Satz erinnernde Anfang des Allegros als Eröffnung des ganzen Werkes flach erschiene, erhält er durch das Vorausgehen der gegensätzlichen Einleitung ungeheure Plastizität.

Die Stellung der Einleitung im Schaffensprozeß

Im Zusammenhang mit den Beziehungen zwischen langsamer Einleitung und schnellem Satz stellt sich die Frage nach der Einordnung der langsamen Einleitungen in den Schaffensprozeß. Ist die langsame Einleitung in der Vorstellung des Komponisten der Ausgangspunkt für die Probleme des ganzen Satzes, oder kann sie erst aus dem schnellen Satz heraus konzipiert werden? Für Riemann ist die unbedingt anzustrebende thematische Verwandtschaft zwischen beiden Teilen — das Hauptthema soll in der Einleitung angedeutet sein²⁸ — auch dann zu verwirklichen, wenn die Einleitung aus dem Folgenden abgeleitet, d. h. wenn vor das Fertige nachträglich etwas Neues gesetzt wird, wenn also die Hauptmotive des schnellen Satzes sich nur scheinbar aus der Einleitung entwickeln²⁹. Von einigen weni-

bzw. 42 in KV 504) durch g abgelöst. Die nicht an der Achse beteiligten Streicher beginnen mit einer bzw. zwei ganzen Noten und gehen im dritten und vierten Takt auf den Rhythmus  über, der kreisend in Sexten und Terzen (KV 527 T. 34—35) bzw. nur in Terzen (KV 504 T. 39—40) gebracht wird. Im fünften und sechsten Takt (T. 36—37 bzw. 41—42) setzen sich zu einer Kadenz führende Halbe der tieferen Streicher und Achtel der 1. Violinen durch. Siebter und achter Takt fahren mit einer energischen Fanfare der Bläser und Pauken dazwischen (KV 527 I-V-I-V in T. 38—39, KV 504 I-V in T. 43—44). Im neunten Takt beginnt in den Streichern wieder der Satzkopf, doch nunmehr durch eine Hornachse und eine im zehnten Takt (T. 41 bzw. 46) einsetzende Gegenstimme der Holzbläser (mit der Figur  im elften Takt) verdichtet.

²⁸ Kompositionslehre S. 493.

²⁹ Kompositionslehre S. 491.

gen Einleitungen — u. a. auch aus Kammermusikwerken — ist nun tatsächlich bekannt, daß sie nachträglich komponiert wurden.

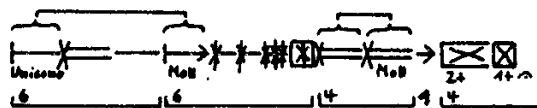
Die später hinzugefügte Einleitung³⁰ der Sinfonie Nr. 54 von Haydn ist eine sehr ausgeprägte Fanfareneinleitung, die keine engen strukturellen Bezüge zum Presto aufweist, sondern nur dessen Motiv



(T. 13 usw.) in der Figur



(z. B. T. 6) vorausnimmt. — Landon (S. 463 f.) vermutet, daß auch die langsame Einleitung der Sinfonie Nr. 53 von Haydn, ebenfalls eine typische Fanfareneinleitung ohne Verbindung zum schnellen Satz, nachträglich entstanden ist. — Dem Notturmo G-dur mit Orgelleiern (HV II 27)³¹ hat Haydn in England bei einer Überarbeitung der Besetzung eine fanfarenhaft gehaltene Einleitung hinzugefügt³². Sie läßt keinerlei Beziehung zum Allegro erkennen. (Die Ähnlichkeit der Sechzehntelfloskeln aus den Takten 7—8 und 49—51 ist ohne Bedeutung.) Wahrscheinlich bewog Haydn die Art des Allegrothemenbeginns, eine Einleitung vorzuschalten: Dem Allegro des Notturnos F-dur (HV II 26), dessen erster Takt melodisch wörtlich mit dem des G-dur-Notturnos übereinstimmt, ist ebenfalls eine Einleitung vorangestellt, und der Reprise des G-dur-Notturnos geht ein ausgedehnter Dominantblock voraus (T. 104—111), der einleitungsähnlich zwischen Dominante und Spannungsakkord pendelt. — Die von Mozart zu einer Sinfonie Michael Haydns nachkomponierte langsame Einleitung KV 444 kommentiert, indem sie vorführt, wie vom Zentrum g ausgegangen und nach beiden Seiten ausgeholt wird, gleichsam den Hauptsatz und profiliert dadurch sein weniger prägnantes Hauptthema. Der Viertelaufstieg des Taktes 4 des Allegros ist in der Einleitung durch das Aufsteigen der unteren Grenztöne (T. 1—3 $\begin{smallmatrix} g & e & d \\ h & c \end{smallmatrix}$) angedeutet. Die übersichtliche Gliederung



der Einleitung und der Einsatz der Instrumente im Dienste dieser Gliederung und einer Herausbildung von einzelnen Schichten (besonders stark z. B. im Dominantblock T. 13 ff.) bewirken, daß der Hörer sich stärker konzentriert. Diese Konzentration hilft ihm dann beim Verfolgen des weni-

³⁰ Siehe Sinfonien GA Bd. 5, Anmerkungen S. XIX.

³¹ Besprechung s. S. 128 f.

³² Siehe Makoto Ohmiya, Vorwort zu: GA Reihe 8 S. VIII.

ger gut gegliederten, sehr dicht gebauten schnellen Satzes, in dem nur die Hörner auf Grund der beschränkten Spieltechnik eine gewisse Sonderstellung einnehmen.

Außer dieser kleinen Gruppe von mit Sicherheit nachträglich komponierten und dementsprechend nur oberflächlich auf den schnellen Satz bezogenen Einleitungen gibt es keine Einleitungen, für die der kompositorische Zeitpunkt im Rahmen der Entstehung des ganzen Werkes bekannt ist. Ein Brief Haydns vom 13. 10. 1791 an Marianne von Genzinger — „Da ich mich des Ersteren kleinen Adagio an anfang der Sinfonie Ex E mol nicht erinnere, so nehme ich mir die freyheit das darauf folgende Allegro aufzuzeichnen“³³ — läßt die Vermutung zu, daß der Sinfonie Nr. 91, auf die Haydn hier anspielt, die langsame Einleitung als ein relativ unwichtiger Teil erst nachträglich vorgeschaltet wurde³⁴. Das Fehlen tiefergehender Bezüge zum schnellen Satz schließt ein solches Verfahren auch für eine Reihe anderer Einleitungen immerhin nicht aus. Die strukturellen Beziehungen zwischen Einleitung und schnellem Satz sind jedoch in einer großen Anzahl von Sinfonien (als markantes Beispiel die Sinfonie Nr. 75 von Haydn) so umfassend, daß ein nachträgliches Herausdestillieren der Einleitung aus dem schnellen Satz kaum möglich erscheint, sondern daß Einleitung und schneller Teil als gemeinsamer Träger der den ganzen Satz zusammenklammernden Idee auch gleichzeitig entstanden sein müssen.

Zusammenfassung des Kapitels B I. 4.

In Haydns frühen Sinfonieeinleitungen, in denen das Fanfarenhafte die besondere Funktion der Einleitung stark betont, zeigen sich kaum engere Beziehungen zum schnellen Satz³⁵. Dreiklangsbildungen und prägnante Rhythmen von Tonika- und Dominantblock sind wenig geeignet, die musikalischen Probleme und die Thematik des schnellen Satzes anzudeuten, da diese eher naturhaften Gebilde sich weniger leicht mit ‚künstlicher‘, komponierter Musik vereinbaren lassen und fast wörtlich in den schnellen Satz übernommen werden müßten, um ihre Herkunft erkennen zu lassen. Auf

³³ Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen, hrsg. von Dénes Bartha, Kassel/Basel/Paris/London/New York 1965, S. 263.

³⁴ Vgl. auch Landon S. 408.

³⁵ Siehe z. B. S. 123.

ein wörtliches Einbauen von Einleitungsteilen verzichtet Haydn aber meist, da für ihn die Fanfare offensichtlich nicht losgelöst von ihrer Signalfunktion vorstellbar ist und deshalb auch nur dort in den schnellen Satz eingeschoben werden kann, wo sie eine ihrem Charakter entsprechende Aufgabe hat (also an Anfängen neuer Teile oder an sich öffnenden Abschlüssen³⁶, in der Sinfonie Nr. 88 z. B. vor der Wiederholung der Exposition und am Ende der Reprise)³⁷.

Erst in den Einleitungen mit ausgedehnterem Mittelteil oder weniger stark ausgeprägter Fanfare werden enge Beziehungen zwischen Einleitung und schnellem Satz häufiger. Ausgedehntere, in der ganzen Partitur der Einleitung entnommene Glieder stehen nur am Beginn oder Ende größerer Teile, also dort, wo sie nicht unmittelbar den Ablauf unterbrechen³⁸. In vielen Fällen betrifft jedoch die Auseinandersetzung mit dem in der Einleitung aufgestellten Problem den ganzen Satz. Meist wirken mehrere Faktoren — melodischer, harmonischer, rhythmischer, metrischer, dynamischer Art oder die Verwendung der Instrumente betreffend — zusammen, um die Satzteile eng miteinander zu verbinden. Manche dieser Beziehungen kündigen sich bereits im Moment des Erklingens der Einleitung nachdrücklich an; sie werden durch aus dem Kontext herausfallende, aufhorchenlassende, zunächst unerklärliche Stellen oder durch bestimmte die Einleitung beherrschende Vorgänge, die noch zu keinem überzeugenden Abschluß gelangen (z. B. die Verwandlung der abtaktigen in auftaktige Achtel in der Sinfonie Nr. 73), schon in der Einleitung greifbar gemacht. Der Beginn des schnellen Satzes und der Beschäftigung mit dem in der Einleitung aufgeworfenen Problem wird dadurch geradezu herbeigezwungen; die sich vor allem in der harmonisch-metrischen Anlage manifestierende Zielstrebigkeit der Einleitung wird durch das Andeuten eines Problems unterstützt. Die scharfe Zäsur zwischen langsamem und schnellem Tempo macht darauf aufmerksam, daß nach den noch kein endgültiges Ergebnis bringenden Prozessen der Einleitung nun die wirkliche Auseinandersetzung beginnt, die über die Konfrontation mit anderen Elementen und das Zersplittern in der Durchführung zu einer Synthese und Klärung in der Reprise führt.

³⁶ Haydn setzt übrigens auch in den Sinfonien ohne langsame Einleitungen Fanfaren meist nur an Anfängen und Schlüssen größerer Abschnitte ein. Allenfalls in der Durchführung wird Fanfarenmelodik auch in die thematische Arbeit einbezogen.

³⁷ Vgl. dazu die Serenade KV 320 von Mozart (S. 119).

³⁸ Sinfonie Nr. 90 T. 5—8 erscheint als Beginn des Hauptthemas, Sinfonie Nr. 97 T. 2—4 erscheint in T. 99 ff. — Ende der Exposition — und in 240 ff. — Ende der Reprise vor der Coda. Warren S. 164 spricht sogar nur dem Anfang und dem Ende des Allegros und dem Ende der Durchführung Bedeutung für die Ausbildung von Beziehungen zur langsamen Einleitung zu.

Da die Reprise der Exposition gegenüber oft eine ähnlich klärende Stellung einnimmt wie gegenüber der Einleitung, mag es zunächst naheliegen, in der mit dem schnellen Satz strukturell eng verknüpften Einleitung eine Erweiterung der Exposition zu sehen. Doch während in der Exposition alles ohne Umschweife ‚da‘ ist, geht die Einleitung Haydns bedächtiger vor, verschlüsselt eher, läßt Spielraum, indem sie sich noch nicht endgültig festlegt³⁹. Die Einleitung hat also neben ihrer mehr oder weniger stark ausgeprägten Eröffnungsfunktion häufig eine innerhalb des Satzes ganz eigenständige, von den Aufgaben der Exposition unterschiedene Aufgabe.

Die Einleitungen Mozarts sind meist lockerer und vordergründiger als bei Haydn und je nach Gattung auf verschiedene Weise mit dem schnellen Satz verbunden: in den Ouverturen durch Einschoben eines kleinen Ausschnitts der Einleitung in den schnellen Satz, in den Serenaden durch starkes Einbeziehen in die Exposition, in den Sinfonien durch das Vorgeben einer den Allegrobeginn profilierenden festen Ausgangsbasis (KV 504, 543) oder auch durch engere strukturelle Beziehungen ähnlich den Haydn-sinfonien (KV 425).

Es ist anzunehmen, daß eine so enge Verflechtung zwischen langsamer Einleitung und schnellem Satz, wie sie in vielen Sinfonien Haydns vorliegt, durch ein nachträgliches Voranstellen der Einleitung nicht zu erreichen ist. Für diese Annahme spricht, daß keine der nachkomponierten langsamen Einleitungen engere, strukturelle Beziehungen zum schnellen Satz aufweist. Die meisten Einleitungen dürften als fester Bestandteil einer Gesamtkonzeption, innerhalb derer ihnen von Anfang an ihre besonderen Aufgaben zugedacht waren, entstanden sein, selbst wenn sie möglicherweise erst nach dem schnellen Satz schriftlich fixiert wurden. Auch dort, wo die Einleitung vom schnellen Satz unabhängig ist, weist doch die Tatsache, daß der schnelle Satz meist auf die sonst übliche signalartige Eröffnung verzichtet, darauf hin, daß die Einleitung von Anfang an eingeplant war.

³⁹ Auf dem Sektor des Melodischen allerdings ist die Einleitung der Wiener Klassiker — im Gegensatz zu späteren Einleitungen (z. B. Schumanns 1. Sinfonie, S. 296 f.) — selten Ausgangspunkt einer ‚Entwicklung‘, ausgesprochene ‚Keimzelle‘ für Nachfolgendes, da melodische Partikeln als relativ kompakte Bausteine gehandhabt werden.

II. DIE LANGSAMEN EINLEITUNGEN IN KAMMERMUSIK UND IN MITTEL- UND SCHLUSSSÄTZEN VON ORCHESTERMUSIK

1. Unselbständige einleitende Stücke

Die Kammermusik Haydns

Der dritte Satz (Adagio) des wahrscheinlich 1762¹ im Druck erschienenen Streichquartetts *B-dur op. 1 Nr. 1*² beginnt mit vier vorspielartigen Takten in ruhigen Notenwerten. Die Takte umkreisen in der 1. Violine *g'* und *b'*, bleiben also melodisch, da sie nicht den Grundton erreichen, in der Schwebe. Sie sind durch das *es* des Violoncellos auf die Tonika zentriert und entbehren dadurch jeglicher eine Antwort erfordernder Vordersatzhaltung, so daß sie sich nicht zum eigentlichen Hauptsatz öffnen. Der viertaktige Abschnitt wird gegen Ende des Satzes als Nachspiel wiederholt³. Da er jedoch die Tonika nicht nachdrücklich hinstellt — die Oberstimmen setzen später als das Violoncello und mit der IV. Stufe ein, die einzelnen Klänge sind durch Vorhalte miteinander verhakt —, ist er nicht in der Lage, den Satz zu schließen. Ihm folgt deshalb ein deutlich kadenzierendes, die Tonika bekräftigendes und melodisch zum Grundton führendes Glied (T. 41—42).

Aus den Jahren 1767—1769 stammt das *Barytontrio D-dur HV XI 5*⁴. Es schickt seinem arienähnlichen, liedmäßig angelegten Adagio ein am Seccorezitativ orientiertes Einleitungsstück voraus. Auch die an dritter Stelle stehende Adagioeinleitung aus dem *Streichquartett op. 9 Nr. 2*⁵ (vor 1769) enthält, sofern man das Verhältnis der Hauptstimme zur Begleitung betrachtet, rezitativische Elemente⁶. Der 1. Violine wird von den klanglich stützenden Unterstimmen her die Möglichkeit ge-

¹ Siehe HV Bd. 1 S. 361.

² Streichquartette GA Bd. 1, Nr. 1 S. 6; GA Reihe XII, Bd. 1 S. 4.

³ Ein vergleichbares ruhiges ‚Vorspiel‘, dem ebenfalls ein entsprechendes ‚Nachspiel‘ gegenübersteht, findet sich auch innerhalb eines schnellen Streichquartettsatzes: im vierten Satz aus Roman Hoffstetters Streichquartett op. 3 Nr. 1.

⁴ GA Reihe XIV, Bd. 3 S. 18.

⁵ Streichquartette GA Bd. 1, Nr. 20 S. 11.

⁶ Siehe Klinkhammer S. 15.

geben, frei, nicht an ein festes Metrum gebunden, zu gestalten. Das Aufschichten der Klänge durch das sukzessive Eintreten der Unterstimmen (T. 1, 2, 6) läßt jedoch ebenso wenig an ein Rezitativ denken wie das nachträgliche Abtasten der im Unterstimmenklang enthaltenen Töne durch die weit gespannte und mit vielen Vorhalten versehene Linie der 1. Violine (T. 1, 3, 5). Das Aufblättern und Umspielen der Klänge erinnert eher an Toccaten und Fantasien. Der folgende Satz, *Cantabile*, übernimmt in den ersten Takten den Baß- (*c—d—es*) und den Harmoniegang der ersten fünf Einleitungstakte. Der Ambitus der Einleitung wird bis zum T. 24 beibehalten.

Diese Kammermusikeinleitungen Haydns unterscheiden sich deutlich von den Einleitungen zu Orchestermusik. Nirgends bildet sich der für die Sinfonieeinleitungen charakteristische Gerüstbau aus, nirgends stehen sich Tonika und Dominante plakathaft gegenüber. Andererseits ist aber auch keines der Stücke mit einem langsamen Mittelsatz zu vergleichen; allen Stücken ist eine gewisse Unselbständigkeit zu eigen. Die einleitenden Takte des Mittelsatzes aus op. 1 Nr. 1 weisen zu wenig musikalisches ‚Geschehen‘ auf, um für sich bestehen zu können; ihre harmonische Ereignislosigkeit läßt Wichtigeres erwarten. Anfang und Schluß des Satzes bilden einen Rahmen, der bewußt neutral gehalten ist, um den eingerahmten Mittelteil plastisch hervortreten zu lassen. — Mit dem Rezitativ des Barytontrios taucht eine völlig fremde Gattung an einleitender Stelle auf. Vom musikalischen Bau her fehlt dem Rezitativ der weiterführende Charakter einer Einleitung; gewohnheitsgemäß jedoch erwartet man, daß das Rezitativ mit einem ariosen Satz verbunden wird⁷. — Auch in der letzten der besprochenen Einleitungen finden sich gattungsfremde Elemente. Sie sind typischen Klaviereröffnungstücken entnommen⁸. Die Unselbständigkeit dieser Einleitung beruht auf der geringen melodischen, rhythmischen und metrischen Durchformung. Alle diese Komponenten ordnen sich der klanglichen Komponente, die gleichsam in einem noch unfertigen Zustand vorgeführt wird, unter.

Zwei Kammermusikeinleitungen Haydns fügen sich nicht der eben getroffenen Charakterisierung, sondern nehmen Fanfarenelemente auf, doch kommt beiden Werken eine gewisse Ausnahmestellung zu. Das *Klaviertrio C-dur HV XV 3*⁹ (vor 1784), das mit einer sehr einfachen, aus drei Signalarufen zusammengesetzten Unisonofanfare beginnt, ist möglicherweise kein Werk Haydns¹⁰. Die Einleitung des *Nocturnos*

⁷ Vgl. auch den zweiten Satz der Sinfonie Nr. 7 von Haydn.

⁸ Siehe S. 250 ff.

⁹ Trios für Piano, Violine und Violoncello, hrsg. von Friedrich Hermann, Leipzig/Berlin o. J., Bd. 1 S. 171.

¹⁰ Über die Urheberschaft dieses Trios gibt es verschiedene Meinungen. Haydn selbst soll 1803 nach der Durchsicht eines thematischen Verzeichnisses von Breit-

G-dur HV II 27¹¹ (etwa 1790) ist die einzige Kammermusikeinleitung Haydns, die einem Werk nachträglich hinzugefügt wurde. Ihre Nähe zu den Sinfonieeinleitungen ist auffallend. Die Einleitung setzt zu Beginn der Takte 1 und 3 jeweils einen Forteschlag des Tutti (I—V) und füllt die darauffolgenden Taktzeiten mit einem energischen, aus einem Anlauf, scharfen Punktierungen und zwei trockenen Viertelschlägen zusammengesetzten Unisono. Nach einem kurzen Mittelteil beginnt schon in T. 7 der Dominantabschnitt, der in T. 9 — durch ein zwischen Dominantgrundton und chromatischem Einkreisen der Dominante wechselndes Unisono der Streicher und Holzbläser und durch das Anstecken der betonten Zählzeiten in den Hörnern — blockartigen Charakter annimmt und in T. 11 in ein zweitaktiges Schlußglied mit Fanfarenrhythmus mündet. Wieder zeigt sich, wie stark die Hörner daran beteiligt sind, typische Einleitungsstruktur zu schaffen.

Die Kammermusik Mozarts

Auch Mozart verbindet einige seiner Kammermusikeinleitungen mit außenstehenden Gattungen. Der sechste Satz des *Divertimentos* KV 287 (= 271b)¹² von 1777 wird durch ein längeres, selbstverständlich mit der üblichen Kadenzfloskel abschließendes Akkompagnato-Rezitativ eröffnet. — Im ersten Teil zweier Kammermusikwerke, deren Titel bereits auf eine Übernahme von Formen der Generalbaßmusik hinweist (*Suite* bzw. *Adagio und Fuge*), lehnt Mozart sich teilweise an das Grave der französischen Ouverture¹³ an, fügt aber auch der Ouverture fremde Element ein. In der Ouverture der *Klaviersuite* KV 399 (= 385i)¹⁴ von 1782 formt Mozart die in der französischen Ouverture meist stufenförmigen Zweiunddreißigstelanläufe zu Dreiklangsbrechungen um, setzt in den Takten 22—24

kopf geäußert haben, daß dieses Trio von Michael Haydn stamme (s. HV Bd. 1 S. 669). Pohl Bd. 2 S. 318, Georges de Saint-Foix, *Histoire de deux trios ignorés de Michel Haydn. Leur influence sur Mozart*, in: *Revue de Musicologie* 15 (1931), S. 83 und Heino Schwarting, *Über die Echtheit dreier Haydn-Trios*, in: *AfMw* 22 (1965), S. 169—182 halten das Trio, teils auf Grund stilistischer und formaler Befunde, für unecht; Pohl und Saint-Foix wollen es Michael Haydn zuschreiben. Larsen S. 143 widerspricht dem, da das Werk keinerlei Ähnlichkeit mit der Musik Michael Haydns habe.

¹¹ GA Reihe 7 S. 158.

¹² GA Serie 9, Abt. 2, Nr. 29 S. 22.

¹³ Siehe zur französischen Ouverture S. 237 ff.

¹⁴ GA Serie 22, Nr. 10.

fantasieartige Akkordbrechungen ein, füllt die Takte 16—21 durch eine Sequenz und schiebt auf verschiedenen Stufen stehende Forteschläge  ein (T. 1, 11, 12, 14, 15). — Im *Adagio* für Streichquartett aus K V 546¹⁵ (1788) stehen zwischen den ouverturenähnlichen, allerdings regelmäßiger gegliederten und in stereotypem Rhythmus ablaufenden Takten 1—4, 9—12, 24—27 und 35—39 ganz vom Wiener klassischen Satz bestimmte Teile, deren letzter in den Takten 45—46 den Baßton der Dominante einkreist und zu einem Dominantabschnitt führt. Eine Verankerung dieser Dominante im Einleitungsbeginn in der Art der Sinfonieeinleitungen unterbleibt jedoch. Jeder der vier auf die Ouverturentakte antwortenden Abschnitte bleibt auf Halbschluß offen und weist damit für sich nach vorne, auf den schnellen Satz.

Die meisten Fantasien Mozarts prägen eine gattungsspezifische Einleitungsart aus, die weder mit den Orchester- noch mit den sonstigen Kammermusikeinleitungen verwandt ist¹⁶. Der *Adagioteil* der *Klavierfantasie* K V 475¹⁷ (1785) reiht über chromatisch fallenden oder steigenden Baßtönen rastlos verschiedene Klänge bzw. Klangbereiche aneinander, die nicht durch Modulationen miteinander verknüpft, sondern unverbunden nebeneinandergesetzt werden. Ein *Forte* auf dem ersten Viertel gibt vielfach den Anstoß zur Entfaltung des neu gesetzten Klanges. Das Ende des ersten Teils (T. 22—25) ist in erster Linie Überleitung, nicht sich öffnender Schlußabschnitt. Eine Überleitung ist in harmonischer, melodischer und rhythmischer Hinsicht nicht festgelegt; sie soll die Lücke zwischen zwei Teilen vermittelnd füllen. In Mozarts *Fantasie* stellt sich ein regelmäßig taktweise erfolgendes Zurückkehren zum Dominantakkord von *b*-moll ein, das seine tonale Begründung in den vorausgegangenen Takten (T. 10—11, 16—17) hat, aber ohne tonale Beziehung zum folgenden *D*-dur-Teil bleibt. Das beide Teile verbindende Element liegt im Rhythmischen (Andeuten des Rhythmus  aus T. 26 in T. 22—24) und im Anklingenlassen des in T. 25—26 zentralen Tones *fis* bereits in T. 23—25. — Noch deutlicher demonstrieren die letzten Takte (T. 34b—35b) des folgenden *Adagios*, daß sie Überleitungsfunktion haben. Die Floskel vom dritten Viertel des Taktes 26 verselbständigt sich und wird gleichsam als Deckmantel für eine von *D* nach *e* (Dominante) führende Klangfolge verwendet. Diese Klangfolge vermittelt also geschmeidig zum *Allegro*, wogegen der Dominantblock einer Sinfonieeinleitung die Einleitung abgrenzt und nur in Verbindung mit dem Tonikablock, also durch seine Verankerung in etwas Zurückliegendem, als Spannungsmoment wirksam wird. Auch dem *Adagio* aus

¹⁵ GA Serie 14, Nr. 27.

¹⁶ Ausnahme: KV 394 (s. S. 134). Zu den Fantasien vgl. S. 250 ff.

¹⁷ GA Serie 20, Nr. 21.

dem Fantasie-Fragment für Klavier und Violine K V 396 (= 385f)¹⁸ (1782) fehlt die metrische und tonale Festigkeit von Sinfonieeinleitungen. Im Andante der Klavierfantasie K V 397 (= 385g)¹⁹ (1782) ist zwar der harmonische Bauplan einer Sinfonieeinleitung knapp und genau durchgeführt:



Da aber die Klänge durchgehend in triolische, nur wegen der unterschiedlich langen Ausdehnung der einzelnen Harmonien verschieden geformte Arpeggien aufgelöst sind und da somit kein Klang stärker hervorgehoben wird, kommt dem Tonika- und Dominantabschnitt nicht die Bedeutung wie in Sinfonieeinleitungen zu. Die eigentliche Substanz des Stückes besteht in einem eindimensionalen harmonischen Vorgang; die in Fantasien übliche Arpeggierung ist eine Zutat, die das gliedernde Zusammenwirken selbständiger Parte nicht zu ersetzen vermag.

Zu einer spezifisch kammermusikalischen Einleitungshaltung findet die Adagioeinleitung des Dissonanzen-Quartetts K V 465²⁰ (1785). Zwar steuert sie ähnlich wie Einleitungen aus Orchestermusik die Dominante an. Doch ist im Gegensatz zu den Sinfonieeinleitungen das Partiturbild verhältnismäßig einheitlich; es ist nicht durch das Gegeneinanderstoßen gegensätzlicher kleiner Abschnitte bestimmt, sondern nur von der Tonhöhe des Violoncellos her gliederbar. In den Takten 13—16 durchläuft das Violoncello einmal aufwärtssteigend in gleichmäßig raschen Notenwerten, einmal absteigend in zunächst ebenso raschen, dann aber sich bis zur Halben verlangsamenden Notenwerten chromatisch die Quart G—c bzw. c'—g. Diese beiden Quartgänge fangen den überwiegend chromatischen, ab T. 9 beschleunigten Baßgang der ersten zwölf Takte ab und leiten unmittelbar in den Dominantblock über. Durch das auffallende rhythmische Stagnieren des Violoncellos (T. 15), durch die auf die Dominanterz zielende Linie der 1. Violine (T. 12—15) und durch deren für die Einleitung singuläre Beschleunigung zu Sechzehnteln am Ende von T. 15 wird die Dominante ausdrücklich angekündigt. Der Dominantabschnitt ist jedoch lockerer gearbeitet als in den Sinfonieeinleitungen dieser Zeit und entbehrt jeder Fanfarenhaltung. Der Schluß — ein über einen ausgezierten 4-3-Vorhalt erreich-

¹⁸ GA Serie 20, Nr. 19 als Klavierbearbeitung Abbé Stadlers.

¹⁹ GA Serie 20, Nr. 20.

²⁰ GA Serie 14, Nr. 19; NGA Serie 8, Wg. 20, Abt. 1, Bd. 2 S. 145. Abert Bd. 2 S. 178 behauptet, diese langsame Einleitung sei — als einzige der Mozartschen Quartetteinleitungen — Haydnscher Herkunft. Doch weder in der Orchestermusik noch in der Kammermusik Haydns findet sich Vergleichbares.

ter Dominantseptakkord — ist nicht blockartig gegen das Allegro abgesetzt, sondern löst sich in den Oberstimmen ordnungsgemäß in den Tonikaklang. Auch sonst wird die Ausbildung blockartiger Glieder verhindert. Durch rhythmisches Ineinandergreifen und durch imitationsartige, häufig dissonante Einsätze²¹, die die schweren Zählzeiten aussparen oder so dicht aufeinanderfolgen, daß Taktschwerpunkte nicht zum Tragen kommen, verzahnen sich die Oberstimmen. Nach Klinkhammer (S. 81) geht Mozart in der Einleitung auf die kontrapunktische Tradition und den Harmoniereichtum J. S. Bachs zurück. Während aber bei Bach ein chromatischer Baß auch das Klanggerüst bestimmt²², ist Mozarts Baßlinie nur gelegentlich Klangträger. Die Oberstimmen gehen teilweise völlig andere Wege: Über dem eine eigene Ebene darstellenden, zunächst auf der Tonika beharrenden Violoncello umspielen in den ersten Takten Violinen und Bratsche *g* bzw. *d*, also die Außentöne des Dominantklanges²³. Wie zufällig ergibt sich auf der dritten Zählzeit des Taktes 2 der doppeldominantische Sekundakkord, der das Violoncello veranlaßt, zum *H* abzustei-gen. Doch die 2. Violine kümmert sich gar nicht um den Harmoniewechsel. Erst auf dem zweiten Viertel des Taktes 3 treffen sich alle Stimmen kurz im Sextakkord über *H*. Auf dem letzten Viertel des dritten Taktes trennen sich Oberstimmen und Baß noch einmal. Jede Schicht erreicht also das gemeinsame Ziel, den Dominantklang, auf andere Weise. Das Violoncello setzt Tonikagrundton und Dominantterz in 2+2 Takten nebeneinander, die Oberstimmen umkreisen unabhängig voneinander Dominantgrundton und Dominantquint, um sich im vierten Takt im Dominantklang zu treffen. Wie hier der Bogen vom *c* des Beginns bis zur Dominante im vierten Takt und in den analog gebauten Takten 5—8 von *B* bis zur Subdominante gespannt wird²⁴, so zielen die Achtelgänge ab T. 9 — die je nach dem Intervall zwischen Anfangs- und Zielton und je nach ihrer Länge Chromatik und Diatonik verschieden kombinieren — auf ihren jeweiligen Schlußton. Als Zwischentöne treten

²¹ François-Joseph Fétis, Sur un passage singulier d'un quatuor de Mozart, in: *Revue Musicale* 5 (1829), S. 603 f. sieht in der raschen — nicht schulmäßigen — Aufeinanderfolge der Einsätze von 2. und 1. Violine (T. 2) die Ursache für die seiner Meinung nach unbefriedigende Wirkung der ersten Takte. Er ist überzeugt, daß die Dissonanz des Taktes 2, „dont l'effet est horrible“, nicht von Mozart beabsichtigt war (S. 605).

²² Beispiele mit repetierendem, teilweise chromatisch geführtem Baß sind das „Crucifixus“ der *b*-moll-Messe und der Einleitungsschor der Johannes-Passion.

²³ Abert Bd. 2 S. 177 erwähnt das Umkreisen von *g* und *d* nur für die Mittelstimmen.

²⁴ Siehe dazu auch Antoine-Elisée Cherbuliez, Zur harmonischen Analyse der Einleitung von Mozarts C-dur-Streichquartett (K.V. 465), in: Bericht über die musikwissenschaftliche Tagung der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg 1931, Salzburg 1932, S. 108 f.

häufig dissonante Durchgänge auf²⁵. — Nur umrißhaft wird also — im Gegensatz zu Sinfonieeinleitungen — in dieser Einleitung die Tonalität fixiert; das klare C-dur des Allegrobeginns gibt um so mehr Halt.

Die Einleitung des Streichquartetts KV 465 ist die einzige kaum von anderen Gattungen oder Satztypen ableitbare, also eigenständige Kammermusikeinleitung Mozarts. Greifen die übrigen zuvor genannten Einleitungen auf Merkmale von Rezitativ, französischer Ouverture und Fantasie zurück, so neigen viele der im letzten Lebensjahrzehnt Mozarts entstandenen Einleitungen dazu, Anregungen aus Sinfonieeinleitungen aufzunehmen²⁶. Viele dieser Einleitungen finden sich — wohl wegen der Tendenz zu stärker akkordischem Spiel — in Werken mit Klavier (s. Tabelle S. 134 f.).

²⁵ Bei Bach hingegen sind meist alle Töne durchlaufender chromatischer Linien konstitutive Bestandteile von Klängen, also keine Durchgänge (vgl. das *a*-moll-Präludium und die *b*-moll-Fuge aus dem zweiten Band des Wohltemperierten Klaviers).

²⁶ Als zeitliche Ausnahme muß der siebte Satz der Serenade KV 185 (= 167a) (GA Serie 9, Abt. 1, Nr. 5 S. 28; NGA Serie 4, Wg. 12, Bd. 3 S. 109), der bereits 1773 entstanden ist und auch in anderer Hinsicht (s. S. 145 und S. 145 Anm. 29) eine Sonderstellung einnimmt, erwähnt werden. Sein Adagio setzt an den Beginn eine durch die Hörner unterstützte Fanfare, bereitet schon den kantablen Mittelteil durch einen doppeldominantischen Klang vor und stoppt diesen Teil vor dem Dominantblock (T. 10—11) mit zwei abrupten, bereits im Forteakzent des Taktes 8 angedeuteten Achtelschlägen auf einem Spannungsklang (T. 9). Eine Verwandtschaft mit den Sinfonieeinleitungen ist also unverkennbar.

<i>Eröffnung</i>	<i>Dominantabschnitt</i>	<i>Besonderheiten</i>
Grave und Presto für zwei Klaviere KV Anh. 42 (= 375b) ²⁷ (1782)	T. 1 Unisono	trotz der Tempobezeichnung <i>Grave</i> und der raschen Anläufe und Punktierungen in T. 1 nicht mit der französischen Ouvertüre verwandt, da Unisono.
Klavierfantasie KV 394 (= 383a) ²⁸ (1782)	T. 1/3 T. 7—8	
Duo für Violine und Viola KV 424 ²⁹ (1783)	T. 1 Unisono T. 9 Mitte —10	T. 9 zweite Hälfte typisches Pendeln aus der Quintlage her- aus.
Violinsonate KV 454 ³⁰ (1784)	T. 1/3 stark fanfarenmäßig T. 10—13 mit aus- nahmsweise ankaden- zierter Dominante	Mittelteil wesentlich kantabler als in Sinfonieführungen ³¹ .

Sonate für Klavier zu vier Händen KV 497 ³² (1786)	T. 1—2 Unisono	T. 26—29 ³³	stete Verkürzung der Glieder (4 + 2×2 (+1) + 2×2 + 1+1+ ...) und Beschleunigung des Harmoniewechsels (T. 10— 16 auf der ersten Zählzeit, T. 17 bis 24 auf erster und zweiter Zählzeit, T. 25 auf jeder Zähl- zeit). T. 21—25 ein zum Domi- nantgrundton führender Baß- gang.
Streichquintett KV 593 ³⁴ (1790)	T. 1 (und 5)	T. 16 ff.	Fanfare ersetzt durch die soli- stischen Dreiklangfiguren des Violoncellos. T. 1—8 trotz der periodischen Gliederung nicht abgeschlossen; auch die folgen- den drei Zweitaktgruppen wei- terdrängend. Da nirgends ein abrundender Tonikaschluß mög- lich ist, muß die Wiederholung des Larghetos am Satzende noch eine schließende Coda an- hängen.

²⁷ GA Serie 24, Nr. 60; NGA Serie 9, Wg. 24, Abt. 1 S. 46. Das Stück ist im Autograph *Sonata à 2 Cembali* überschrieben (s. KV S. 393).

²⁸ GA Serie 20, Nr. 18.

²⁹ GA Serie 15, Nr. 2.

³⁰ GA Serie 18, Nr. 40; NGA Serie 8, Wg. 23, Bd. 2 S. 64.

³¹ Die von Klinkhammer S. 82 für diesen Teil konstatierten Spielanweisungen *cantabile* und *espressivo* finden sich allerdings nicht. Klinkhammer muß sie einer stark bearbeiteten praktischen Ausgabe entnommen haben.

³² GA Serie 19, Nr. 4; NGA Serie 9, Wg. 24, Abt. 2 S. 54.

³³ Der Herausgeber der Sonate in der neuen Mozart-Gesamtausgabe, Wolfgang Rehm, schlägt für den letzten Takt des viertaktigen Dominantabschnitts eine eingangsmäßige Verzierung vor (vgl. auch den Schlußtakt der Einleitung aus KV 452 in der NGA). Davon ausgehend ergibt sich die Frage, ob der Fermatentakt vor dem schnellen Satz, mindestens in solistisch besetzter Musik, immer ausgeziert werden sollte. Grundsätzlich muß diese Frage wohl dann verneint werden, wenn die Dominante blockartig ausgebildet ist, wenn also die Einleitung — im Gegensatz zu einem überleitenden, verbindenden Eingang — eine Stauung vor dem schnellen Satz anstrebt. Erst einige der späteren Einleitungen Haydns, die wie viele Mozartsche Einleitungen mit einem weiterstrebenden Dominantseptakkord enden, zieren den letzten Klang mit eingangsartigen Floskeln aus (Sinfonien Nr. 94, 96, 102). Im Adagio von KV 497 ist der Dominantabschnitt sowohl von den vorhergehenden Takten als auch vom Allegro di molto deutlich abgesetzt. Er ist streng metrisch geregelt:



Ein Durchbrechen dieses festgefügtten Gerüsts durch eine Verzierung scheint mir nicht angebracht. Da der Dominantabschnitt stark auf den Dominantgrundton zentriert ist — der Triller zwischen *c'''* und *b''* vertritt die in Orchestermusik meist von den Hörnern übernommene Dominantachse — und auch der schnelle Satz mit *c'''* beginnt, macht sich das Ausweiten des Eingangs bis zum *e'''* besonders störend bemerkbar.

³⁴ GA Serie 13, Nr. 7; NGA Serie 8, Wg. 19, Abt. 1 S. 113.

2. Selbständige eröffnende Stücke

Neben den im vorigen Kapitel besprochenen Einleitungen existiert eine große Gruppe von eröffnenden Stücken, denen das Bezogensein auf einen nachfolgenden Satz gänzlich fehlt. Manche dieser Stücke sind abgeschlossen, viele wären durch einen kleinen Eingriff oder das Ergänzen eines Klanges oder einiger Takte abzuschließen¹. Die meisten der zu Selbständigkeit tendierenden eröffnenden Stücke sind strukturell von langsamen Mittelsätzen beeinflusst². Es verwundert nicht, unter diesen Stücken den Sinfonieeinleitungen fremde Tempobezeichnungen (*Andante* in Mozarts KV 247^{VI}, *Andantino grazioso* im Finale von KV 204) und Taktarten (6/8 z. B. in KV 617, 404a Nr. 1) zu finden.

Haydns Sinfonien und Kammermusikwerke

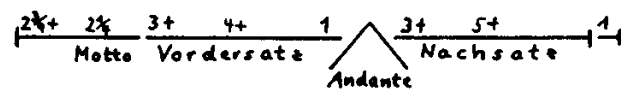
Das den Mittelsatz einrahmende Adagio der Sinfonie Nr. 6³ führt eine auf- und absteigende, meist schrittweise ausgefüllte Sext ($d'-b'$, $g-B$ in T. 1—3, $d'-b'$ in T. 3—4, $d''-b''$, $(d')e'-g$ in T. 6—8, $g'-b$ in T. 9—11, $d'-b'$ bzw. $b-g'$ in T. 104—106, $g-e'$ in T. 107 im Baß, entsprechend in den folgenden Takten $e-c'$ und $c-a$; $b'-d'$ bzw. $g'-b$ in

¹ Die gelegentlich vom schnellen Satz abgetrennten, meist aber in das schnelle Tempo einbezogenen Akkordschläge, die sich am Anfang einiger Quartette Haydns finden, sind zwar nicht als selbständige Stücke zu werten, lassen aber wie die selbständigen Stücke ein zielstrebiges Vorbereiten des Einsatzes des Hauptteils vermissen. Durch das Umreißen einer mit der Tonika endenden Kadenz ($V^{(7)}-I$ in op. 33 Nr. 5 und op. 74 Nr. 1, $I-V^{(7)}-I$ in op. 2 Nr. 3 und op. 76 Nr. 1, vollständige Kadenz in op. 71 Nr. 1) festigen diese Takte vorhangartig die Tonika. In der Literatur — s. z. B. Riemann, Kompositionslehre S. 493, Tobel S. 133 — werden diese nur der Kammermusik eigenen Einleitungen nicht von den Sinfonieeinleitungen geschieden.

² Sie stehen damit auch in der Nähe von abgeschlossenen langsamen Kopfsätzen, wie sie sich in Haydns Klaviersonaten HV XVI 12, 16, 42, 48 und 51, in Mozarts Klaviersonate KV 282 (= 189g) und im Kegelstatt-Trio KV 498, aber auch in einigen Sinfonien Haydns (s. S. 73 ff.) finden.

³ Sinfonien GA Bd. 1 S. 135.

T. 107—109)⁴ in den verschiedensten Satztechniken durch: akkordischer Satz mit Gegenbewegung der Außenstimmen (T. 1—3), solistischer Vortrag, der die sonst streng beibehaltene Dreitaktigkeit durchbricht, weil der Solist gleichsam seinen Einsatz nicht erwarten kann und durch Schnelligkeit brillieren möchte (T. 3—5), Auszieren der sich auseinanderbewegenden Stimmen durch Triller bzw. Viertel- und Achtelbewegung und Verhaken durch Synkopen (T. 6—8), Sequenz mit Dreiklangsfiguren der konzertierenden und der 2. Violine (T. 9—11), Kombination eines Aufstiegs in Terzen mit einem fein gegliederten Generalbaß (T. 104—106), Sequenz mit einer generalbaßmäßigen Achtelfigur und synkopischem Ineinandergreifen der Violinen, wodurch stets 2-3-Vorhalte entstehen (T. 107—109). Beide Adagioteile werden klanglich abgerundet (T. 12—13 Halbschluß, T. 110—111 ausge dehntere Generalbaßkadenz, T. 112 zwei bestätigende Schläge mit V—I). Beide Teile sind halbsatzähnlich aufeinander bezogen: Das erste Adagio wird durch das zweite Adagio, das mit den Takten 104—111 an die Takte 6—13 anknüpft und sie satztechnisch verdichtet, beantwortet. Zwischen diesen Vorder- und Nachsatz ist das Andante eingeschoben:



Die anderen zu diesem Typus gehörenden Einleitungen Haydns gliedern überwiegend periodisch. Die bis auf die Schlußtakte völlig anders als die übrigen Sinfonieeinleitungen gestaltete Einleitung der Sinfonie Nr. 15 wurde bereits auf S. 55 f. besprochen. Das den Schlußsatz des Streichquartetts op. 54 Nr. 2⁵ (1788?) eröffnende Adagio setzt sich bis zu T. 36 aus periodischen Achttaktgruppen zusammen; die veränderte Wiederholung der Einleitung am Ende des Satzes läßt sogar bis in den Tonikaschlußblock hinein die paarig aufeinander bezogenen Violinphrasen gegenüber dem ab T. 130 gerüstbaumäßig gliedernden Violoncello dominieren. — Das 1790 entstandene N o t t u r n o F-dur mit Orgelleiern H V I I 2 6⁶ beginnt sein einleitendes Adagio mit acht periodisch gestalteten Takten, die mit einem Trugschluß enden. Völlig unerwartet wird die zweite Hälfte von T. 8 mit einem repetierten doppeldominantischen Akkord (C VII⁶) gefüllt, und in T. 9 tritt daraufhin — aber eben nur als Folge dieses Klanges, nicht als Ziel einer längeren, auch das Metrische umfassenden Vorbereitung — ein viertaktiger Dominantabschnitt ein. — Das Streichquartett

⁴ Kretzschmars programmatische Auslegung — das Adagio stelle eine Solmisationsszene dar (S. 84) — geht von diesen von ihm als Hexachorde gedeuteten Sextängen aus.

⁵ Streichquartette GA Bd. 2, Nr. 57 S. 13.

⁶ GA Reihe 7 S. 25.

op. 71 Nr. 2⁷ (1793) wird mit einer kurzen gesanglichen, aus zwei sich öffnenden und zwei antwortenden Takten zusammengesetzten Adagio-phrase eingeleitet, die als selbständiger Teil konzipiert ist, aber die abschließende Tonika unterschlägt. Der Schlußton der Melodie und dessen Voraussetzung sind als Oktavsprung des Violoncellos in das Allegro verlegt⁸.

Mozarts Serenaden und Kammermusikwerke

Alle zur Selbständigkeit neigenden Einleitungsstücke Mozarts sind länger; wie Haydns derartige Einleitungen stehen sie von der Faktur her den langsamen Mittel- oder Kopfsätzen nahe⁹.

Das an sechster Stelle des *Divertimentos* KV 247¹⁰ (1776) stehende Andante z. B. ist periodisch angelegt. Es beschließt den vierten Periodenhalbsatz, der im Gegensatz zu den vorausgehenden, jeweils mit einem Halbschluß endenden, zweitaktig zwischen Forte und Piano wechselnden Halbsätzen im Forte bleibt, mit einer knappen, aus drei Schlägen bestehenden Kadenz zur Tonika. Vorbereitet wird diese Kadenz durch das Verlassen des die ersten drei Halbsätze bestimmenden Rhythmus in den Takten 13—14. Die beschleunigte Bewegung der Violinen in diesen beiden Takten hebt sich von den halben Noten der Bässe und den Haltetönen der Hörner, die aus den die ersten acht Takte einrahmenden Takten entnommen sind, plastisch ab. Gleichzeitig führen die Takte 13—14 auch den melodischen Höhepunkt herbei. Um ihn zur Geltung kommen zu lassen, setzen die Takte 9—10 um eine Oktave tiefer an als die Takte 1—4. Das Aneinanderanknüpfen der Periodenhalbsätze, das Hervortreten eines Höhe-

⁷ Streichquartette GA Bd. 3, Nr. 70.

⁸ Der Oktavsprung beherrscht — meist als auftaktige Figur, aber auch als abtaktige Figur (erstmalig T. 31), die in der Durchführung mit der auftaktigen Figur in Konflikt gerät (T. 53—55, 57, 70) — große Teile des schnellen Satzes.

⁹ Die rhythmisch und partiturmäßig kaum profilierte, auf Halbschluß offenbleibende Kadenz, die dem Adagio-Kopfsatz des Streichtrios KV 266 (= 271 f; 1777; GA Serie 24, Nr. 23a) vorspielartig vorausgeht, hat mit diesen Einleitungsstücken gemein, daß sie nicht zwingend auf den Hauptsatz hinführt, sondern ebenso auch periodisch (mit einem zur Tonika führenden viertaktigen Nachsatz) weitergeführt werden könnte. Vgl. damit auch die vorhängartigen Kadenzen vor Haydn'schen Quartetten (s. S. 137 Anm. 1).

¹⁰ GA Serie 9, Abt. 2, Nr. 24 S. 17.

punktes inmitten des Stückes und das folgende kräftige Schließen geben dem Andante ganz das Gepräge eines selbständigen Satzes. Die symmetrische Satzfolge des Divertimentos (Allegro — Andante grazioso — Menuett — Adagio — Menuett — Andante — Allegro assai) unterstützt diesen Eindruck.

Auch die Einleitungen der *Divertimenti* KV 131 (1772), Satz 6¹¹, 166 (= 159d; 1773), Satz 4¹², 205 (= 167A; 1773), Satz 1¹³ und 289 (= 271g; 1777), Satz 1¹⁴, die Einleitungen der letzten Sätze der *Serenaden* KV 204¹⁵ (1775) und 250¹⁶ (1776), die ausgedehnten langsamen Eröffnungstücke der *Violinsonaten* KV 303¹⁷ (= 293c; 1778), 379¹⁸ (= 373a; 1781) und 402¹⁹ (= 385e; 1782), das Adagio aus KV 594²⁰ (1790) und das Adagio aus KV 617²¹ (1791) sind überwiegend liedhaft gegliedert. Nur die Einleitung des Quintetts für Klavier und Bläser KV 452²² (1784) verkettet die einzelnen Glieder gerüstbaumäßig miteinander. In all den genannten Stücken sind die einzelnen Abschnitte meist paarweise aufeinander bezogen (s. z. B. die rhythmisch und melodisch spiegelbildlichen

¹¹ GA Serie 9, Abt. 2, Nr. 16 S. 20; NGA Serie 4, Wg. 12, Bd. 2 S. 53. Man vergleiche die ersten beiden Takte mit dem nahezu identischen Beginn des dritten Satzes aus Mozarts Streichquartett KV 458. Am Rande soll angemerkt werden, daß das Allegro molto des Divertimentos etwa den Melodieumfang der Adagio-einleitung übernimmt:

	<i>Einleitung</i>	<i>1. Thema</i>	<i>2. Thema</i>
	T. 1—6 <i>cis'</i> — <i>g'</i>	T. 15—18 <i>cis''</i> — <i>a''</i>	T. 31—34 <i>cis''</i> — <i>a''</i>
Ausweitung	T. 7—10 <i>a</i> — <i>b'</i>	T. 19—22 <i>gis'</i> — <i>a''</i>	T. 35—36 <i>gis'</i> — <i>a''</i>
Ausweitung	T. 11—14 <i>a</i> — <i>d'''</i>	T. 23—30 <i>cis''</i> — <i>d'''</i>	

In der Reprise ist das zweite Thema so abgewandelt, daß es sich trotz der veränderten Tonart zunächst wieder in den Rahmen *cis''*—*a''* einpaßt (T. 105—108).

¹² GA Serie 9, Abt. 2, Nr. 17 S. 8.

¹³ GA Serie 9, Abt. 2, Nr. 21. Die ersten Takte des Allegros, die eine melodische Variation der Einleitung unter Beibehaltung des harmonischen Grundrisses darstellen (s. Klinkhammer S. 60), übernehmen auch den Duktus der Einleitung. — Trotz der im Vergleich zur Einleitung der Serenade KV 203 gänzlich anderen Haltung dieses einleitenden Largos schreiben Wyzewa/Saint-Foix S. 159, daß Mozart in KV 203 und 205 „un petit adagio du même genre en tête du premier allegro“ setzt.

¹⁴ GA Serie 9, Abt. 2, Nr. 30.

¹⁵ GA Serie 9, Abt. 1, Nr. 7 S. 102.

¹⁶ GA Serie 9, Abt. 1, Nr. 9 S. 83.

¹⁷ GA Serie 18, Nr. 27; NGA Serie 8, Wg. 23, Bd. 1 S. 78.

¹⁸ GA Serie 18, Nr. 35; NGA Serie 8, Wg. 23, Bd. 2 S. 3.

¹⁹ GA Serie 18, Nr. 37.

²⁰ GA Serie 24, Nr. 27a.

²¹ GA Serie 10, Nr. 18; NGA Serie 8, Wg. 22, Abt. 1 S. 146.

²² GA Serie 17, Nr. 1; NGA Serie 8, Wg. 22, Abt. 1 S. 107.

Takte 1—2 und 3—4 aus KV 250, die Sequenzen der Takte 8—15 und 21—28 aus KV 594, die auf die Takte 1—4 bzw. 10—11 zurückkommen- den Takte 5—9 bzw. 12 Mitte —13 aus KV 452) und können deshalb nicht zum schnellen Satz hinführen. Die Tendenz zu paarweise erfolgreicher An- ordnung spiegelt sich auf übergeordneter Ebene auch in jenen Einleitungs- stücken, in denen dem ersten in der Tonika stehenden Teil wie in langsamen Mittelsätzen ein größerer Abschnitt in der Dominanttonart oder in der par- allelen Molltonart gegenübergestellt ist (KV 166, 171, 402, 617). — Da die Kammermusikeinleitungen nicht auf den schnellen Satz zustreben, kommt ihrem Abschluß nur wenig Bedeutung zu. Viele der Stücke schließen mit der Tonika ab. Bleiben sie auf der Dominante offen, so wird doch niemals die Dominante über größeren Raum hinweg als Ziel ins Auge gefaßt, son- dern meist im Rahmen der periodischen Gliederung kadenzierend erreicht, so daß der Satz durch das Anfügen einer Tonika oder eines Nachsatzes (bei eventueller Kürzung der gedehnten Dominante) abgerundet werden könnte. Folgende Schlußbildungen finden sich:

Schluß auf der Tonika; Verbindung zum schnellen Satz eventuell durch eine überleitende Figur: KV 166^{IV}, 205, 247^{VI}, 250^{VIII}

Unterschlagen der letzten Tonika: KV 204^{VII}²³

Ankadenzieren der Dominante: KV 171, 452

Halbschluß, Aussparen eines Nachsatzes: KV 131^{VI}, 266

im letzten Takt eines Periodensatzes eintretender, anschließend gedehnter Halbschluß: dritter Refrain aus KV 204^{VII}, 303, 379

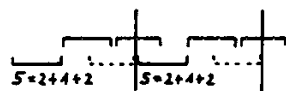
Anhängen eines nicht ausdrücklich vorbereiteten und nur wenig prägnanten Dominantblocks: KV 289, 402

Während die auf den schnellen Satz ausgerichtete Anlage der Sinfonieeinlei- tungen eine Wiederholung der Einleitung am Satzende verbietet, erlaubt die Faktur der selbständigen langsamen Einleitungssätze ein Aufgreifen am Satz- ende, da bei periodischem Verlauf verschiedene Schlüsse gegeneinander aus- getauscht werden können: Am Satzanfang kann der langsame Teil offen enden, in der Wiederholung am Ende des Satzes zur Tonika führen (KV 171, 594). — Das Partiturbild der erwähnten Stücke ist einheitlicher als in Sinfonieeinleitungen (s. z. B. die Einleitungen aus KV 205, 247^{VI} und 289).

²³ Die Übergänge vom schnellen Couplet zum langsamen Refrain werden dagegen in zwei Fällen (T. 117—124, 183—191) von dominantblockähnlichen Abschnitten vorbereitet.

Die einzelnen Instrumente sind oft in einen kompakten Satz — Melodie-
stimme mit begleitendem Baß und harmonischer Ausfüllung — eingeschmol-
zen. Auch die Hörner treten nur selten gliedernd hervor.

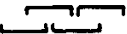
Die Einleitung aus dem vierten Satz des Streichquintetts g-moll
K V 516²⁴ (1787) ist anders als die bisher erwähnten Kammermusikein-
leitungen geartet und nimmt auch von der sinfonieeinleitungsähnlichen
Schlußbildung her — ohne jedoch sonst den Sinfonieeinleitungen nahezuz-
stehen — eine Sonderstellung ein. Das Quintett ist Mozarts einziges spätes
Werk, das einen Finalsatz langsam einleitet. Schon der Tonartenkontrast
Moll-Dur²⁵, der sich in Mozarts Sinfonie- und Ouvertüreneinleitungen nur
einmal (*Don-Giovanni*-Ouvertüre) findet, hebt diese Einleitung von der
Orchestermusik ab. Was aber die Einleitung in auffälligster Weise von den
Sinfonie- und Ouvertüreneinleitungen unterscheidet, ist der bis in den
Dominantblock hineinreichende, nur in den letzten Takten aus strukturellen
Gründen aufgegebene einheitliche Aufbau aus drei Bausteinen: aus der Pizzi-
catofigur des Violoncellos, den repetierenden oder kleinste melodische Wen-
dungen bildenden Achteln der Mittelstimmen und den kantablen, zweitakti-
gen, durch ihre Kürze und die Endungen fast an Rezitativformeln erin-
nernden Melodiegliedern der 1. Violine. Die Verwendung einheitlichen, ge-
sanglichen Materials läßt den Satz als selbständig erscheinen. — In den
ersten Takten bilden sich, ähnlich wie im ersten Satz des Streichquintetts
KV 515, zwei Fünftaktglieder:



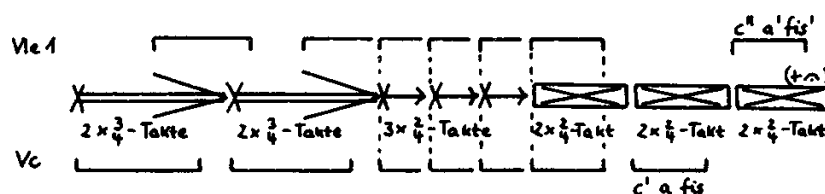
Vom Harmonischen her wäre ein Einsatz der 1. Violine in T. 2 und 7
ohne weiteres möglich; die folgenden Baßfiguren würden sich dann ohne
Pause an die ersten beiden Takte anschließen. Der verspätete Einsatz der
1. Violine bewirkt, daß die Baßformel gleichsam vorgestellt wird; ihr wird
Zeit gelassen, sich voll zu entfalten. Tonika und Dominante werden dadurch
fest gefaßt und — ohne allerdings fanfarenartig hervorzutreten — einander
gegenübergestellt. Um nicht von diesen beiden konstitutiven Klängen durch
andere Klänge abzulenken, setzt das Violoncello in den Takten 4—5 und
9—10 eine die 1. Violine imitierende, völlig aus dem sonstigen Baßverlauf
herausfallende, stufenweise geführte Legatowendung. Die fünftaktige Glic-
derung hat aber ihre Ursache auch darin, daß der 1. Violine Gelegenheit
gegeben werden soll, zwei aufeinander bezogene viertaktige Periodenhalb-
sätze (T. 3—6, 8—11) ungestört durch die Pizzicatofiguren des Basses
auszuspielen. Diese Periode ist das einzige melodisch ausschwingende Ge-

²⁴ GA Serie 13, Nr. 5; NGA Serie 8, Wg. 19, Abt. 1 S. 63.

²⁵ Die Einleitung des Dissonanzenquartetts tendiert ebenfalls stark nach Moll.

bilde des ganzen Satzes. Die folgende Reihung kurzatmiger Melodieglieder²⁶ gibt dem Satz den Charakter eines Intermezzos. — Die Takte 11 und 12 bringen durch den nunmehr beschleunigten Harmoniewechsel das Stück in Gang. Es beginnen regelmäßige Zweitaktglieder, in denen Melodie und Baß um einen Takt gegeneinander verschoben sind, also wie die Zähne zweier Zahnräder ineinandergreifen und dadurch die Bewegung nicht abreißen lassen: 

Der Ruheklang im ersten Takt eines jeden Gliedes wird meist über einen Vorhalt erreicht. Der zweite Takt der Gerüstbauglieder wird harmonisch und durch den Einsatz der Melodieglieder, durch dynamische Mittel und später auch durch chromatische Baßführung zum nächsten Zweitaktglied hin geöffnet. Um ein die gegeneinander verschobenen Schichten vereinigendes abschließendes Glied herbeizuführen, bremst Mozart das gegenseitige Weiterreiben von Violoncello und 1. Violine durch ein Übergehen auf kleinere Einheiten ab (T. 33 ff.). In den Takten 35—38 schließlich wird die Gliederung der Violine und des harmoniegebenden Untergrundes zur Deckung gebracht: T. 29 ff.



Ohne ein solches Eingreifen könnte der Satz nicht zum Stehen gebracht werden. Die Dominante ist gleichsam nur der Hintergrund, um die metrische Umgruppierung deutlich werden zu lassen.

Zusammenfassung des Kapitels B II.

Die meisten auf den Seiten 127 bis 143 erwähnten langsamen Einleitungen, also Einleitungen aus ersten und letzten Sätzen von Kammermusik verschiedenster Besetzung, aus Divertimenti, aus Mittel- und Finalsätzen von Sinfonien und Serenaden, unterscheiden sich im Bau grundlegend von

²⁶ Im Quintett KV 515 hingegen ist die anfangs aufgestellte Fünftaktgruppe — in der der dreitaktige Dreiklangsaufstieg und der zweitaktige Melodieeinwurf säuberlich getrennt nebeneinanderstehen — auch für den weiteren Satz bestimmend. Sie wird später nicht durch das Kürzen von Phrasen, sondern durch das Überschieben der beiden Teile auf vier Takte verkürzt (z. B. T. 69—76).

den Einleitungen aus Sinfonie- und Serenadenkopfsätzen und Ouverturen. Sowohl für Kammermusik, die nur in kleiner Besetzung aufgeführt und von einem Kreis von ‚Kennern‘ aufgenommen wird, als auch für Sinfoniemittel- und -schlußsätze entfällt die Aufgabe, Zuhörenden und Ausführenden den Beginn des Stückes signalhaft anzukündigen. Die Struktur der Einleitungen paßt sich dem ganz an, indem sie auf Eröffnungs- und Schlußfanfaren verzichtet. Die Beschränkung der Kammermusik auf ein Soloinstrument oder auf wenige, oftmals verwandte Instrumente zwingt mehr oder weniger zu einem Verzicht auf aufgefächerten partiturmäßigen Satz. Vor allem die zusammenhaltenden, gliedernden Achsen und die metrisch und rhythmisch präzisierenden Stöße der Hörner und Trompeten fehlen der Kammermusik²⁷. Auch die unterschiedliche Besetzung von Orchester- und Kammermusik trägt demnach wesentlich dazu bei, verschiedene Einleitungsarten entstehen zu lassen.

Während die meisten der Sinfonieeinleitungen Haydns und Mozarts sich in der Anlage ähneln, also einem einzigen zentralen Einleitungstypus zugehören, finden sich unter den nicht fanfarenhaften Kammermusikeinleitungen und Einleitungen zu Mittel- und Schlußsätzen von Serenaden und Sinfonien recht verschiedenartige Typen. Wirkliche, eigenständige Einleitungshaltung — also unselbständige, unfertige Struktur, die den schnellen Satz erwarten läßt, die aber außerdem auch dem Kammermusikcharakter gerecht wird — zeigen nur wenige Stücke (Haydns op. 1 Nr. 1^{III} und Mozarts KV 465).

Da ein genuin kammermusikalischer Einleitungstypus fehlt, machen sich in den Einleitungen Merkmale anderer Gattungen oder Satztypen bemerkbar. Breiteren Raum nehmen Einleitungen ein, die Elemente aus Rezitativ, Toccata, Fantasie oder dem Grave der französischen Ouverture einbeziehen oder die bereits durch den Titel als zu anderen Gattungen gehörig gekennzeichnet werden.

Neben dieser Gruppe von Einleitungen existiert eine große Anzahl langsamer eröffnender Stücke, die gewöhnlich ebenfalls als langsame Einleitungen eingeordnet werden, die aber einen abgeschlossenen oder auf einer nicht eigens vorbereiteten Dominante offenbleibenden und daher im Grunde abschließbaren musikalischen Vorgang enthalten und somit als selbständige Stücke bezeichnet werden können. Die Länge der Stücke ist für deren Bau

²⁷ Dort, wo Hörner in der Kammermusik mitwirken, erhalten Einleitungen häufig ein sinfonieähnliches Aussehen: vgl. Haydns G-dur-Notturmo (S. 128 f.), Beethovens Kammermusik (S. 292 ff.), Reichas Kammermusik (S. 215). Mozart allerdings setzt in den Einleitungen seiner Kammermusik (einschließlich der Divertimenti) und seiner Serenadenfinalsätze die Hörner meist als melodieführende oder als klanglich füllende Instrumente ein (s. S. 142).

von untergeordneter Bedeutung; auch wenige Takte können von der Konzeption her selbständig sein. Sowohl die kurzen als auch die ausgedehnteren Stücke übernehmen Charakteristika langsamer Sätze und zeichnen sich meist durch periodische Gliederung und liedhafte Haltung aus. Häufig heben sich wie in langsamen Mittelsätzen Komplexe in verschiedenen Tonarten — Tonikatonart und Dominanttonart bzw. Tonikaparallele — voneinander ab.

Die These Haußwalds, daß alle Serenadeneinleitungen wegen ihrer durch eine Fülle von Motiven begründeten inhaltlichen Spannung, die angestaut, aber nicht ausgeformt wird, zu einer Gruppe zusammengefaßt werden können, der die zügig planvoll gestalteten Divertimentoeinleitungen gegenüberstehen²⁸, wird durch die Musik widerlegt. Doch auch die Meinung Klinkhammers (S. 59 und 68), die langsamen Einleitungen in Serenaden und Divertimenti ließen sich nur bei Außerachtlassen der Gattungszugehörigkeit — nach den Gesichtspunkten „planvolle Gestaltung“ und „motivische Ballung“ — ordnen, ist irrig. Die Serenadenkopfsätze stellen an Sinfonieeinleitungen orientierte Einleitungen voran, wogegen die Einleitungen zu Serenadenschlußsätzen und die Divertimentoeinleitungen sich an langsame Sätze anlehnen²⁹. Die Divertimentoeinleitungen, die wie ein knapper langsamer Satz konzipierte Einleitung des Finales der Serenade KV 250 und das Andante grazioso aus der Serenade KV 204 zeigen ein verwandtes — typisch kammermusikalisches — Aussehen, haben aber mit den Einleitungen aus den Kopfsätzen der Serenaden KV 203, 250 und 320 nichts gemein.

Erst in späterer Zeit macht sich auch ein Einfluß der Sinfonieeinleitungen auf die Kammermusikeinleitungen bemerkbar. Haydn vermengt beide Typen nur in dem — möglicherweise unechten — Klaviertrio C-dur und im Notturmo G-dur, Mozart jedoch verlagert ab ca. 1782 das Schwergewicht von den langsamen eröffnenden Stücken auf Einleitungen, die denen aus Orchestermusik nahestehen. Von einer Ausnahme (Serenade KV 185^{VI}) abgesehen, die sich als Ganzes den Sinfonieeinleitungen nähert, greifen diese späteren Einleitungen meist nur gewisse Aspekte der Einleitungen aus Orchestermusik auf. In KV 397 ist der harmonische Plan, in KV Anh. 42, 394, 424, 454 und 593 der Tonika- bzw. Dominantblock einer Fanfareneinleitung angedeutet. Fast nie jedoch nehmen die einrahmenden Blöcke so scharfe Konturen an wie in den Sinfonieeinleitungen.

²⁸ Haußwald S. 103 f. überträgt den allgemeinen Ansatzpunkt Hoffmanns, der (S. 67) sagt, die Serenaden seien locker zusammengefügt, die Divertimenti aber gearbeitet, speziell auf die Einleitungen.

²⁹ Ausnahmen sind unter den Serenadenfinalsätzen der siebte Satz aus KV 185 (s. S. 133 Anm. 26), dessen Einleitung von Sinfonieeinleitungen beeinflusst ist, und unter den Divertimenti der sechste Satz aus KV 287, dessen Einleitung als Rezitativ ausgebildet ist.

Die Beziehungen zwischen Kammermusikeinleitung und nachfolgendem schnellem Satz betreffen ganz andere Momente als in Sinfonieeinleitungen. Die Grenztöne der melodischen Bewegung sind naturgemäß in kantablen Sätzen ein wichtigerer, auffälligerer Faktor für den Aufbau als in fanfarenhaften Stücken und bieten sich deshalb besonders für eine Übernahme in den nachfolgenden Satz an. Das Variieren einer Einleitung im schnellen Satz liegt nahe, sofern die Einleitung und der Beginn des schnellen Satzes liedhaft angelegt sind. (Eine Fanfareneinleitung hingegen ist von vornherein als Ausgangspunkt für Variationen kaum geeignet.) Außer diesen Anknüpfungspunkten zwischen Kammermusikeinleitung und schnellem Satz finden sich auch rhythmische (KV 166) oder motivisch-thematische Bezüge (z. B. KV 185). Tiefgreifende Beziehungen fehlen jedoch ganz, da sowohl die von fremden Gattungen wie Rezitativ, Fantasie oder Ouvertüre abstammenden als auch die in sich ruhenden abgeschlossenen Stücke auf Grund ihrer Andersartigkeit und Eigenständigkeit nicht in der Lage sind, strukturelle Eigenarten des schnellen Satzes vorauszunehmen. In der Kammermusik beherrscht mehr der Kontrast, das stimmungsmäßige Einleiten das Verhältnis zwischen Einleitung und folgendem Satz³⁰.

³⁰ Mies S. 29 f. macht ausdrücklich auf den krassen Gegensatz zwischen dem tragischen Einleitungsrezitativ und dem auf dem Volkslied „D'Bäuerin hat d'Katz verlorn“ beruhenden schnellen Finale des Divertimentos KV 287 von Mozart aufmerksam.

III. LANGSAME EINLEITUNGEN IN VOKALMUSIK

Langsame Einleitungen innerhalb von Oratorien und Opern

Innerhalb von Oratorien stehende langsame Einleitungspartien können verschiedenstes Aussehen annehmen und auf wirklichen Einleitungscharakter ganz verzichten. Nur gelegentlich — durch textliche Gegebenheiten bedingt — übernehmen solche Teile Charakteristika von Sinfonieeinleitungen. Ein einziges Stück ist mir begegnet, das als Ganzes den Sinfonieeinleitungen zu vergleichen ist: der Maestosochor „Ewiger, mächtiger gütiger Gott“ aus dem „Frühling“ (Nr. 8) der *Jahreszeiten*¹ (1801) von Joseph Haydn mit einer deutlich erkennbaren Zweitaktgliederung vom zweiten Takt ab. Im Orchester erklingen scharfe Fanfarenrhythmen, die mit aufstrebender Dreiklangsmelodik verbunden sind, wogegen die Spitzentöne des Chores sich ab T. 181 chromatisch auf den Dominantgrundton zubewegen. Die Dominante wird im Gegensatz zu den meisten Sinfonieeinleitungen ankaenziert (T. 185—186). Ein langgehaltener Chorakkord überbrückt im Dominantabschnitt die Pausen zwischen den Fanfarenrhythmen. — Der tonartliche Einschnitt vor dem Maestoso (*D*-dur/*B*-dur) und der tonartliche Zusammenhang mit dem folgenden Poco Adagio (*B*-dur) rechtfertigen die Einleitungshaltung dieses inmitten einer längeren Nummer stehenden Chores. In erster Linie aber scheint mir der Text — das kraftvolle Bekenntnis und der Anruf Gottes — die ganz spezifische musikalische Gestalt hervorzurufen. — In der Largoeinleitung des Terzetts „Sie steigt herauf, die Sonne“ (Nr. 11) aus Haydns *Jahreszeiten*² fehlt eine fanfarenhafte Eröffnung³. Die Takte 7 und 8 jedoch lehnen sich mit ihrem klanglichen Verlauf und mit den Fanfarenrhythmen von Trompeten und Pauken an die Dominantabschnitte von Sinfonieeinleitungen an. Der Textfortgang — das Aufgehen der Sonne und endliche Erstrahlen „in flammender Majestät“ — legt eine solche Gestaltung des Schlußabschnitts nahe. Die instrumentale Einleitung zum Rezitativ „In vollem Glanze steigt jetzt die Sonne strahlend auf“ (Nr. 13) aus Haydns *Schöpfung*⁴ nimmt ebenfalls erst in den letzten Takten (T. 10—11 Modulation zur Dominanttonart, T. 12 ff. Dominantabschnitt) fanfarenmäßige Haltung an³.

¹ Eulenburg-TP Nr. 987 S. 127.

² a.a.O. S. 167.

³ Siehe S. 23 Anm. 6.

⁴ Eulenburg-TP S. 102.

Auch in der Oper wechselt in Abhängigkeit vom Text und von der dramatischen Situation häufig das Tempo, so daß langsames Tempo am Beginn eines größeren Stückes nicht unbedingt Einleitungshaltung nach sich ziehen muß. Wirkliche einleitende Partien sind von großer Wichtigkeit, um Auftritte neuer Personen oder die Änderung von Konstellationen vorzubereiten oder zu begleiten. Die jeweils andere Situation erfordert eine jeweils andere musikalische Lösung, so daß die Einleitungen überaus vielfältig gestaltet sind. Die im Folgenden aufgeführten Stücke sind jedoch nur unter dem Gesichtspunkt der wenigstens partiellen Vergleichbarkeit mit Sinfonieeinleitungen ausgewählt.

Accompagnatorezitativ und Arie sind gelegentlich wie Sinfonieeinleitung und schneller Satz thematisch miteinander verbunden. Mozart verwendet dieses Verfahren z. B. im Duett „Vanne, vanne a regnar“ (Nr. 7) aus *Il Rè pastore* (KV 208)⁵ (1775) und in Donna Annas Rezitativ und Arie „Crudele!“ — „Non mi dir, bell' idol mio“ (Nr. 25 bzw. 23) aus *Don Giovanni*⁶. Diese Stücke haben jedoch kompositorisch mit Sinfonie- und Ouvertüreneinleitungen nichts gemein. Das „Crudele!“ aus dem *Don Giovanni* ist ein gewöhnliches Rezitativ, dem nur Teile des im gleichen Tempo ablaufenden Rondos eingesetzt sind. Das Andante des Duetts aus *Il Rè pastore* nimmt seiner Tempobezeichnung entsprechend den Charakter einer Kammermusikeinleitung an: Der sehr ausgedehnte, die Takte 10—17 in den Takten 23—30 wiederholende⁷, also eher paarig angelegte Satz beginnt mit einem eine vollständige Kadenz bringenden abgeschlossenen Viertakter und endet mit einem zwar durch eine zweitaktige Doppeldominante (Quintsextakkord) vorbereiteten, aber nicht blockhaft hervorgehobenen Halbschuß. Das Partiturbild erinnert durch die gehenden, teilweise repetierenden Bässe, die vielen parallelen Terzen und Sexten der Violinen, die gesangliche, stark ausgezierte Führung der 1. Violinen und die Begleitfloskeln der Takte 10—12 und 18 ff. an die Faktur eines langsamen Satzes⁸. — Auch sonst sind Sinfonie-

⁵ GA Serie 5, Nr. 10 S. 62.

⁶ GA Serie 5, Nr. 23 S. 281; NGA Serie 2, Wg. 5, Bd. 17 S. 383.

⁷ Die Takte 10 ff. werden nochmals in T. 85 aufgegriffen.

⁸ Natürlich kann das vokale Accompagnatorezitativ in seine instrumental ausgeführten Teile Elemente aufnehmen, die an die langsame Sinfonieeinleitung, insbesondere an deren Eröffnung, erinnern. Baldassare Galuppi setzt in der ersten Szene des ersten Aktes aus *Alessandro nell' Indie* (1755; hs. Partitur Mbs Mus. Mss. 228) einem Rezitativ der Poro die Fanfare



in dieser oder ähnlichen Form an mehreren Stellen ein. Carl Cannabich schickt Rezi-

nieceinleitungen und einleitende Partien aus Opern miteinander nur entfernt verwandt. Das die Arie der Fiordiligi „Come scoglio“ (Nr. 14) aus *Così fan tutte*⁹ eröffnende Andante maestoso beginnt mit einer Unisonofanfare, die in T. 4 auf den Sextakkord der VII. Stufe und in T. 7 auf den Sextakkord der Tonika versetzt wird. Kleine Einwürfe der Fiordiligi verbinden diese kadenzielle Folge. Der Schlußabschnitt (T. 12 ff.) steht auf der Tonika, orientiert sich aber weitgehend an Einleitungsschlüssen. Die Klänge wechseln zwischen Tonika und Subdominante (T. 13), die Vokalstimme verzichtet auf gesangliche Führung. — Die Arie „Geh' hin, geh' hin! dein Trotz soll mich nicht schrecken“ (Nr. 13) aus Mozarts *Bastien und Bastienne* KV 50 (= 46b)¹⁰ (1768) beginnt zwar fanfarenhaft im Unisono, schließt aber das Allegro nachsatzartig an die viertaktige Adagio-maestoso-Einleitung an.

Langsame Einleitungen im Kyrie der Messe

Die Gegenüberstellung von Instrumental- und Vokalteil, wie sie nach Guido Adler¹¹ für Kyriesätze der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wichtig ist¹², und die Gegenüberstellung von langsamem Kyrie und schnellerm Christe, wie sie sich in Messen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts findet¹³,

tativ und Arie „Modera l'ire/Prendi l'acciar“ (hs. Partitur Rtt Cannabich 3) ein siebentaktiges instrumentales Maestoso mit einem Unisonobeginn voraus:



In beiden Fällen bleiben jedoch Rezitativelemente und Fanfarenelemente streng getrennt; sie stehen mosaikartig nebeneinander. Das Rezitativ geht keine unmittelbare Verbindung mit anderen Satztechniken ein, weil es vom starr festgelegten Satzbild nicht abweichen könnte, ohne seine Gattungszugehörigkeit aufzugeben. (Zum Rezitativ s. auch S. 248 f.).

⁹ GA Serie 5, Nr. 19 S. 112.

¹⁰ GA Serie 5, Nr. 3 S. 33; NGA Serie 2, Wg. 5, Bd. 3 S. 54.

¹¹ Zur Geschichte der Wiener Meßkomposition in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts, in: StMw 4 (1916), S. 20.

¹² Eine neuntaktige Instrumentaleinleitung weist z. B. Heinrich Schmeltzers Missa nuptialis — DTÖ 49 S. 48 — auf.

¹³ Z. B. Antonio Caldara, Missa Dolorosa (DTÖ 26 S. 61): Largo (Chor und Instrumente) — Allegro (Solo und Instrumente); Johann Joseph Fux, Missa Purificationis (DTÖ 1 S. 112): neuntaktiges Largo (Chor) — schneller Teil (solistisch).

spielt für die Messen Haydns und Mozarts keine Rolle. Haydn und Mozart setzen öfters das erste Kyrie aus einem langsamen und einem schnellen vokal ausgeführten Teil zusammen und lehnen sich damit formal an J. S. Bachs *b-moll-Messe*¹⁴ (Kyrie und Gloria 1733) an. Bach stellt dem mit Fugierung arbeitenden und erst nach einem langen instrumentalen Abschnitt den Text bringenden Largo seines Kyrie eine viertaktige Vokaleinleitung¹⁵ voran, die folgendermaßen gebaut ist:

The image shows a musical score for the Kyrie introduction from J.S. Bach's B-flat major Mass. It consists of four measures. Each measure has a vocal part and a Continuo part. The vocal parts are: Kyrie, Kyrie, Kyrie, Kyrie. The Continuo part consists of a single note (C) in each measure. The lyrics are: Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison.

Das Gerüst des Satzes besteht aus dem dreimaligen Anruf „Kyrie“ — mit dem aus dem nachdrücklichen Sprechen des Wortes gewonnenen Rhythmus $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ und dem stets aufsteigenden Baß — und der zusammenfassenden Bitte „eleison“, die im wesentlichen durch den wiederum sprachgebundenen Rhythmus $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ und durch den phrygischen Schluß mit nun absteigendem Baß bestimmt ist. Im Gegensatz zu der sonst ganz am Instrumentalen orientierten Deklamation des Textes (ab T. 30) stellen diese Takte das Rufen, die „flehende Eröffnungsgebärde“¹⁶, besonders eindringlich in den Vordergrund, wodurch die Einleitung ihre Berechtigung und ihren Sinn erhält.

Haydn schreibt langsame Einleitungen meist nur in Messen für hohe Festtage¹⁷. Die Bezifferung des Basses bedingt in fast allen Fällen trotz der Beteiligung von Hörnern und Trompeten wirkliche Generalbaßstruktur. Die Einleitungen der frühen *Missa Sanctae Caeciliae* (HV XXII 5¹⁸, 1766) und der *Mariazellermesse* (HV XXII 8¹⁹, 1782) enden mit Halbschluß. Aber auch wenn am Ende der Einleitung ein Dominantblock ausgebildet wird²⁰, stellt sich das aus den Sinfonieeinleitungen gewohnte Partiturbild

¹⁴ GA Bd. 1; NGA Serie 2, Bd. 1.

¹⁵ Die NGA gibt keine Temposigle, da — s. Friedrich Smend, Kritischer Bericht, Kassel/Basel 1956, S. 237 — nicht die Urschrift A, sondern nur drei der Stimmenabschriften B den autographen Zusatz *Adagio* tragen.

¹⁶ Siehe Georgiades, Musik und Sprache S. 85.

¹⁷ Siehe Alfred Schnerich, Messe und Requiem seit Haydn und Mozart, Wien/Leipzig 1909, S. 21 f.

¹⁸ GA Reihe 23, Bd. 1 S. 105.

¹⁹ GA Reihe 23, Bd. 2 S. 20.

²⁰ Z. B. T. 24 ff. in der sonst periodisch gliedernden Einleitung der *Schöpfungsmesse* (HV XXII 14, 1801, GA Reihe 23, Bd. 4), außerdem in der *Paukenmesse*

nicht ein. Fast überall, auch in schnellem Tempo (z. B. *Missa brevis in F* und *Nelsonmesse*), wird der sprachliche Akzent des Anrufes „Kyrie“ durch eine musikalische Länge (z. B. $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ oder $\text{♩} \text{♩} | \text{♩}$) dargestellt. Der dadurch entstehende punktierte Rhythmus hat selbstverständlich nichts mit den Punktierungen der Sinfonieeinleitungen zu tun.

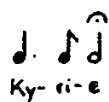
Von *Mozarts* Messen sollen zwei frühe, besonders auffallende Werke genannt werden. Das einleitende Adagio der *Missa in C* KV 139 (= 47a)²¹ (1768—69) wechselt in den Takten 1—6 taktweise zwischen wuchtigen Forteakkorden, in die der von allen Stimmen gleichzeitig deklamierte Kyrieruf eingefügt ist²², und im Gegensatz zum Statischen der Rufe sehr lebhaften instrumentalen Einwüfen. Erst die Takte 7—8 fassen in einer von *c-moll* zur hellen Tonart *Es-dur* führenden Kadenz die vorhergehenden gegensätzlichen Takte zusammen. Als Vorstellung liegt diesem Adagio etwas Ähnliches zugrunde wie den ersten Takten der *b-moll*-Messe Bachs: ein eindringliches Anrufen des Herrn, das auch hier durch eine aufsteigende Bewegung (Sopran) intensiviert wird, und ein Zusammenfassen in der Bitte „eleison“. Doch läßt der sich schon in diesem frühen Werk ankündigende Wiener klassische Satz aus dieser Haltung heraus etwas völlig Anderes als bei Bach entstehen. Bach verbindet die Anrufe, indem er jeweils einen der Soprane das „eleison“ in die Pause vorziehen läßt und die vier Takte harmonisch als eine Einheit faßt. Mozart aber stellt unerbittlich drei Blöcke mit den Bässen *c—B—H* und kadenzmäßig nicht zusammenhängenden, scharfen Klängen nebeneinander; nur die Ähnlichkeit der Blöcke und die chromatisch auf- bzw. absteigenden Außenstimmen stellen die Einheit her.

Auch in der Andante-maestoso-Einleitung der *Krönungsmesse* KV 317²³ (1779) wird in gemeißeltem Rhythmus, mit steigender Oberstimme und fallendem Baß, der Herr angerufen und in einem zusammenfassenden Glied

(HV XXII 9, 1796, GA Reihe 23, Bd. 2 S. 89), in der *Heiligmesse* (HV XXII 10, 1796, GA Reihe 23, Bd. 2 S. 166) und in der *Theresienmesse* (HV XXII 12, 1799, GA Reihe 23, Bd. 3 S. 140).

²¹ GA Serie 1, Nr. 5; NGA Serie 1, Wg. 1, Abt. 1, Bd. 1 S. 37.

²² Zwar beginnt die *Caecilienmesse* Haydns ebenfalls mit einem gleichzeitig von allen Stimmen vorgetragenen Ruf



auf dem Tonikaakkord, doch ist der Ruf nur vom Baß und nicht wie bei Mozart von allen Streichern, von Posaunen und Oboen gestützt; er steht im Piano, hat keine spätere Entsprechung, und der folgende Generalbaßsatz schließt sich ohne Bruch an.

²³ GA Serie 1, Nr. 14.

die Bitte „eleison“ vorgetragen. Es entsteht wirkliche Orchesterpartitur, in der nicht Klänge instrumentiert sind, sondern in der jedes Instrument seine besondere Aufgabe hat. Die Hörner blasen trotz der Klangfortschreitungen

$\text{I} \mid \text{V}^{\sharp} \mid \text{f} \text{V}^{\sharp} \mid \text{I}^{\flat} \text{c} \text{I}^{\sharp} \mid \text{II}^{\sharp} \mid \text{V} \mid$ nur den Tonika- bzw. Dominantgrundton und beharren damit auf den die Einleitung einrahmenden Polen I—V. Die Trompeten und Pauken schließen sich in der Tonfolge den Hörnern an, reißen aber die Töne nur kurz an und artikulieren dadurch bestimmter. Sie unterstreichen in T. 4 die Beschleunigung des Harmoniewechsels und der Aufeinanderfolge der Violinpunktierungen und leiten in der ersten Hälfte von T. 5 durch eine nochmalige Beschleunigung (T. 4 Abstand von Halben, T. 5 Viertel, Achtel) zum Dominantblock. Zu dieser Intensivierung steht die Dehnung der Punktierung des Chores von ♩ ♩ (T. 1—3) zu ♩ ♩ (T. 4—5) in krassem Widerspruch. Der Dominantblock wird durch die Achse der Hörner, das Umschlagen der Violinen in weiche Sechzehntelfiguren und das plötzliche Aussetzen von Chor und Baß als neuer, eigenständiger Körper herausgestellt. Auch zum *Più andante* hin wird der Dominantblock, obwohl keine stauende Pause entsteht, durch den freien Einsatz von Sopran und instrumentalem Baß in der zweiten Hälfte von T. 7 abgehoben. Die Festigkeit von Sinfonieeinleitungen fehlt der Einleitung jedoch, denn sie kann, am Ende des Kyrie eingesetzt und mit einem ausgedehnten Tonikablock abgeschlossen, auch abrundende Funktion übernehmen.

Zusammenfassung des Kapitels B III.

Während sich die Einleitungen der Sinfonien und Ouverturen im allgemeinen einem einzigen Einleitungstypus zuordnen lassen, ist für die orchesterbegleitete Vokalmusik keine einheitliche Ausrichtung der einleitenden Teile festzustellen. Innerhalb von Oper und Oratorium sind, dem Textablauf entsprechend, vielfach Teile verschiedenen Tempos aneinandergereiht, ohne daß den langsamen Teilen eigenständige Einleitungsfunktion zukommen muß. Aber auch die wirklich vorbereitenden, zum nächsten Abschnitt hinleitenden Teile haben meist ein nicht den Sinfonieeinleitungen vergleichbares Partiturbild²⁴. Falls sich ein Tonika- oder Dominantblock ausbildet, so können in-

²⁴ Siehe hingegen Thomas Jordan Gibbs, Jr., *A Study of Form in the Late Masses of Joseph Haydn*, Diss. University of Texas at Austin 1972, S. 134 f. und 351.

haltliche Gründe dafür den Anstoß gegeben haben. Auch die Einleitungen in Kyriesätzen zeigen meist kein den Sinfoniceinleitungen verwandtes Aussehen. Punktierungen sind ebenso sprachgebunden wie das mehr oder weniger starke Absetzen einzelner Blöcke. Die Kyrieeinleitungen wurzeln im wesentlichen im Generalbaßsatz. Die auffallende Einleitung aus Mozarts *Krönungsmesse* ist nicht für die Gattung der Messe repräsentativ, sondern dürfte Impulse von der Orchestermusik erhalten haben.

Bemerkenswert ist jedoch, daß Chorgesang sich besser als Sologesang zur Mitwirkung an typisch orchestraler Musik und insofern zur Ausbildung von sinfonieähnlichen Einleitungen eignet. Bei gemeinsamer chorischer Deklamation eines Textes kann durch den Verzicht auf individuelle gesangliche Führung der einzelnen Stimmen, durch rhythmisch prägnante Formung und durch scharfe, abtaktige Einsätze ein harmonisch flächiger, stark gliedernder Eindruck entstehen. Der Chor erscheint als ein einziges kompaktes ‚Instrument‘, das dem Orchesterverband eingeordnet wird und innerhalb der Partitur seine Aufgaben zugewiesen bekommt. Vokale Solostücke hingegen nehmen eher eine Differenzierung in melodisch führende Stimmen (Gesang und Melodieinstrumente des Orchesters) und Begleitung (übriges Orchester) vor.

Da einerseits die Einleitungen aus der Vokalmusik für die Erforschung der Wurzeln der Instrumentaleinleitungen nichts Wesentliches beizutragen haben und da andererseits gerade das Gebiet der textgebundenen Musik im Hinblick auf die verschiedenartigsten vorbereitenden und eröffnenden Partien einer ausführlichen Studie bedürfte, für die hier kein Platz ist, soll die Vokalmusik im zweiten Teil der Arbeit ausgeklammert bleiben.

C

DIE LANGSAMEN EINLEITUNGEN AUS DER ZEIT VOR DEN WIENER KLASSIKERN

Der folgende Teil der Arbeit geht ein auf die Einleitungsarten der Generalbaßmusik und der vorklassischen Musik (zu der auch Musik von Haydns und Mozarts Zeitgenossen bis etwa 1780 hinzugenommen werden soll). Im I. Kapitel sollen diejenigen Stücke zusammengefaßt werden, die durch ihren Bau auf die Sinfonieeinleitungen der Wiener Klassiker hinweisen, also möglicherweise als deren Vorbilder angesehen werden können.

I. MIT DEN SINFONIEEINLEITUNGEN HAYDNS UND MOZARTS VERWANDTE LANGSAME EINLEITUNGEN

1. Konzerteinleitungen

Vivaldis Konzerteinleitungen

Eine ganze Reihe von Konzerteinleitungen Vivaldis lenkt durch einen ganz eigenständigen Bau, der in mancher Hinsicht an die späteren langsamen Einleitungen zu Orchestermusik erinnert, die Aufmerksamkeit auf sich. In vielen der Einleitungen bildet sich eine deutliche Polarität zwischen Tonika und Dominante heraus.

Das Violinkonzert *B*-dur RV 583¹ betont in seiner Einleitung besonders die Eröffnungsfanfare. Dreimal wird der *B*-Klang in Punktierungen repetiert; die Solovioline stimmt die *g*-Saite eigens auf *b*, um dem Tonika-Grundton mehr Leuchtkraft zu geben. Die Anläufe zu den Takten 2 und 3 unterstreichen das abtaktige Setzen des Tonikaklanges. Die ganze Einleitung ist von jeweils zwei halbe Takte umfassenden rhythmisch abgeschlossenen Gliedern bestimmt, so daß ein unmittelbares Hinführen auf einen Dominantblock nicht möglich ist. Tonika und Dominante werden in den Takten 7—8 unverbunden einander gegenübergestellt: Der eineinhalbtaktigen Tonika (*Presto*) wird durch die hinabstürzenden Läufe der Violinen, dem Dominantklang (*Adagio*), der in der für die späteren Einleitungen üblichen Quintlage erscheint, durch die Fermate Nachdruck verliehen.

Das *Larghetto* des *Concerto per 2 Oboi, 2 Clarinetti, Archi e Cembalo* in *C*-dur RV 560² legt in die Streicher- und in die besonders durch die Bevorzugung der *C*-Naturskala stark trompetenmäßig wirkenden Klarinettenparte³ drei aufsteigende Fanfarenrufe (T. 1 *C*, T. 2 *C*, T. 3 *F* V⁷), die von einem auf dem Tonika-Grundton beharrenden Baß gestützt werden. Das Ziel der Fanfarenrufe liegt stets in der zweiten Takthälfte. Die in der ersten Hälfte von T. 4 stehende Punktierung spannt sich durch die

¹ GA 136 (F I/60, PV 368).

² GA 3 (F XII/1, PV 73).

³ Es dürfte sich um zwei Chalumeaus handeln. Sieher hierzu auch Walter Kolneder, Die Klarinette als Concertino-Instrument, in: *Mf* 4 (1951), S. 185—191.

Ausdehnung des melodischen Schrittes auf eine Dezim (Vle 1, Klar 1) und durch die erstmals bereits in der ersten Takthälfte eingreifenden Oboen so stark an, daß sie in der zweiten Takthälfte einen neuen Klang erzwingt: die Dominante. Damit steht der Tonika der ersten beiden Takte die über ein kurzes, hier allerdings kadenzielles Bindungsglied (IV in T. 4 erste Hälfte) erreichte Dominante gegenüber. Sie erscheint wiederum, wie meist in späteren Einleitungen, in Quintlage.

Das Largo des *Concerto per Viola d'amore*, 2 Oboi, Fagotto, 2 Corni e Basso continuo RV 97⁴ schichtet in seinen ersten zweieinhalb Tonikatakten verschiedene Ebenen übereinander. Die Hörner blasen als Signalinstrumente aufsteigende Dreiklänge, deren punktierter Rhythmus für das ganze Stück wichtig wird; das Fagott pendelt zwischen Grund- und Quintton und markiert beide Töne durch ständiges Anlaufnehmen; der Basso continuo verbindet die beiden Schichten durch einen Tonikahalteton. Das Setzen des Dominantklanges in T. 3 Mitte ist nur durch das Ausbrechen der Hörner aus dem bisherigen regelmäßigen Ablauf vorbereitet; das Fagott schlägt unvermittelt von seinen kleingliederigen Anläufen zum *F* und *c* in einen Dominanthalteton um. Dem zweieinhalbtaktigen Dominantblock folgen in den Takten 6—8 zwei gleich gebaute, auf den letzten Klang (zunächst *B*, dann *C*) hinzielende Glieder. Dem Zielklang in der zweiten Hälfte von T. 8 wird ein viertaktiger Dominantblock angefügt. Er bringt regelmäßig auf erster und dritter Zählzeit aller vier Takte einen dominantischen Klang. Die finale Anlage der vorausgegangenen Sequenzglieder wird übernommen (Kerntöne *g''* → *b''* *b''* → *g''* :||). Die kleinen Anlauffiguren, auf die das Fagott wieder zurückgreift, lassen Tonikafanfare und Dominantblock als aufeinander bezogene Abschnitte erscheinen.

Die Einleitungen des Fagottkonzerts *La Notte* RV 501⁵ und des etwa 1728⁶ gedruckten Flötenkonzerts *La Notte* op. 10 Nr. 2⁷ beginnen je mit

⁴ GA 248 (F XII/32, PV 286); *F*-dur.

⁵ GA 12 (F VIII/1, PV 401); *B*-dur.

⁶ Siehe RV S. 160.

⁷ RV 439, GA 455 (F VI/13, PV 342); *g*-moll. Dieses und das Konzert RV 358 sind die einzigen gedruckten Konzerte Vivaldis mit einer fanfarenhaften langsamen Einleitung. Walter Kolneder, *Die Solokonzertform bei Vivaldi* (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 42), Strasbourg/Baden-Baden 1961, S. 44 konstatiert, daß sich im ungedruckten Werk Vivaldis die interessanteren Stücke finden; er vermutet (Neue Studien b) *Der Aufführungsstil Vivaldis* S. 95), daß Vivaldi nur die leicht ausführbaren, dem Durchschnittsniveau der Zeit angepaßten Konzerte veröffentlicht hat. — Nach Kolneder, *Vivaldi* S. 164 geht dem Flötenkonzert die nur als Manuskript erhaltene Kammerkonzertfassung für Flöte, Fagott und Streicher RV 104 (GA 33, F XII/5, nicht in PV) in *g*-moll voraus, die sich aber hinsichtlich der Einleitung nur unwesentlich vom Flötenkonzert unterscheidet. Die Einleitung des Fagottkonzerts weicht stärker von den anderen beiden

einigen fanfarenartigen Takten: im Fagottkonzert mit einem in der Tonika schließenden Unisono, im Flötenkonzert mit einem sich am Ende des dritten Zweitaktgliedes dominantisch öffnenden Unisono, das die in Dur und Moll gleichen Tonleiterstufen I—V und IV—VIII stark hervortreten und insofern das für eine Orchestereinleitung ungewöhnliche Moll kaum zur Geltung kommen läßt. Im Fagottkonzert wird der regelmäßig zwischen Dominante und Tonikaquartsextakkord pendelnde Dominantblock unvorbereitet dem Mittelteil (T. 4—14 Mitte) angehängt, im Flötenkonzert bereitet das dritte Sequenzglied des Mittelteils (T. 11—12 *As* V—I) den straff gliedernden Schlußabschnitt vor. Der Einleitungsschluß des Flötenkonzerts führt die abtaktig einsetzenden Punktierungen des Anfangs- und Mittelteiles fort; er greift mit seinen auf *c* (T. 13—21) bzw. *g* (T. 22—28) zentrierten Blöcken in umgekehrter Reihenfolge auf die Ansatzöne des Beginns (T. 1 *g*, T. 3 *c*) zurück und faßt dadurch die Einleitung zusammen⁸. Im Vergleich zur Einleitung des Fagottkonzerts, die sowohl hinsichtlich der rhythmischen Gestaltung als auch hinsichtlich der Ausdehnung der einzelnen Abschnitte größere Vielfalt bietet und ihre drei Teile unverbunden nebeneinandersetzt, unterstreicht die Einleitung des Flötenkonzerts nachdrücklicher die typischen Einleitungsfunktionen: Eröffnen durch eine gemeißelte, auf Kadenzvorgänge verzichtende Fanfare, anschließend Aussparen der Dominante bis zum Schluß, knappe, harmonisch geschärfte Hinführung zum Schlußabschnitt, Bezugnehmen des Schlußteils auf die Eröffnung⁹.

Einleitungen ab und dürfte die älteste der drei Fassungen darstellen, da die Druckfassung, wahrscheinlich das Endresultat der Umarbeitungen, sicher auf die jüngere Fassung zurückgeht.

⁸ Die GA bezieht die merkwürdige Taktvorzeichnung C 3/4 der originalen Stimmen des Kammerkonzertes auf den Anfang des Konzerts. Bei Annahme eines geraden Taktes für das eröffnende Unisono würden *g* und *c* besonders betont werden.

⁹ Vom harmonischen Untergrund her zeigt auch der einleitende Teil des Fagottkonzertes RV 472 (GA 238, F VIII/17, PV 45) ein typisch einleitungsmäßiges Bild, obgleich er nicht tempomäßig, sondern nur durch einen Doppelstrich und durch solistischen, in größeren Notenwerten verlaufenden Duktus vom ersten Tutti abgehoben ist. Baß- und Solostimme allein sind jedoch nicht in der Lage, Tonika- und Dominantabschnitt so stark hervorzuheben, wie das in anderen Einleitungen durch den Einsatz von Tutti und Bläsern möglich ist. — An die bisher genannten Einleitungen Vivaldis erinnert auch das mit der Tonika schließende Largo molto des Violinkonzertes *F*-dur RV 286 (GA 70, F I/20, PV 290). Nicht nur die drei trockenen Schläge in T. 1—2

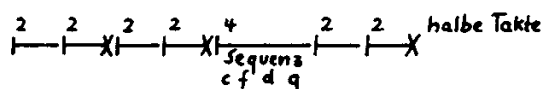
I - V - I
f z f z f z ,

denen in den Violinen jeweils ein intensivierendes Sechzehntel auf einem der im Klang enthaltenen Töne vorausgeht, sondern auch die unison absteigenden Töne *f—c—f* der Takte 2—3 und die durch einen Unisonolauf der Violinen angesteuerte,

Die Andante-molto-Einleitung des Violinkonzertes *b*-moll RV 390¹⁰ verschränkt zwei Fanfarenblöcke (mit den polaren Klängen Tonika und Dominante) und zwei Pianoabschnitte miteinander. Die Takte 1—2 und 6—7 sind durch ihre gleichsam spiegelbildliche klangliche Anlage (I I I V — V V V I), ihre im Forte aufsteigenden Violinsechzehntel und den pochenden Baß aufeinander bezogen. Die Pianotakte 3—5 übertragen den klanglichen Vorgang der Takte 1—2 auf einen beweglichen Baß und auf in ruhigen Halben dreiklangsmäßig aufsteigende Violinen und Bratschen. Die Takte 8—10 knüpfen hieran an, nähern sich aber stärker dem Generalbaßsatz, indem sie auch in der Klangfolge beweglich werden. Die Violinen sinken von *cis*'' aus, das in T. 7 als Überhöhung des *b*'' (T. 2 und 4) erreicht wird, schrittweise um eine Oktave abwärts. Der Dominantschluß der Einleitung tritt dadurch in der gleichen Lage wie schon der Dominantklang in T. 2 und 5 ein. Der zielstrebige Abwärtsgang der 1. Violinen unterstützt das Anpeilen des Dominantgrundtones durch den Baß (*eis* → *fis*). Die Dominante des Taktes 11 ist also bereits ab T. 2 ins Auge gefaßt und wird in T. 8—10 intensiv vorbereitet, wogegen der Dominantklang in T. 2 und 6—7 als unvorbereiteter Block eingeschoben wird.

Ein sehr knapp formuliertes, nur Tonika und Dominante verwendendes Adagio e staccato leitet das *Concerto per la S.S. Assunzione di Maria Vergine* RV 581¹¹ ein. Wiederum sind die einzelnen Glieder final angelegt: Die erste, in Punktierungen von *c*' aus aufsteigende Fanfare zielt auf das *c*'', der zweite, gleichsam echoartige Aufstieg biegt in einen Dominantschluß um. In den Takten 5—6 wird der Vorgang der Takte 1—4 auf engeren Raum komprimiert, indem der Aufstieg in der zweigestrichenen Oktave ansetzt und dadurch bereits auf dem dritten Viertel den jeweiligen Endpunkt erreicht.

Das Larghetto des Violinkonzertes C-dur RV 189¹² wechselt mehrere Male zwischen Tonika und Dominante. Es reiht kleine harmonisch öffnende Glieder aneinander:



ebenfalls unison gesetzte Kadenzfloskel *f*—*b*—*c* (T. 3 Ende) ähneln den fanfarenhaften Eröffnungen. Innerhalb der beiden identischen Abschnitte der Einleitung findet eine Beschleunigung statt: Die Schläge der ersten eineinhalb Takte folgen einander im Abstand von halben Noten, die Unisonofanfare reiht drei Viertel aneinander, die Unisonokadenz geht auf Achtel über.

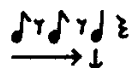
¹⁰ GA 171 (F I/77, PV 185).

¹¹ GA 55 (F I/13, nicht in PV); C-dur.

¹² GA 376 (F I/169, PV 29).

Ein Unisonoabwärtslauf der Violinen von der Tonika aus (erste Hälfte der Takte 1, 2, 3, 4, 7 und 8) stürzt gleichsam in die Dominante, der in den Takten 2 und 4 sogar noch eine Pause folgt. Dadurch erhält die Wendung I—V stark finalen Charakter. Die die Einleitung abschließende Dominante ist außerdem durch die Aufwärtsbewegung $c'—g'$ in den Violinen, die wesentlich mehr Kraft braucht als das Fallen von c' zu g in den Takten 2 und 4, besonders hervorgehoben.

Im Larghetto des Violinkonzertes *B-dur* RV 376¹³ fällt ein metrisch schwer setzender Dominantblock auf. Die ersten zweieinhalb Takte stellen eine Abfolge von $\underline{5} \underline{R} | \underline{5} \underline{R} | \underline{5}$, dar ($B \text{ I} = E s \text{ V } E s \text{ I} | F \text{ V } I | B \text{ V}$), deren metrische Ordnung durch den Rhythmus



unterstützt wird. Der rhythmische Abschluß einer Gruppe ist also gleichzeitig auch — wie wir es schon in anderen Einleitungen Vivaldis kennengelernt haben — ihr harmonischer Zielpunkt. In T. 3 Mitte beginnt auf diesem Zielpunkt eine Kette von gerüstbauähnlichen Zweitaktgliedern (auf Tonika, Dominante und Doppeldominante), an die sich in T. 6 Mitte der Dominantblock mit



anschließt.

Längere Dominantabschnitte finden sich auch im Konzert *Es-dur* RV 258¹⁴ und im *Concerto funebre B-dur* RV 579¹⁵. Sie sind nicht vorbereitet und nicht regelmäßig gegliedert, da im Gegensatz zu den Einleitungen der Wiener Klassiker die Stellung der Klänge nicht mit metrischen Gesichtspunkten verknüpft ist, sondern sich ebenso ausschließlich an der melodischen Führung orientieren kann.

Zwei Konzerteinleitungen Vivaldis verwenden in ihren Dominantabschnitten einen eine Quarte umfassenden Abwärtsgang, der auf den ersten Blick an die sich häufig am Ende langsamer Sätze findenden überleitenden Wendungen mit phrygischem Schluß¹⁶ erinnert. Im *Concerto per la Solennità di S. Lorenzo* RV 556¹⁷ schreitet der viertaktige Dominantblock zweimal die Quarte von es/c abwärts nach b/g aus. Der Dominantgrundton liegt als Achse über den bewegten Stimmen. Die Unterstimmterzen verbinden Tonika- und Dominantgrundton geradlinig, repräsentieren also nicht den für einen phrygischen Schluß üblichen harmonischen Gang. Die ersten zwei Takte dieses Largos verwenden im Baß ebenfalls einen Quartgang —

¹³ GA 170 (F I/76, PV 377).

¹⁴ GA 169 (F I/75, PV 430).

¹⁵ GA 51 (F XII/12, PV 385).

¹⁶ Siehe dazu S. 262 mit Anm. 10.

¹⁷ GA 54 (F XII/14, PV 84); C-dur.

in Dur —, den sie mit einer Fanfare (abwechselndes Ansteuern des c'' und g'' in Bläsern und Violinen) verbinden. Die beiden nächsten, nunmehr nur noch eineinhalbtaktigen Glieder (T. 3—4 Mitte und 4 Mitte—5) sind final angelegt: **v^e v^f T**. Punktierungen geben ihnen Signalcharakter. Bemerkenswert ist, daß alle Teile der Einleitung durch Tutti-pausen scharf voneinander getrennt sind, obwohl das für Generalbaßmusik recht ungewöhnlich ist. — In T. 4—5 des Adagios aus dem Violinkonzert a-moll RV 358¹⁸ wird die absteigende Quarte von den Bratschen und den in Oberterzen mitgehenden 2. Violinen durchlaufen. Das Harmonische tritt wiederum ganz in den Hintergrund; die beiden Takte streben auf das im Halteton von Principalvioline und 1. Violine bereits als Zielton vorgegebene dominantische e zu. Durch das Zerspalten des Baßabstiegs in drei getrennte Teile, von denen jeder einen Sekundschritt vollzieht, und durch das rhythmische Hervorheben des Schlußklanges eines jeden dieser Teile gibt auch der Quartabstieg am Anfang der Einleitung dem Dominantklang in T. 3 Gewicht¹⁹.

Überblickt man nun die bisher besprochenen Einleitungen Vivaldis als Ganzes, so kristallisieren sich folgende Gemeinsamkeiten mit den langsamen Sinfonieeinleitungen der Wiener Klassiker heraus: 3/8- und 6/8-Takt findet in den Einleitungen keine Verwendung. *Adagio* und *Largo* (bei Vivaldi manchmal mit dem Zusatz *e spiccato* oder *e staccato*) sind häufig gebrauchte Tempobezeichnungen, allerdings kommen bei Vivaldi auch die Bezeichnungen *Larghetto* (RV 376) und *Andante molto* (RV 390) vor. Die Eröffnungstakte der Einleitungen verwenden Unisono (z. B. RV 501), Anläufe (z. B. RV 556), Punktierungen (z. B. RV 560), Fanfarenmelodik (z. B. RV 390) oder Akkordschläge (z. B. RV 583). Der Schlußteil greift häufig auf Punktierungen zurück (z. B. RV 358). Tonika und Dominante werden entweder auf kleinstem Raum (z. B. RV 189) oder in größeren Blöcken (z. B. RV 583) unmittelbar nebeneinandergestellt oder durch Sequenzen (z. B. RV 97), verbindende Klänge (z. B. RV 560) oder zielgerichtete Abwärtsgänge (z. B. RV 556) miteinander verbunden. Hin und wieder wird die Zielstrebigkeit der Einleitung durch eine zunehmende Verkleinerung der Glieder unterstrichen (z. B. RV 581). Vollständige Kadenzen sind für die Einleitungen uncharakteristisch; typischer Generalbaßsatz ist selten. Da der Baß in Vivaldis Einleitungen oft nicht als Basso continuo, sondern als ein großflächig gliedernder, gerüstbildender Untergrund fungiert und

¹⁸ GA 128 (F I/53, PV 10); = op. 9 Nr. 5 (1727).

¹⁹ Die Notierung in C-Takten täuscht ein Unterordnen der dritten Zählzeit unter die erste Zählzeit vor. Der C-Takt in Generalbaßmusik ist jedoch stets aus zwei gleichberechtigten Takthälften zusammengesetzt.

da nicht Umkehrungen, sondern Grundakkorde — insbesondere der I. und V. Stufe — wichtig sind, tritt die Generalbaßbezifferung ganz in den Hintergrund. Periodische Gliederung fehlt fast völlig. Die Einleitungen gliedern meist sehr straff; Pausen trennen häufig die einzelnen Partikeln voneinander (z. B. RV 556, 439). Stets überwiegt abtaktige Haltung. Die häufig finale Anlage einzelner Floskeln oder Taktgruppen hat allerdings in den Einleitungen der Wiener Klassiker keine Parallele²⁰.

Vergleich der Einleitungen Vivaldis mit langsamen Sätzen

Wie bei Haydn und Mozart zeigt sich bei Vivaldi in den langsamen Kopfsätzen eine völlig andere Satztechnik als in den langsamen Einleitungen. Nahezu alle Vivaldischen Kopfsätze sind — wenigstens in den begleitenden Stimmen — von einem klanglichen Gang bestimmt, dem gleichsam nachträglich ein bestimmter, konstant beibehaltener, die Schicht des Harmonischen kolorierender Rhythmus aufgeprägt ist (s. z. B. das Adagio e spiccato des Konzertes RV 578²¹ mit Achtelrepetitionen, deren Fortlaufen die Klänge zu einem Kadenz-„Teppich“ bindet, und das Andante aus dem Konzert RV 550²²). Die Schichten des Klanglichen und des Rhythmischen sind voneinander völlig unabhängig.

Das Andante aus dem Konzert RV 567²³ schmilzt den durch stereotype Wiederholung einer eintaktigen Zelle entstandenen Rhythmus des Tutti in einen periodischen Vorgang ein. Das am Ende eines jeden Taktes stehende Sechzehntel ist ein wirklicher — harmonisch und melodisch für sich stehender — Auftakt. Dem in T. 9 einsetzenden Solo gegenüber hat das Tutti eine ähnliche Aufgabe wie die auf S. 268 erwähnten kadenziellen Einleitungen Vivaldis gegenüber den schnellen Sätzen.

Auch die langsamen Mittelsätze der Vivaldischen Konzerte gehen — wie bei den Wiener Klassikern — von anderen Voraussetzungen aus als die langsamen Einleitungen. Sie verwenden zwar in ihren Tutti öfter Punktierungen und Anläufe, doch treten diese Rhythmen selten so plakathaft auf

²⁰ Im Habitus ist allenfalls die Einleitung der Sinfonie Nr. 97 von Haydn mit ihren stets auf das Ende zielenden Gliedern damit vergleichbar.

²¹ GA 407; = op. 3 Nr. 2.

²² GA 409; = op. 3 Nr. 4.

²³ GA 412; = op. 3 Nr. 7 (Zählung nach dem Druck von Le Cène, Amsterdam).

wie in den Einleitungen. Die Punktierungen im Mittelsatz des Konzertes RV 234²⁴ sind ouverturenmäßig²⁵ mit langen Anläufen verhakt. Im Konzert RV 177²⁶ (T. 80 ff.) geben die Punktierungen den harmonischen Untergrund für die Solovioline. Auch im Konzert RV 201²⁷ sind die repetierten Punktierungen der Bässe und Bratschen nur eine leicht modifizierte Form eines in Halben weiterschreitenden Basso continuo. Im Konzert RV 330²⁸ treten die Punktierungen zwar unison auf, sind aber stufenweise geführt. Im Konzert RV 192²⁹ wird eine feststehende rhythmische Wendung einem im wesentlichen von absteigenden Quinten bestimmten harmonischen Gang hinzugefügt, hat also ebenfalls nichts mit den fanfarenhaften Rhythmen der Einleitungen zu tun.

Anläufe sind unregelmäßig gesetzt, zielen auf die verschiedensten Tonhöhen und sind meist präzise in ein klein unterteiltes rhythmisches Gerüst eingepaßt (z. B. RV 477³⁰ und RV 476³¹), wogegen sie in den Einleitungen in regelmäßigen Abständen auftreten, meist nur zum Tonika- oder Dominantgrundton führen und auf die Stützpfeiler des metrischen Gerüsts, die betonten Taktzeiten, zielen. Beschleunigungen in der Aufeinanderfolge der Glieder, wie sie sich gelegentlich in den Einleitungen finden, sind den Mittelsätzen fremd. Die Mittelsätze gliedern im allgemeinen weniger straff; sie neigen entweder zu Generalbaßsatz mit Sequenzierung oder zu periodischer Gliederung (z. B. RV 577³² mit 2+2+4 :||: 2+2+2+4). Die — nicht fanfarenmäßige — Melodie des Soloinstrumentes steht im Vordergrund³³.

Einige wenige besonders auffallende Mittelsätze seien langsamen Einleitungen unmittelbar gegenübergestellt. Das Largo aus dem *Concerto per Archi e Cembalo* RV 118³⁴ ähnelt in rhythmischer Hinsicht (T. 63—67, 81—84; T. 69—80, 86—89) stark der Larghettoeinleitung aus dem Konzert RV 560³⁵. Während aber in der Einleitung die Oboe einwürfe auf

²⁴ GA 37.

²⁵ Siehe dazu S. 237 ff.

²⁶ GA 160.

²⁷ GA 230.

²⁸ GA 92.

²⁹ GA 162.

³⁰ GA 224.

³¹ GA 277.

³² GA 25.

³³ Wo sich vom Instrument her eine mehr fanfarenartige Melodie anbietet — im Hornkonzert RV 538 (= GA 91) und im Trompetenkonzert RV 537 (= GA 97) —, spart Vivaldi das Soloinstrument im Mittelsatz aus.

³⁴ GA 32.

³⁵ GA 3.

der Tonika insistieren, führen die Violinläufe des Largos jeweils zu einem neuen, kadenzial bezogenen Klang. Den Punktierungen des Mittelsatzes fehlt jeder fanfarenhafte Charakter. — Die Takte 81—87 des zweiten Satzes aus dem Flötenkonzert *La tempesta di mare* RV 433³⁶ lassen sich wegen der kreisenden Triolen in der Soloflöte und des in Punktierungen verlaufenden Unisonos der Streicher gut mit den Takten 13—16 des Konzertes *La Notte* RV 439³⁷ vergleichen. In der Einleitung ist der Baß unbeziffert. Setzt man ihn in Anlehnung an die Flötenstimme aus, so erhält man ein regelmäßiges Pendeln zwischen Dominantseptakkord und Tonika-quartsextakkord von c-moll, also einen nicht kadenzial zu verstehenden Vorgang³⁸. Die Streicher verlassen den Dominantgrundton nicht. Im Mittelsatz weist bereits die Bezifferung auf einen Kadenzablauf hin; der Baßverlauf ist durch die Punktierungen nur ausgeschmückt. — Die sich abwärts bewegenden Unisonoläufe des Grave-Mittelsatzes aus dem Konzert RV 562³⁹ scheinen den Anläufen aus der Einleitung des Konzertes RV 189⁴⁰ zu ähneln, doch ist auch hier im langsamen Mittelsatz ein kadenzialer Vorgang zu beobachten (Takte 180—183 vollständige Kadenz), wogegen die Anläufe der Einleitung stets zwischen Tonikatönen ausgespannt sind und auf die Dominante zusteuern.

Vergleich der Einleitungen Vivaldis mit schnellen Sätzen

Die signalhaften Rhythmen und Unisoni der Einleitungen lassen sich in schnellen Sätzen meist in den eröffnenden Tutti, also an einer den langsamen Einleitungen vergleichbaren Stelle, finden. Einige wenige Beispiele sollen stellvertretend für eine große Anzahl solcher Sätze aufgeführt werden:

³⁶ GA 454.

³⁷ GA 455.

³⁸ In einer Kadenz stünde der Quartsextklang vor der sich zur Tonika lösenden Dominante.

³⁹ GA 380.

⁴⁰ GA 376.

Violinkonzert RV 341 ⁴¹	Unisonoläufe der Violinen
Fagottkonzert RV 472 ⁴²	T. 16 und 17 Tuttianläufe zur Tonika
Fagottkonzert RV 504 ⁴³	T. 1 bzw. 3 Anläufe zur Tonika bzw. Dominante, die nicht mit anderen Rhythmen verhakt sind
Violinkonzert RV 254 ⁴⁴	T. 1—4 Punktierungen im Unisono und Tutti zu Beginn eines jeden Taktes

Tonikablöcke zu Beginn der schnellen Sätze gehören zu den üblichen Eröffnungsarten. Ein besonders prägnantes Beispiel, in dem die einzelnen Tonikarufe durch Fermaten voneinander getrennt werden, findet sich im Violinkonzert RV 287⁴⁵. Wie hier und z. B. in der Einleitung zu RV 390⁴⁶ öffnet sich der Tonikablock meist nach einigen Takten zur Dominante, um damit einen Übergang zu harmonisch bewegterem Satz zu schaffen. — Neben einer Reihung von gleichgebauten Blöcken über einem Abwärtsgang des Basses (z. B. I V⁶ VI V im Violinkonzert *Il cucù* RV 335⁴⁷) findet sich häufig am Beginn schneller Sätze die ausdrückliche Gegenüberstellung von Tonika und Dominante. Im Violinkonzert *D-dur* RV 215⁴⁸ wird eine melodisch geführte zweitaktige Unisonofloskel, die am Ende kadenziert, wörtlich auf die Dominante versetzt. Ähnlich verhalten sich die Anfänge des Violinkonzertes RV 262⁴⁹ und des Konzertes RV 519⁵⁰. Das Konzert RV 262 versetzt Akkordschläge, Tonleitern und Dreiklangsbrechungen der Violinen, das Konzert RV 519 ein Unisono um eine Quint nach oben. Im *Concerto per 2 Violini, Archi e Cembalo* RV 521⁵¹ nehmen die beiden

⁴¹ GA 330. Das Modell der ersten Takte wird in späteren Tuttiabschnitten auf die III. und V. Stufe versetzt und erscheint am Ende (T. 99—106) in ausgeweiteter Form wieder auf der I. Stufe. Diese drei Stufen — die Bestandteile des Tonika-dreiklanges — bestimmen häufig die klagliche Anlage der schnellen Sätze. Die Dominante tritt hier also im Gegensatz zu den Einleitungen nicht als Gegenpol zur Tonika auf.

⁴² GA 238.

⁴³ GA 299.

⁴⁴ GA 38.

⁴⁵ GA 187.

⁴⁶ GA 171.

⁴⁷ GA 487.

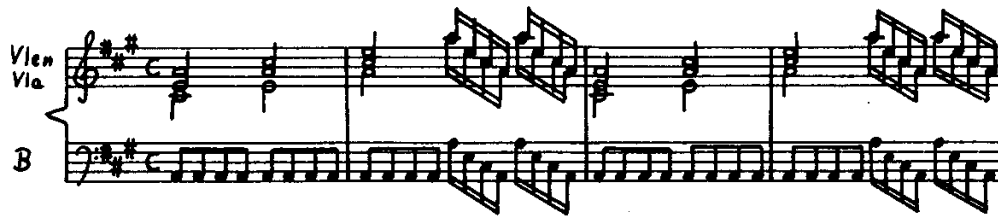
⁴⁸ GA 305.

⁴⁹ GA 340.

⁵⁰ GA 410.

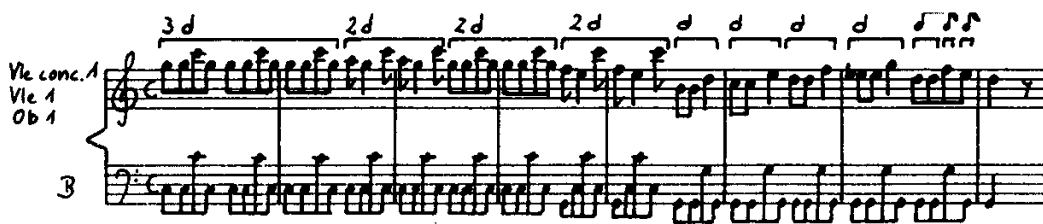
⁵¹ GA 344.

Ebenen, die wiederum ohne Verbindungsglied nebeneinandergesetzt sind (T. 1—4 I, T. 5—8 V), stark fanfarenhafte Züge an, indem sie nur Dreiklangstöne bringen (T. 1—4):



Im Violinkonzert RV 296⁵² stehen sich zwei Blöcke mit absteigenden Dreiklängen, die durch Fermaten getrennt sind, gegenüber. Da der Satz nach dieser Eröffnung auf kleinere Notenwerte übergeht, entsteht ganz der Eindruck einer langsamen Einleitung. — Die schnellen Satzanfänge spiegeln also die gleiche Signalhaltung wider wie die besprochenen langsamen Einleitungen. Daß Vivaldi Unisoni und ‚primitive‘, signalhafte Wendungen nicht nur an den Anfang insbesondere des ersten Tutti der schnellen Sätze, sondern auch an den Anfang von langsamen Einleitungen setzte, beweist wohl zur Genüge, daß er damit eine bestimmte Absicht verfolgte und nicht, wie Kolneder⁵³ es für möglich hält, bei eiligen Kompositionsaufträgen Arbeitszeit sparen wollte.

Auch ein zunehmendes Verkürzen von aufeinanderfolgenden Gliedern wie z. B. in den Einleitungen von RV 581⁵⁴ und 556⁵⁵ findet sich gelegentlich in schnellen Sätzen. In den Takten 11 ff. des Allegro molto aus dem Konzert RV 556⁵⁶ sind zunächst drei, dann zwei halbe Takte zusammengruppiert; schließlich geht der Bewegungsimpuls auf halbe Takte, auf Viertel und sogar auf Achtel über:



Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Einleitungen und schnellen Sätzen ergibt sich hinsichtlich der Dynamik des Anfanges. Schnelle Sätze beginnen üblicherweise mit Forte⁵⁷, notieren es aber meist nicht. Da die lang-

⁵² GA 158.

⁵³ Vivadi S. 103.

⁵⁴ Siehe S. 160.

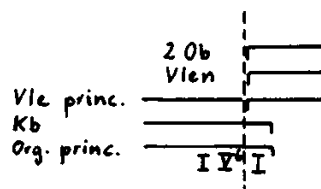
⁵⁵ Siehe S. 161 f.

⁵⁶ GA 54.

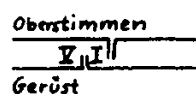
⁵⁷ Siehe Kolneder, Vivaldi S. 86.

samen Einleitungen ebenfalls am Anfang auf eine Dynamikbezeichnung verzichten, in späteren Takten aber häufig ein Piano bringen (z. B. im T. 3 des Konzertes RV 390⁵⁸), ist anzunehmen, daß auch sie im Forte beginnen⁵⁹.

Interessant ist nun, welche Mittel Vivaldi verwendet, um in den schnellen Sätzen die einzelnen Abschnitte aneinanderzuhängen. Neben general- baßmäßigem Verlauf und Reihung von Sequenzen ist für schnelle und gelegentlich auch für langsame Sätze (z. B. T. 95—96 des Fagottkonzertes RV 488⁶⁰) eine besondere Art der Verknüpfung von Tutti und Solo wichtig: der Einsatz eines Soloteiles bzw. einer neuen Spielfigur über dem gerade zur Ruhe kommenden Baß oder Orchester. Ein Beispiel innerhalb eines schnellen Satzes bietet das *Concerto per 2 Oboi, 2 Corni, Violino, Archi e 2 Organi* RV 562⁶¹ in T. 47—48:



Diese Verzahnungsart entspringt dem gleichen Bedürfnis wie das diesen Vorgang gleichsam umkehrende Gerüstbauprinzip



der Wiener Klassiker: den Satz nicht zum Stillstand kommen zu lassen, sondern die Spannung, die die Dominante in sich trägt, als Impuls für etwas Neues auszunutzen. Da bei Vivaldi an solchen Verzahnungsstellen der Baß nach dem Einschnitt meist pausiert, fanfarenhafte Eröffnungen aber stets einer kräftigen Stütze durch den Baß bedürfen, eignet sich diese Art des Verkettens von Abschnitten nicht für die langsamen Einleitungen. Dagegen ist in den langsamen Einleitungen gelegentlich schon das spätere Gerüstbauprinzip angedeutet (z. B. RV 189⁶²); ein metrisch regelmäßiges Pendeln zwischen Ruhe- und Spannungsklang über längere Strecken stellt sich jedoch noch nicht ein. — Der sequenzen- und kadenzenreiche Verlauf der Soli, die gelegentlich sogar Anläufe und Punktierungen in ähnlicher Weise wie die langsamen

⁵⁸ GA 171.

⁵⁹ Das in der GA für den Anfang der *La Notte*-Konzerte vorgeschlagene Piano ist wohl nicht haltbar.

⁶⁰ GA 240.

⁶¹ GA 380.

⁶² GA 376.

Sätze einbauen⁶³, verträgt sich nicht mit Einleitungsfunktionen. Deshalb findet sich in den fanfarenhaften Einleitungen Vivaldis niemals die Gegenüberstellung Tutti — Solo; allenfalls umspielt ein Soloinstrument (z. B. in den *La Notte*-Konzerten) das Klanggerüst.

Es ist auffallend, daß Vivaldi seine schnellen Sätze nicht mit Tonika-
blöcken, sondern mit Generalbaßkadenzen schließt. Davon heben sich die bewußter gestalteten Einleitungsschlüsse ab. Vivaldi betont in den Einleitungen die Dominante oftmals dadurch, daß er mehrere gleich lange, auf ihr Ende zielende kleine Glieder aneinanderreihet und auf diese Weise die Betonung des Gliedschlusses zur Gewohnheit werden läßt. Die Ausrichtung auf das Ziel ist natürlich eine generelle Eigenart der Generalbaßmusik, doch ist dieses Prinzip in den Einleitungen Vivaldis auch auf kleinste Partikeln angewandt und besonders konsequent durchgeführt.

Der Zusammenhang zwischen langsamer Einleitung und schnellem Satz bei Vivaldi

Die Zusammengehörigkeit von langsamer Einleitung und schnellem Satz äußert sich zunächst einmal häufig darin, daß der schnelle Satz auf die sonst übliche, hier von der Einleitung übernommene Fanfareneröffnung verzichten und mit sich stufenweise bewegenden Spielfiguren beginnen kann (z. B. Konzerte RV 581⁶⁴, RV 189⁶⁵, RV 556⁶⁶). Aber auch engere Beziehungen zwischen Einleitung und schnellem Satz finden sich.

Teile der Einleitung werden gelegentlich in den schnellen Satz als genau abgegrenzte, nicht zur Vermengung mit der Umgebung fähige Partikeln eingesetzt. Sie beeinflussen also nicht den Satz als Ganzes, sondern lassen nur blitzlichtartig die Erinnerung an die langsame Einleitung aufleuchten. Dafür seien einige Beispiele genannt.

Aus dem *Largo e spiccato* des Violinkonzertes *B*-dur RV 583⁶⁷ werden die ersten beiden fanfarenartigen Viertel herausgelöst und in den Takten 20 und 22 (bzw. 48 und 50, 105 und 107) des schnellen Satzes auf den

⁶³ Siehe dazu S. 163 f.

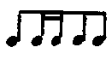
⁶⁴ GA 55.

⁶⁵ GA 376.

⁶⁶ GA 54.

⁶⁷ GA 136.

die Tonart umschreibenden Stufen *B*, *d* und *F* eingesetzt. Einleitung, zusammenfassendes Presto — Adagio und schneller Satz sind außerdem durch das Ansetzen auf dem Ton *b*'' und das rasche tonleitermäßige Abfallen (T. 1 Violino principale *b*''—*c*'', T. 7 und 9 Violinen *b*''—*d*'') aufeinander bezogen. Erst in T. 25 überschreitet die Solovioline den Ton *b*''.

Das Allegro non molto des Violinkonzertes C-dur RV 189⁶⁸ schiebt in den Takten 64—65 (bzw. 78—80) die Takte 7—8 und kurz vor dem Schluß (T. 103—105) die Takte 5—7 der Einleitung keilartig ein. Die letzten beiden Takte der Einleitung kündigen auch bei ihrem Auftreten im schnellen Satz signalartig neue Abschnitte an. — Die Largoeinleitung des Konzertes RV 97⁶⁹ liefert dem Allegro mehrere Materialsplitter. In den Takten 32 f. (und 72 f.) werden in ähnlicher Weise wie in den ersten Takten der Einleitung eine Dreiklangsfanfane der Hörner (hier ) rhythmisiert, den Tonikagrund- und -quintton anstrebende Läufe des Fagotts



und ein mit  auf *F* verharrender Baß zusammengesetzt. Die Takte 6—8 der Einleitung klingen in den Takten 38 (zweite Hälfte) bis 40 an. Die Takte 9—12 der Einleitung werden in den Takten 85—86 aufgegriffen.

Vivaldis Einleitungen sind von der Konzeption her meist wesentlich einheitlicher als die schnellen Sätze, die aus verschiedenartigsten Abschnitten bunt zusammengereiht sind und deshalb auch, fast wie zufällig, Bausteine aus der Einleitung aufnehmen können. Daher liegt die Annahme nahe, daß Vivaldi die Einleitungen als erstes konzipiert und bei der Abfassung des schnellen Satzes eingearbeitet hat.

Konzerteinleitungen anderer Komponisten

Vivaldi ist der einzige Komponist der Generalbaßzeit, der auf breiterer Ebene einen mit den späteren Sinfoniecainleitungen vergleichbaren Einleitungstypus pflegt⁷⁰. Unter den Werken seiner Zeitgenossen fand ich nur

⁶⁸ GA 376.

⁶⁹ GA 248.

⁷⁰ Trotz dieser besonderen Bedeutung der Vivaldischen Einleitungen erwähnt Kolneder in seinen Abhandlungen über Vivaldi die Einleitungen nur beiläufig,

ein einziges Stück, das in einzelnen Abschnitten von der Intention her den Vivaldischen Einleitungen vergleichbar ist⁷¹. Das *B*-dur-Konzert⁷² von Giuseppe Tartini weist zu Beginn der ohne Tempovorschrift belassenen Einleitung merkwürdige Klänge auf:



Der Tonikagrundton *B*, in den ersten beiden Takten die Stütze für das Nacheinandereintreten der Dreiklänge der Bratschen, 2. Violinen und 1. Violinen, trifft in T. 3 — selbst an die Quinte *f'* der Bratsche gekoppelt — mit der dominantischen Quinte *f'*—*c'* der Violinen zusammen. Die Takte 3 Mitte—5 versetzen den Vorgang der ersten zweieinhalb Takte um eine Quinte nach oben, so daß in T. 10 *f*, *c'* und *g'* zusammen erklingen. Im Generalbaßsatz wäre dieser Vorgang undenkbar; er ist nur als Versuch,

vielleicht, weil sie im Gesamtschaffen Vivaldis eine zahlenmäßig untergeordnete Rolle spielen (nur insgesamt 20 Einleitungen zu Kopfsätzen in ca. 500 Konzerten).

⁷¹ Bemerkenswert ist, daß Vivaldis Zeitgenossen im allgemeinen nicht nur auf Fanfareneinleitungen verzichten, sondern auch ihre schnellen Sätze wesentlich weniger fanfarenhaft eröffnen als Vivaldi. Bei Händel finden sich zwar zu Beginn schneller Sätze orgelpunktartige Tonikabässe (z. B. Concerto grosso op. 3 Nr. 2 *B*-dur, in: GA 21 S. 15) oder fanfarenartige Tonikaebenen (z. B. Concerto op. 6 Nr. 5, in: GA Bd. 30 S. 60), die Dominante wird jedoch der Tonika niemals als Block gegenübergestellt. Der Satz geht von der Tonikaebene aus sofort in Generalbaßsatz über. Selbst Werke mit Trompete, in denen man eher fanfarenhafte Haltung vermutet, sind in ihren Eröffnungen nicht mit Vivaldis Konzerten zu vergleichen — s. z. B. Torelli, Concerto für Trompete in *D*-dur (= Giegling Nr. 2), hrsg. von Jean-François Paillard (= Archives de la musique instrumentale 3), Paris o. J. oder Fasch, Konzert *D*-dur für Trompete in *D*, 2 Oboen, Streicher und Basso continuo, hrsg. von Helmut Winschermann, Hamburg 1964.

⁷² Minos Dounias, Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis als Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit und einer Kulturepoche, Wolfenbüttel 1935, Nachdruck Wolfenbüttel/Zürich 1966: Nr. 117; dort teilweise wiedergegeben auf dem Faksimile vor dem Titelblatt. Laut Dounias S. 291 wurde die Urheberschaft Tartinis für dieses Konzert von Giovanni Tebaldini, L'Archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova, Padova 1895, S. 77 f. angezweifelt.

Tonika und Dominante in der Gleichzeitigkeit (T. 3) und im Nacheinander (T. 1-3 — T. 3-5) als polare Klänge einander gegenüberstellen, verständlich. Auch der Schluß



entfernt sich vom Generalbaßsatz. Durch das ausdrückliche Setzen des zum Dominantgrundton führenden, im *B*-Klang dissonanten Leittones — er ist nicht nur Durchgang wie in den Takten 10—11



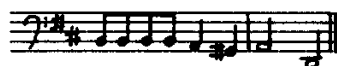
der Einleitung — erscheint das *f* des Basses zwingender, so daß der Dominantklang auf eineinhalb Takte (+ ♪) ausgedehnt werden kann. Im Mittelteil verläuft die Einleitung jedoch generalbaßmäßig. Diese Haltung wird durch das Fehlen von Bläsern begünstigt⁷³.

Die Einleitungen zweier Konzerte von Georg Philipp Telemann stellen Tonika und Dominante zwar noch nicht in der Art späterer Einleitungen einander gegenüber, nehmen aber ein für Telemanns Musik völlig ungewöhnliches stark blockhaftes Aussehen an, was möglicherweise durch die Wahl der Soloinstrumente — Corni da caccia — verursacht ist. Das Konzert in *D*-dur⁷⁴ stellt zwei nahezu identische Teile, deren erster (Notenbeispiel Nr. 3 S. 333) von *D* nach *A* und deren zweiter von *A* nach *D*

⁷³ Vgl. hingegen Vivaldis Einleitungen, die verhältnismäßig oft Bläser verwenden: RV 556, 579, 560, 97; in RV 439, 461, 472 und 501 nur als Soloinstrument.

⁷⁴ Kross 2 Hr. D (2); hss. Stimmen DS Mus. ms. 1033/66. Eine Datierung dieses und des folgenden Konzertes ist nach Kross S. 27 ff. nicht möglich.

führt, an den Beginn bzw. in die Mitte des Allegros. Der Kopfsatz wird mit einem zweitaktigen Largo, in dem die Hörner über der abschließenden Kadenz



selbständig eine Fanfare



blasen, abgeschlossen. — Das Eröffnungsstück des *F*-dur-Konzertes⁷⁵ (Notenbeispiel Nr. 4 S. 334) ist sehr klar in Tonika- und Dominantebene gegliedert, schließt aber mit einer Kadenz ab.

Das nur mit zwei Violinen und Basso besetzte Concertino *E*-dur⁷⁶ des 1711 in Neapel geborenen, seit den dreißiger Jahren in Palermo und ab 1752 in Lissabon tätigen⁷⁷ *Dauidē P e r e z* erinnert durch die Temposigle *Largo e staccato* seiner Einleitung an einige Konzerte Vivaldis⁷⁸. Die von allen Instrumenten gemeinsam deklamierten Rhythmen in den Takten 1—2 und 7—8 bezeugen die Bemühung Perez', die eröffnenden und die die Einleitung abbremsenden Takte plakathaft von dem glatter fließenden Mittelteil abzuheben (Notenbeispiel Nr. 5 S. 335).

Die *Larghetto-poco-andante*-Einleitung eines einsätzigen Cembalokonzertes in *C*-dur⁷⁹ von Franz Xaver *P o k o r n y* beginnt mit einer solistisch ausgezierten Fanfare (Notenbeispiel Nr. 6 S. 336). Die Takte 12—13 bereiten mit



Teile des Prestos vor, z. B. den vom Orchester begleiteten Cembalopart der Takte 1—2



⁷⁵ Kross 2 Hr. F (2); hss. Stimmen DS Mus. ms. 1033/78.

⁷⁶ Hss. Stimmen Pnm XXXIV C 249.

⁷⁷ Siehe MGG, Bd. 10 Sp. 1038 ff.

⁷⁸ Siehe RV 173, 286, 583.

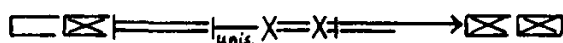
⁷⁹ Autographie Partitur von ca. 1770 Rtt Pokorny 102. Die Datierungen für das in Rtt, DS und HR liegende handschriftliche Material übernehme ich in meiner Arbeit, falls nicht anders vermerkt, von Frau Dr. Haberkamp, RISM München. Die von ihr auf Grund von Handschriftenbefunden und Wasserzeichen gegebenen

und das Cembalosolo



der Takte 39—40. — Die Adagioeinleitung eines zweiten Cembalokonzertes⁸⁰ von Pokorny verkörpert von der straffen Gliederung her — sie gliedert durchgehend in Vielfachen von Zweitaktgruppen — stärker als die erstgenannte Einleitung den Typus der Sinfonieeinleitung. Die klangliche Anlage (Anmodulieren der Dominante in T. 13, Schließen auf dem Tonikaquartsextakkord) ist hingegen weniger überzeugend.

Die Einleitung eines einsätzigen *Concerto à 8 Stromenti*⁸¹ von Christian Cannabich zeigt folgenden Bau:



Da ein konzertierendes Soloinstrument fehlt, ist die Einleitung kaum anders gestaltet als Cannabichs Sinfonieeinleitungen⁸².

Die erwähnten Einleitungen greifen zwar die bei Vivaldi ausgeprägte Einleitungsart auf, doch ist ihre Anzahl zu gering, als daß man in der Gattung des Konzertes den eigentlichen Träger der fanfarenartig gestalteten Einleitung sehen könnte. Die Konzerte der Generalbaßzeit verwenden häufig von der Kammermusik beeinflusste Einleitungen⁸³. Die meisten Konzerte der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts weisen Dreisätzigkeit mit der Tempofolge schnell — langsam — schnell auf⁸⁴.

Datierungen betreffen nur die Entstehungszeit des überlieferten Notenmaterials, nicht des Werkes, und stellen meist nur einen ungefähren, möglicherweise um bis zu zehn Jahre zu korrigierenden Anhaltspunkt dar.

⁸⁰ Autographe Partitur von ca. 1770 Rtt Pokorny 111.

⁸¹ Hss. Stimmen Mbs Mus. Mss. 1827; da die Baßstimme beziffert ist, ist an eine verhältnismäßig frühe Entstehungszeit zu denken.

⁸² Siehe dazu S. 188 f.

⁸³ Siehe dazu S. 267 ff.

⁸⁴ Merkwürdigerweise schreibt Koch, Lexikon Sp. 539 f.: „Anjetzt . . . hat man bey der Sinfonie, zuweilen auch bey dem Concerte, einen kurzen Einleitungssatz . . . eingeführt.“

2. Sinfonie- und Ouvertüreneinleitungen

Während vor 1750 Sinfonien nur selten langsam und fast nie mit einer blockhaften Gegenüberstellung von Tonika und Dominante in langsamem Tempo beginnen, begegnet uns in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Fülle von Sinfonieeinleitungen, die mit Haydns und Mozarts Einleitungen verwandt sind. Einige Musikzentren pflegen diese Einleitungen schon in den fünfziger und sechziger Jahren sehr intensiv; in einigen Zentren jedoch werden sie erst sehr spät oder gar nicht heimisch.

Italien

Bestimmend für Italiens Musik sind dreisätzig Sinfonien, die mit einem schnellen, ‚lärmenden‘ Satz beginnen¹. Vivaldis Einleitungstypus wird von den italienischen Komponisten seiner Zeit in Sinfonien nur selten und in nicht so markanter Ausprägung wie bei Vivaldi verwendet. Die *Sinfonia Composta per l'essequia della sua Donna che si celebrano in Roma*² (1725), die von John Hendrik Calmeyer für eine Jugendarbeit Pietro Antonio Locatellis gehalten wird³, beginnt mit einer Einleitung, die einige wenige klar erkennbare Vorgänge enthält: ein außergewöhnlich langes Festhalten der Tonika im Baß (T. 1—3), einen dreitaktigen Gang zur Dominante, ein flächiges Ausbreiten der Dominante (T. 7—12) und ein Pen-

¹ Siehe z. B. die Sinfonien Sammartinis (thematischer Katalog bei Bartha Dina Churgin, *The Symphonies of G. B. Sammartini*, Diss. Harvard University, Cambridge/Massachusetts 1963, Volume II, Supplement).

² Hrsg. von Arnold Schering (= *Perlen Alter Kammermusik deutscher und italienischer Meister* Heft 7), Leipzig 1904. Wie weit sich Schering in dieser Ausgabe, die die Einleitung *Lamento. Largo* überschreibt, an die Temposiglen der von ihm verwendeten Darmstädter Partitur gehalten hat, läßt sich leider nicht mehr nachprüfen, da das Werk heute nur noch in einer möglicherweise nicht exakten Karlsruher Abschrift existiert. Zur Datierung dieser Sinfonie s. Riemann Personenteil Bd. 2 S. 89.

³ *The Life, Times and Works of Pietro Antonio Locatelli*, Diss. University of North Carolina, Chapel Hill 1969, S. 402. Gelegentlich wird jedoch angezweifelt, daß Locatelli der Autor der Sinfonie ist (s. Riemann Personenteil Bd. 2 S. 89).

deln um deren Grundton (T. 13 ff.), das im drittletzten Takt (T. 19) durch das Übergehen von zweitaktigem (T. 13—18) auf halbtaktigen Baßwechsel intensiviert wird. Die blockhafte Gestaltung der Vivaldischen Einleitungen fehlt jedoch ganz. Jedes Präzisieren des harmonischen Ablaufes durch metrische Mittel oder durch Differenzierung im Partiturbild unterbleibt; die einzelnen Teile sind nicht gegeneinander abgesetzt. Der letzte Dominantklang (T. 21) wird über einen Vorhalt erreicht.

Auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts setzt sich die fanfarenhaft gestaltete Einleitung in Italien kaum auf breiterer Ebene durch⁴. Allerdings beziehen die wenigen mir bekannten Einleitungen auch das Partiturbild mit in die Tonika-Dominant-Gegenüberstellung ein. Das Grave einer einsätzigen Sinfonie⁵ von Pasquale Anfossi (Notenbeispiel Nr. 7 S. 337) und das Grave aus der Sinfonie op. 16 Nr. 1⁶ (1771) (Notenbeispiel Nr. 8 S. 338 f.) von Luigi Boccherini, der bis 1769 in Italien lebte, stehen in der Fanfarentonart *D*-dur und heben insbesondere durch den Einsatz der Hörner die einzelnen Glieder plastisch heraus. In der Einleitung der vierten Sinfonie des Opus 16⁷ von Boccherini (Notenbeispiel Nr. 9 S. 340 ff.) lassen das vorgeschriebene Tempo, die große Ausdehnung, die Molltonart, die Unstetigkeit im Harmonischen (besonders im Mittelteil T. 10—21) und das Wiederaufgreifen des Stückes vor dem dritten Satz der Sinfonie die Einleitungscharakteristika — Unisono und I—V-Gegensatz der ersten Takte, Dominantebene der letzten vier Takte — ein wenig zurücktreten.

Frankreich und Belgien

In den frühesten langsam eingeleiteten Sinfonien des französischen Raumes läßt sich das spätere Einleitungsmodell noch nicht erkennen, doch zeigt

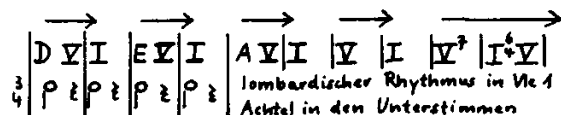
⁴ Diese Beobachtung stützt sich im wesentlichen auf in Bibliotheken außerhalb Italiens liegendes Material italienischer Komponisten. Es ist nicht auszuschließen, daß sich unter dem in italienischen Bibliotheken liegenden Material, das wegen des Fehlens von Incipits und Temposiglen in den Katalogen nicht erschließbar ist, interessante langsame Einleitungen finden.

⁵ Hss. Stimmen Zz, Allgemeine Musikgesellschaft XIII 7102; nicht datiert, aber auf Grund der Besetzung (Streicher, Fagott, Oboen, Hörner) wohl noch in das dritte Viertel des 18. Jahrhunderts gehörend.

⁶ Die Opuszahl nach dem Druck von De la Chevardiére (unvollständige Stimmen in Bds, Königliche Hausbibliothek M 390); nach Gérard Nr. 504 trägt diese Sinfoniereihe die Opuszahl 12.

⁷ Gérard Nr. 506.

sich schon, daß bewußt auf Merkmale der französischen Overture⁸ und der langsamen Sätze verzichtet wird. Die sechste Sinfonie aus den *Divertissements nouveaux Composés de Six Symphonies A Quatre Parties* op. 10 Nr. 6⁹ von Wenceslaus Joseph Spourny¹⁰ reiht im Largo bis zu T. 8 regelmäßig Spannungs- und Ruheklänge aneinander, ohne aber den jeweiligen Zielpunkt auch rhythmisch zu unterstützen. Die Dominante am Ende führt kadenzmäßig in den schnellen Satz:



In der Einleitung der dritten Sinfonie aus Simons *Six Symphonies* op. 1¹¹ von 1748 (Notenbeispiel Nr. 10 S. 343) fallen das Beibehalten des Rhythmus  auf Akkordrepetitionen und das chromatische Ansteuern der Dominante durch Baß (ab T. 4) und Oberstimmen (ab T. 7) auf. Obwohl die Einleitung einen Umfang von acht Takten hat, ist sie nicht periodisch angelegt.

Nur wenige Jahre später, 1751, taucht im französischen Raum eine recht profilierte und eigenständige langsame Einleitung auf: im zweiten der *Divertissements de Symphonies en Trio* op. 15¹² von Gabriel Guillemain. Die beiden Stücke des Opus 15 wurden zunächst mit großem Orchester (Flöten, Oboen, Fagotte) aufgeführt, wurden aber wegen der Schwierigkeit, das große Orchester zu besetzen, von Guillemain auf Triobesetzung reduziert und in dieser Form herausgegeben¹³. Der langsame Einleitungsteil des zweiten Divertissements behält auch in der Triofassung eine für Orchestermusik typische Struktur (Notenbeispiel Nr. 11 S. 344). Die Punktierungen der ersten drei Takte und des letzten Taktes (T. 10) haben nichts mit den weitertreibenden, rhythmisch füllenden, mit den übrigen Stimmen ein Geflecht bildenden Punktierungen der französischen Ouver-

⁸ Siehe dazu S. 237 ff.

⁹ Druckstimmen Mbs 4^o Mus. pr. 42657.

¹⁰ Brook Bd. 2 S. 674 datiert die Sinfonien auf 1740 (?). Er macht auf S. 669 darauf aufmerksam, daß der gebürtige Italiener oder Tscheche Wenceslaus Joseph Spourny häufig mit Chrétien (?) Spourny, einem zwischen 1763 und 1770 als Kontrabassist in Paris tätigen Komponisten, verwechselt wird. Wenceslaus Joseph Spourny sei bereits 1754 gestorben. Er habe zwischen 1740 und 1747 in Paris gelebt und in Diensten des Prinzen Carignan gestanden.

¹¹ Druckstimmen Pn Vm⁷ 1507.

¹² Druckstimmen Pc L 13247.

¹³ Brook gibt den Text der Ankündigung des „Mercure“ vom März 1751 — Bd. 2 S. 370 — und den Text der Ankündigung des Verlegers Bertin — Bd. 1 S. 68.

ture¹⁴ gemein, sondern hämmern fanfarenartig jeweils einen Klang ein¹⁵, führen nicht weiter, sondern sind säulenartig isoliert. Die Anläufe zu T. 2 und 3 sind im Gegensatz zu den Läufen der französischen Overture im Unisono gesetzt. Die Pause auf dem letzten Viertel von T. 3 trennt die weiche, abtaktig beginnende Sextakkordkette der Takte 4—6 deutlich vom Vorhergehenden; das Aussehen der Partitur ändert sich mit T. 4 überraschend. In T. 7 wird der Dominantblock der folgenden Takte harmonisch vorbereitet; diese Vorbereitung hebt Guillemain durch zwei kompakte, lang ausgehaltene Klänge $\text{V} - \text{IV}^\dagger$ besonders stark von der Umgebung ab. Die weiche, abfallende Bewegung der Takte 4—6 wird in diesen halben Noten aufgefangen. Der Baß des Dominantblocks (T. 8—9) setzt seine Fundamenttöne wie in T. 7 im Abstand von Halben; die Violinen schlagen ohne auftaktige Vorbereitung in zwischen V und I pendelnde Achtel um. Die Anlage der Einleitung stimmt mit der der Haydnschen Sinfonieeinleitungen überraschend weit überein: fanfarenhafter Eröffnungsteil (T. 1—3, allerdings in Moll), kantabler, jedoch auf ausdrückliche Kadenzen verzichtender Mittelteil (T. 4—7), eigens vorbereiteter, rhythmisch auf die eröffnende Tonika Bezug nehmender und gleichzeitig als Gegenpol zu dieser auftretender Dominantabschnitt (T. 8—10). Die einzelnen, stets abtaktig beginnenden Glieder haben gerüstbauähnliches Aussehen: Die Takte 1 und 2 öffnen sich jeweils durch den Lauf der Violinen, das Glied T. 4—7 öffnet sich harmonisch, der Dominantabschnitt besteht aus zwei eintaktigen, sich harmonisch öffnenden Gliedern und einem abbremsenden Schlußglied. — Nur vom Titel her weist also diese Einleitung auf die französische Overture; satztechnisch stellt sie durch ihre Anfangstakte¹⁶ ein Bindeglied zwischen dem Konzert und der späteren Sinfonieeinleitung her. Das Vorkommen einer diesem Divertissement ähnlichen Satzfolge in den *Concerts de Symphonie*¹⁷ (1735) von Etienne Mangan mag die Affinität des Divertissements zum Konzert bestätigen.

Der Einleitung folgt ein fugierter, mit vielen Sequenzen durchzogener schneller Teil, der ein ganz anderes Bild als die Einleitung bietet (Notenbeispiel Nr. 12 S. 345). Auch die anderen schnellen Sätze der Divertissements weisen keinen der Einleitung verwandten Bau auf. Betrachtet man jedoch die wenigen übrigen Orchesterwerke Guillemains — je sechs *Simphonies dans le Gout Italien En Trio* op. 6 (1740) und op. 14 (1748), also dem Titel nach Stücke, die auf italienischer Kompositionspraxis basieren dürf-

¹⁴ Siehe dazu S. 241.

¹⁵ Vgl. zu T. 1 und 2 auch S. 245 f. Anm. 38.

¹⁶ Vgl. Vivaldis Konzerte RV 286 (GA 70), RV 343 (GA 100) und RV 262 (GA 340) mit ähnlich scharfen Doppelgriffen der Violinen in den ersten Takten.

¹⁷ Siehe Brook Bd. 2 S. 458 f.

ten —, so fallen die signalartigen Unisonoanfänge der Kopfsätze und das mosaikartige Einsetzen verschiedener Spielfiguren auf. In der sechsten Sinfonie des Second livre der *Simphonies dans le Gout Italien*¹⁸ ist die in der Einleitung zu op. 15 Nr. 2 konstatierte Tendenz, abrupt in eine neue Haltung zu wechseln, am stärksten ausgeprägt (Notenbeispiel Nr. 13 S. 346 f.). Insbesondere die mit dem Taktende abreißenden, für Generalbaßmusik gänzlich ungewöhnlichen Baßfloskeln (T. 2, 4, 31, 33) und das der Unterstützung des Partiturbildes dienende Subito-Piano (neben vielen Echostellen T. 32 und 34), aber auch die nur vom Harmonischen bestimmten Flächen (T. 19—24, 29—30) und die stagnierenden, nur rhythmisch pochenden Baßpartien (T. 39—42) fördern die Herausbildung vieler kleiner stets abtaktig einsetzender gegensätzlicher Partikeln. Einige vier- bzw. zweitaktige Glieder sind gerüstbauähnlich aneinandergereiht (T. 7—10, 11—14, 35—36, 37—38, 43—44, 45—46). Es mag sein, daß dieses ‚Zerstückeln‘ der Musik den Zeitgenossen Guillemains ungewöhnlich vorkam — Gerber¹⁹ berichtet, daß Guillemain täglich darauf sann, seine Kompositionen „immer bizarrer“ zu machen. Doch trägt seine Kompositionsweise den ‚Ansatzpunkt‘ für den späteren Wiener klassischen Satz bereits in sich. Brook²⁰ nennt Guillemain zu Recht „un des compositeurs français de musique orchestrale les plus en vogue et les plus avancés de sa génération“.

Die späteren Einleitungen des französisch-belgischen Raumes tauchen, so weit sie den Typus der Wiener klassischen Sinfonieführung repräsentieren, ausnahmslos in Werken auf, die mit Hörnern besetzt sind. Während die langsamen Mittelsätze meist die Hörner aussparen, setzen die Einleitungen diese Instrumente zur Verdeutlichung der Einleitungsstruktur ein. In den französischen Sinfonien tritt — eng verknüpft mit der Verselbständigung der Hörner und der früh erfolgenden Abkehr von der rein harmonisch-kadenziellen Einleitung — die Generalbaßbezeichnung rasch zurück.

Außer einer vielleicht schon 1759 erschienenen Sinfonie des Belgiers Pierre van Maldere (op. 4 Nr. 2²¹) mit nicht allzu überzeugender Einlei-

¹⁸ Druckstimmen Pc L 13246.

¹⁹ Lexicon Sp. 566.

²⁰ Bd. 1 S. 66.

²¹ Die bei Clercx zwischen S. 142 und 143 abgedruckte Fassung weicht nur geringfügig von den in Paris gedruckten Stimmen — Pn Vm⁷ 1580 — ab. Riemann Personenteil Bd. 2 S. 863 gibt 1764 als Erscheinungsjahr der Pariser Ausgabe an, doch Clercx S. 5 macht darauf aufmerksam, daß Fétis, Biographie universelle des musiciens . . ., Bd. 8, Paris 1878, S. 307 für 1759 eine Publikation in Brüssel anzeigt. Da keine eindeutig früher als 1764 zu datierenden Sinfonien van Malderes bekannt sind, handelt es sich hierbei möglicherweise um sein Opus 4. Der B&H-Katalog verzeichnet das Werk allerdings erst für 1767 (Supplement II S. 10).

tung sind für die langsame Einleitung der sechziger Jahre insbesondere die frühen Sinfonien François-Joseph Gossec's, des Gründers des Concert des amateurs und Leiters der Concerts spirituels, von Bedeutung:

- op. 5 Nr. 3²² (Notenbeispiel Nr. 14 S. 348)
(1761/62) kein Dominantabschnitt, doch erinnern die Violinachse der ersten Takte, das Hinzutreten von klangfüllenden Stimmen erst im zweiten Takt und das Ausbreiten eines viertaktigen Orgelpunktes stark an Allegroanfänge.
- op. 5 Nr. 5 (Notenbeispiel Nr. 15 S. 349)
in Hörnern und Streichern deutliche Ausbildung von Tonika- (T. 1—3) und Dominantebene (T. 9—11); wegen der verbindenden Kantilene der Flöten jedoch keine Abspaltung zweier einrahmender Blöcke möglich.
- op. 6 Nr. 1²³ (Notenbeispiel Nr. 16 S. 350)
(1762) einheitlicher rhythmischer und bewegungsmäßiger Duktus bis T. 8, Abheben des Dominantabschnitts (T. 9 ff.) durch Bläserinsatz, verändertes Aussehen der Violinpartie und Einhaken der Bässe auf dem Dominantgrundton; noch nachdrücklicheres Insistieren auf der Dominante in den regelmäßig pendelnden, durch einen Spannungsakkord vorbereiteten Schlußtakten T. 15 ff.
- op. 12 Nr. 5²⁴ (Notenbeispiel Nr. 17 S. 351 f.)
(1769) in den ersten acht Takten ähnlich wie Mozarts Ouverturenentwurf KV 620a²⁵ angelegt; Dominantabschnitt (T. 32 ff.) vom Partiturbild her kaum hervorgehoben und nicht regelmäßig gegliedert.

Die Einleitung zu Gossec's *Sinfonia da caccia*²⁶ (1773) nimmt wohl aus programmatischen Gründen — sie repräsentiert das Signal zur Jagd — eine überaus knappe, stark fanfarenhafte Haltung an (Eröffnungsfanfارة mit

²² Druckstimmen Pc H 66.

²³ Druckstimmen Pc H 76; Klarinettenstimmen, die die Oboen verdoppeln, existieren handschriftlich.

²⁴ Druckstimmen Pc H 77.

²⁵ Siehe S. 68 Anm. 28.

²⁶ Autographe Partitur Pc Ms. 1457. In den Druck der Sinfonie (Stimmen MÜu G-Os-73) gingen die Korrekturen des Autographs ein. Das Autograph zeigt insbesondere Streichungen ganzer Takte und Taktgruppen und häufige Änderung von Begleitfiguren — meist wird der Rhythmus vereinfacht und vereinheitlicht und dadurch durchsichtiger. Teilweise ist radiert, teilweise ausgestrichen und korrigiert, teilweise mit dunklerer Tinte oder dickerer Feder über die ursprüngliche Fassung

Gegenüberstellung I—V, kurzer Mittelteil, der durch Beschleunigung des Harmoniewechsels im letzten Takt — T. 8 — zum regelmäßig gegliederten, in T. 11—12 aus der Quintlage pendelnden Dominantabschnitt führt)²⁷ (Notenbeispiel Nr. 18 S. 353). Gerade wegen dieser sich an dem stereotypen Einleitungsmodell orientierenden Anlage ist es interessant, die von Gossec für den Druck vorgenommenen, den Bau präzisierenden Korrekturen dageganzustellen. Sie betreffen den Mittelteil (T. 5—8), also den Teil der Einleitung, der wegen des Hinzielens auf den Dominantblock das größte handwerkliche Geschick erfordert, ja sogar — soll die Einleitung vom Metrischen her überzeugen — einen gewissen Kunstgriff nötig macht, um der von Natur aus spannungserfüllten Dominante Ruheklangfunktion zu übertragen:



Den Hörnern in den Takten 5—7 gibt Gossec gegenüber der ersten, Viertel enthaltenden Fassung ein ruhigeres, gleichmäßiger zwischen I und V wechselndes Aussehen, so daß der mit der harmonischen Beschleunigung einhergehende Viertelauftakt zu T. 9 stärker aufhören läßt. Das gegenüber T. 5 und 6 um ein Achtel verfrühte Einsetzen der Achtel in T. 7 faßt die Takte 7 und 8 zusammen und verleiht ihnen eine gewisse Zielstrebigkeit. Der Spitzenton *d'''* wird auf auftaktiger Zählzeit gebracht, ist also nicht Zielton, sondern Ausgangston für den energisch abwärtsführenden Gang in T. 7—9. Das Aufeinanderbezugnehmen der zweiten Zählzeiten (*a''—g''—a''—g''*) bewirkt das Zusammenfassen der Takte 5—8 als Gliederungseinheit. Die drei im Autograph nachträglich eingetragenen Fagottnoten (T. 8) unterstützen in ganz besonders starkem Maße die Zielstrebigkeit des Taktes 8, dienen also eigentlich dem schärferen Herausmeißeln des Dominant-

geschrieben. Die ursprüngliche, in der Einleitung sehr schlecht lesbare Version konnte für das Notenbeispiel Nr. 18 aus den hss. Stimmen Rtt Philidor 1 rekonstruiert werden.

²⁷ Macdonald Bd. 1 S. 333 f. übersieht die Modellhaftigkeit der Einleitung und deutet deshalb die Takte 1—4 als das Bellen der Hunde, die Oboen- und Klarinettenstimmen der Takte 5—9 als das die Jagd eröffnende Signal.

blocks. In der ersten Fassung hingegen wird dem T. 8 wenig Bedeutung beigemessen. Bereits T. 6 schwingt sich, den T. 5 übersteigernd, zum *b*'' hinauf, so daß T. 7 mit dem Spitzenton *d*''' an rhythmisch gleicher Stelle als Ziel- und Höhepunkt empfunden wird. T. 8 stellt nurmehr einen Ausklang dar. — Selbstverständlich schaffen Gossecs Korrekturen keine musikalisch bedeutsamere Struktur, doch wird der Bau der Einleitung klarer. Gossec bemüht sich um eine überzeugende Realisation des durch die Funktion der Einleitung vorgegebenen Schemas.

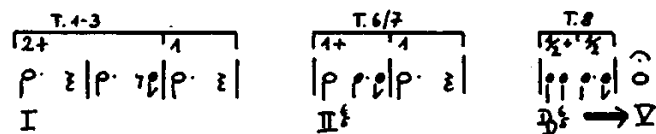
Das Bestreben Gossecs, scharf zu gliedern, zeigt sich aber nicht nur in seinen Einleitungen, sondern auch — wesentlich früher als z. B. bei Komponisten des norddeutschen²⁸ oder Salzburger²⁹ Raumes — in den schnellen Sätzen. Schon die 1756 entstandene Sinfonie *D*-dur op. 3 Nr. 6³⁰ enthält im Kopfsatz — obgleich der Baß beziffert ist — einige auf die Wiener Klassiker vorausweisende Elemente. Bereits die ersten vier Takte deuten mit ihrem zweimal ansetzenden Unisono das zugrundeliegende Prinzip an: Die setzende Tonika wird stets am Beginn einer Zwei- oder Viertaktgruppe (in T. 17—19 auch am Anfang eines jeden Taktes) gebracht. Diese haltgebenden, eine regelmäßige metrische Gliederung verursachenden Ruheklänge lassen sich bis zu T. 27 (ab T. 22 auf die Dominantebene versetzt) verfolgen. Außerdem beobachtet man ein planvolles, großflächiges Wechseln der Spielfiguren der einzelnen Instrumentalparte, das sich der metrischen Gliederung beugt (z. B. zweitaktige Haltetöne der Oboen in T. 5—6, 9—10 usw., Klopffachtel der Bässe in T. 5—6, 7—8 usw., Sechzehnteloktaven der Violinen in T. 9—10, 15—16, in Achteln getupfte Kadenzen in T. 49—50, 57—58, absteigende Viertelskalen in den Violinen in T. 7—8, in den Bässen in T. 9—10 usw.). Der nächste betonte Einsatz der Tonika wird also durch eine Änderung des Partiturbildes vom vorigen Glied abgehoben. Die Glieder sind nicht motivisch aufeinander bezogen, sondern aneinandergereiht, durch die ein neues Glied herbeizwingende harmonische Öffnung des Gliedschlusses miteinander verbunden. Diese Eigenart macht ein Vertauschen von Gliedern möglich: Ohne schwerwiegend den Satz zu verändern, ließen sich z. B. die Takte 7—8 und 9—10 oder die Zweitaktglieder zwischen T. 94 und 105 auswechseln. Auch die Dynamik ordnet sich hin und wieder der metrischen Gliederung unter (*f* in T. 24, 26 und 28, *pp* der Bässe in T. 49, *f* der Streicher in T. 100). Es ist nur natürlich, daß das stete Pendeln zwischen Ruhe- und Spannungsklang in einem zweitaktigen, auf einem einzigen Klang verharrenden Schlußglied (T. 110—111) aufgefangen werden muß.

²⁸ Siehe dazu S. 197 ff.

²⁹ Siehe dazu S. 200 f.

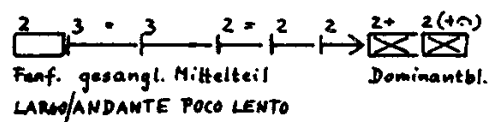
³⁰ Hrsg. von Brook Bd. 3 S. 21.

In den siebziger Jahren stellt die Verwendung langsamer Einleitungen für den französischen Raum keine Besonderheit mehr dar. Nur einige besonders prägnante Beispiele seien erwähnt. Das Grave aus der Sinfonie Nr. 2 der *Quatre Simfonies a grand orchestre*³¹ von Charles-Guy-Xavier van Gronnenrade, dit de Blois, arbeitet nur mit Fanfarenrhythmen bzw. Fanfarenmelodik (Notenbeispiel Nr. 19 S. 354). Die Ausdehnung der Fanfarenblöcke wird verkürzt, der Rhythmus von Block zu Block dichter, so daß sich die Vorbereitung des Dominantklanges (T. 9) gleichsam über die ganze Einleitung erstreckt und durch den doppeldominantischen Klang des Taktes 8 nur mehr eine letzte Intensivierung erfährt:



Der Dominantklang ist von Anfang an als Ziel der Einleitung ins Auge gefaßt. Vom Partiturbild her ist er allerdings nicht abgehoben. Die Hörner, sonst häufig mit der Aufgabe betraut, den Dominantblock anzuzeigen, sind in den Takten 6—9 als harmoniefüllende Instrumente eingesetzt.

Simon Le Duc l'Aîné, ein angeblich von J. Stamitz beeinflusster Komponist³², formt in der Einleitung seiner Sinfonie *D-dur*³³ den eröffnenden Tonika- und den harmonisch öffnenden Dominantblock (T. 15 ff.) durch charakteristische Fanfarenrhythmen deutlich aus (Notenbeispiel Nr. 20 S. 355). Die Einleitung ist folgendermaßen gebaut:



Besonders interessant ist die Übereinstimmung zwischen Temposigle und Struktur. Für die eröffnende Fanfare ist *Largo*, für den überaus gesanglichen, von seiner Haltung her an die für Sinfonieeinleitungen recht ungewöhnlichen Takte 5 ff. der Sinfonie Nr. 60 von Haydn erinnernden Mittelteil *Andante poco lento* vorgeschrieben.

Auch das Maestoso der *Es-dur*-Sinfonie³⁴ von Le Duc aus dem Jahr 1777 zeigt charakteristische Einleitungszüge. Die ersten acht Takte stellen zweimal in zweitaktigem Klangwechsel Tonika und Dominante einander gegen-

³¹ Druckstimmen Pn Vma 826; der erste Satz der Sinfonie ist *Ouvertura* genannt.

³² Siehe Riemann Personenteil Bd. 2 S. 43.

³³ Mit Sinfonien von C. Stamitz und Gossec 1776 im Verlag von Le Duc's Bruder Pierre erschienen; Stimmen Pc H 267.

³⁴ Hrsg. von Brook Bd. 3 S. 56.

über; die Tonika wird durch Tutti-Forteschlüge fixiert. Die folgenden vier Takte bleiben bei zweitaktigem Harmoniewechsel, T. 13 und 14 tragen jedoch jeweils eine eigene Harmonie; T. 15 wechselt den Klang schon auf der dritten Zählzeit. Der rhythmische Ablauf unterstützt diese harmonische Beschleunigung: Während in den Takten 10 und 12 die synkopisch einsetzenden Piano-Akkorde von Bässen und Bläsern dem Takt jede Schwere nehmen, bereitet T. 14 durch den Bläserrythmus $\text{z} \text{J} \text{J} \text{z}$ den halbtaktigen Harmoniewechsel des Taktes 15 vor und betont durch das Forte und den neuen, energischen Rhythmus $|\text{z} \text{J} \text{J} \text{J} \text{J} \text{J}|$ der Bratschen und Bässe seine Eigenständigkeit. Das sich vor dem Dominantblock bildende dreitaktige Glied T. 13—15 entsteht nicht durch das Aufbrechen einer Periode zu Gerüstbau (wie z. B. in den Takten 13—19 der Sinfonie Nr. 57 von Joseph Haydn), sondern durch das Aneinanderreihen von in der Ausdehnung jeweils halbierten Klängen:

$$\text{T. 9—15} \quad \underline{2+2} + \underline{1+1+\frac{1}{2}+\frac{1}{2}}_3$$

Im Dominantblock wird diese Division in den Streichern zunächst fortgesetzt: Die Takte 16 und 17 gehen zu Klangwechsel im Abstand von Vierteln über. Die Hörner bilden in den letzten Takten eine eigene Schicht, die von ganztaktigem (T. 16—17) auf halbtaktiges Markieren des Grundtones übergeht. Das in T. 18 von den Hörnern gegebene rhythmische Gerüst wird durch die energischen, zielstrebigsten Unisonoläufe der Streicher und Flöten unterstützt. — In den Takten 79—80 werden die Anläufe des Einleitungsschlusses — allerdings in der I. Stufe von *B*-dur — aufgegriffen; sie kündigen die Durchführung an. Weitere Beziehungen zwischen Einleitung und schnellem Satz bestehen nicht. Wie bei Haydn und Mozart hat das Voranstellen einer langsamen Einleitung jedoch Konsequenzen für die Eröffnung des schnellen Satzes. Le Duc verzichtet auf fanfarenhafte Haltung; er beginnt mit einem ausgedehnten Pianoton der Bratschen, von dem sich die Achtelbegleitfiguren der 1. Violinen und die kurzen auftaktigen Einwürfe der 2. Violinen lösen. Das Verzicht auf einen tragenden Baß und eine ‚Melodie‘ wäre ohne vorangestellte Einleitung kaum denkbar.

Eine Betrachtung weiterer Stücke aus dem französisch-belgischen Raum verbietet sich wegen der Fülle des Materials. Die aufgeführten Beispiele zeigen aber zur Genüge, daß sich der bei Guillemain erstmals ausgeprägte Einleitungstypus wie ein roter Faden durch die französischen Sinfonien der späteren Zeit zieht.

Klinkhammers Feststellung (S. 11), daß die Mannheimer Komponisten keine langsamen Einleitungen schreiben, trifft nicht zu. Bereits 1744³⁵, zu einer Zeit, als er noch Vizekapellmeister in der Kapelle des Fürstabtes in Kempten war, schrieb der spätere Mannheimer Franz Xaver Richter innerhalb seiner bei Duter, Boivin und Le Clerc in Paris gedruckten *Grandes Symphonies*³⁶ eine Einleitung — das Adagio der Sinfonia Nr. 6 B-dur aus der Parte prima³⁷ —, die wenigstens in einigen Einzelheiten mit späteren Einleitungen verwandt ist (Notenbeispiel Nr. 21 S. 356 f.). Eine eröffnende Fanfare wie die des Taktes 1 findet sich bei Richter sonst nicht am Beginn langsamer Sätze, sondern eröffnet allenfalls schnelle Kopfsätze. Ähnliches gilt für die Punktierungen (T. 4—6, 12—14): Die langsamen Mittelsätze bevorzugen den lombardischen Rhythmus; sie vermeiden es ganz, dem Baß Punktierungen zu übertragen. Verlaufen die Melodiestimmen langsamer Sätze punktiert, so sind sie gesanglich und nicht wie hier in Dreiklangsbrechungen und Tonrepetitionen geführt. Punktierungen der in der Einleitung vorkommenden Art gehören schnellen Kopfsätzen zu. Dem Adagio wird durch die Übernahme von Elementen der schnellen Kopfsätze auch deren Eröffnungsfunktion übertragen, so daß der schnelle Satz, eine Fuge, auf jegliche Eröffnungshaltung verzichten kann. Vergleicht man das Adagio mit dem Adagio aus der Sinfonia B-dur von Matthias Georg Monn³⁸, so sieht man, daß Richters Einleitung sich bereits vom Generalbaßsatz löst. Während bei Monn die einzelnen Abschnitte durch die häufigen Auftaktbildungen, das Imitatorische (z. B. T. 6—8), das wenig Gegliederte des Basses und das Verhaken von Oberstimmen und Baß (z. B. T. 3—4) ineinander verfließen, machen sich in Richters Adagio die ersten Spuren abtaktig beginnender, jeweils ein verändertes Partiturbild bietender und insofern die Übersichtlichkeit fördernder Glieder bemerkbar. Die Takte 2 und 16 und die zweite Hälfte von T. 18 und 20 setzen mit der Sechzehntelgrundierung des Basses und den aufsteigenden Dreiklängen der Violinen deutlich neu an. T. 4—6 stellt eine Einheit dar, in der ein rhythmisch festes Modell sequenzierend wiederholt wird. Die Gruppe



setzt nach einer Kadenz I—IV—V (T. 11—12) mit der Tonika an (T. 12 Mitte) und wird als ein Block für sich viermal wiederholt. Der zur Domi-

³⁵ Siehe MGG Bd. 11 Sp. 457.

³⁶ Stimmen Mbs 4^o Mus. pr. 42657.

³⁷ Nicht in DTB III/1.

³⁸ Siehe S. 276 f.

nante führende Schlußabschnitt ist nicht wie bei Monn zäsurlos an die letzte Tonika angekettet, sondern stellt einzelne selbständige Klänge (Tonika — Spannungsklang — Dominante) nebeneinander.

In den sechziger Jahren gehören langsame Einleitungen in Mannheimer Sinfonien schon nicht mehr zu den Ausnahmen. Für zwei langsam eingeleitete Sinfonien von Ignaz Holzbauer kann ein terminus ante quem festgelegt werden. Die Sinfonia à 4 in D-dur³⁹, die mit einer langen und wegen fehlender Bläser nicht scharf gegliederten, jedoch meist offenbleibende, geradtaktige Glieder aneinanderreihenden und Tonika- und Dominantblock andeutenden Introduzione beginnt⁴⁰, erscheint 1766 im B&H-Katalog⁴¹. Eine andere D-dur-Sinfonie⁴² ist bereits 1765 im Katalog der Stiftsbibliothek Göttingen aufgeführt und zeigt die typischen Eigenschaften einer Fanfareneinleitung (Notenbeispiel Nr. 22 S. 358). Bemerkenswert ist, daß Hörner beteiligt sind, wogegen sie im mittleren Andante der Sinfonie wie üblich schweigen. Das Ausprägen wirklicher Einleitungsstruktur und das Verwenden der Hörner als gliedernde, eine eigene Ebene darstellende Instrumente gehen Hand in Hand. Die Hörner setzen bereits im Mittelteil (T. 5) mit dem Dominanthalteton ein und pausieren in T. 7, erste Hälfte, um dem kurz angedeuteten Spannungsklang Raum zu geben. Im in den Streichern regelmäßig gegliederten Dominantabschnitt

(ab T. 7 Mitte $\overset{2+}{\times} \overset{2+}{\times} \overset{2+}{\times} \overset{1+}{\times} \wedge$ halbe Takte)

lassen sich die Hörner durch die ‚falsch‘ stehenden Taktstriche irritieren⁴³. — Das Streicherunisono der ersten drei Takte wird im Dominantkomplex des Allegro molto unter pochenden Achteln von Violinen und Violen, zweitaktigen Haltetönen der Oboen und durchgehaltenem e' der Hörner mit verdoppelten Notenwerten, also wohl in gleichem Tempo, in den Bässen aufgegriffen.

Carlo Giuseppe Toeschi hat mehrere auf der Tonika-Dominant-Gegenüberstellung beruhende Sinfonieeinleitungen geschrieben. Anfang und Schluß der Einleitung der Sinfonie op. 3 Nr. 5⁴⁴ von 1765 sind eng aufeinander bezogen:

³⁹ Hss. Stimmen Pnm XXXIV C 227; in HR III, 4^{1/2}, 2^o 1049 und in DTB XVI (D 2) als *Parthia* bezeichnet.

⁴⁰ Die Temposigle — *Poco Andantino*, in den Violinstimmen in Pnm *Poco Andante* — läßt eigentlich einen gesanglichen, vorwiegend periodisch gliedernden Satz erwarten.

⁴¹ Supplement I S. 12.

⁴² DTB III/1 D 10; hss. Stimmen Rtt Holzbauer 1.

⁴³ Eigentlich liegt dieser Einleitung 2/4-Takt zugrunde, der aber wegen der Tendenz der 2/4-Takte, sich paarweise zusammenzuschließen (s. T. 1—6), als C-Takt notiert ist (s. dazu auch Hell S. 81 ff.).

⁴⁴ Münster Nr. 22; Druckstimmen Pn Vm⁷ 1572.

figur des Beginns (Notenbeispiel Nr. 25 S. 361) macht deutlich, daß ein einheitliches Tempo vorliegt.

Alle Einleitungen Toeschis, auch die auf ein eröffnendes Forte und eine Vorbereitung des Dominantabschnitts verzichtende Einleitung der Sinfonie op. 6 Nr. 3⁵¹ (Notenbeispiel Nr. 26 S. 362) von 1767⁵² und die periodenähnlich mit der Tonika schließende Einleitung aus op. 8 Nr. 2⁵³ (Notenbeispiel Nr. 27 S. 363) von 1768/69, haben eine gewisse Affinität zur Fanfare. Die Einleitungen der Sinfonien op. 3 Nr. 5, op. 6 Nr. 3 und *D*-dur (Münster M 4) beginnen mit einem Unisono, so daß die schnellen Sätze dieser Sinfonien auf das üblicherweise vorangestellte Unisono verzichten und von einem Piano ausgehen können.

Auch unter Christian Cannabichs Sinfonien mit langsamen Einleitungen finden sich Werke aus den sechziger Jahren. Die Adagioeinleitung der einsätzigen *F*-dur-Sinfonie⁵⁴ (Notenbeispiel Nr. 28 S. 364) hält sich an den harmonischen Grundplan der Fanfareeinleitungen und zeigt deutlich das Bestreben, die Eröffnungs- und Schlußakte durch Punktierungen aufeinander zu beziehen. Im Gegensatz zu Haydns Einleitungen aus dem Jahre 1761⁵⁵ unterstützen jedoch in dieser Einleitung die Instrumente nicht die durch den harmonischen Verlauf angedeutete Konzeption. Der Satz läuft, von den ersten beiden für sich gestellten, dennoch alle Instrumente gleichbehandelnden Takten abgesehen, kontinuierlich ab. Auftakte schaffen stets die Verbindung zum nächsten Takt. Die Bläser werden im wesentlichen nur herangezogen, um Abwechslung in der Klangfarbe zu schaffen (T. 5 Aufgreifen der Staccatoachtel der Violinen aus T. 3—4 in den Bläsern, T. 7—9 Austauschen der auftaktig beginnenden abfallenden Terzen zwischen Violinen und Oboen). Der Dominantabschnitt (T. 10—11) ist kompakt, in der Partitur nicht differenziert. Die einzelnen Instrumente fügen sich möglichst unauffällig in den harmonischen Ablauf. Das Allegro vivace stellt sich nicht auf die Einleitung ein; es beginnt mit einem Streicher-unisono



dem die Bläser den Marschrhythmus ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | hinzufügen.

⁵¹ Münster Nr. 29; Druckstimmen Pn Vm⁷ 1591.

⁵² In diesem Jahr wurden die sechs Sinfonien als op. 4 gedruckt, als op. 6 erst 1769.

⁵³ Münster Nr. 37; hss. Stimmen Rtt Toeschi 3. Sparte von Herrn Dr. Münster. Die gedruckte Fassung (Stimmen Pc H 3) weicht in der Instrumentierung von den hss. Stimmen ab.

⁵⁴ DTB III/1 F 13; hss. Stimmen Mbs Mus. Mss. 1832. Die Sinfonie ist bei Hofer S. 94 als Nr. 2 zwischen einer Sinfonie von 1760 und einer von 1761 aufgeführt.

⁵⁵ Siehe S. 19 ff.

Cannabichs *Sinfonia à 8 Stromenti*⁵⁶, 1762 im *Mercure* angezeigt⁵⁷, vereinigt in ihrer knappen Adagioeinleitung



alle Eigenschaften einer typischen Einleitung zu Orchestermusik: fanfarenhafte Gestaltung, Gegenüberstellung von Tonika am Beginn und Dominante am Schluß, betontes Einsetzen der Dominante nach einer gewissen Verschärfung (durch *fis*), Abbremsen der Einleitung durch ein geradzahliges (hier aus zwei halben Takten bestehendes) Schlußglied, Einsatz der Hörner in den einrahmenden, bestimmenden Blöcken. Das folgende Allegro ist der Einleitung sehr verwandt, denn es verweilt im wesentlichen bei Dreiklangsmotiven und weist fast nur gerüstbauähnliche, abtaktig einsetzende Glieder auf.

Auch in der möglicherweise 1776⁵⁸ entstandenen *Symphonia a Due Orghestre*⁵⁹ ist nicht nur die harmonisch wie üblich angelegte, den Wechsel zwischen den Orchestern zur Kennzeichnung des Dominantabschnitts ausnutzende Einleitung, sondern auch der schnelle Satz stark fanfarenmäßig gehalten. In den Sinfonien aus den achtziger und neunziger Jahren⁶⁰ bleibt Cannabich bei der verhältnismäßig stereotypen Ausgestaltung seiner Einleitungen. Besonders deutlich wird das an der Einleitung einer *D-dur*-Sinfonie⁶¹, deren Gliederung an der Baß- und Trompetenstimme abgelesen werden kann (Notenbeispiel Nr. 29 S. 365).

Daß der am Zweibrückener Hof tätige und somit im Wirkungskreis der Mannheimer stehende Ernst Eichner 1769 zwei Sinfonien seines op. 1 mit einer langsamen Einleitung eröffnet, ist, wenn man die anderen langsam eingeleiteten Mannheimer Sinfonien der sechziger Jahre kennt, nicht

⁵⁶ DTB III/1 C 2; hss. Stimmen Mbs Mus. Mss. 1831.

⁵⁷ Siehe Hofer S. 94.

⁵⁸ Siehe Hofer S. 101.

⁵⁹ DTB III/1 C 10; hss. Stimmen Mbs Mus. Mss. 1892.

⁶⁰ Siehe z. B. DTB III/1 D 10 (Hofer S. 103: nach 1790); hss. Stimmen Mbs Mus. Mss. 1833.

⁶¹ DTB III/1 D 15; hss. Stimmen Mbs Mus. Mss. 1874.

allzu erstaunlich⁶². Die Adagioeinleitung der *Es*-dur-Sinfonie op. 1 Nr. 2⁶³ (Notenbeispiel Nr. 30 S. 366 f.) entspricht bis auf die im Dominantblock stets mit Vorhalt auftretende Dominante und das Fehlen von Fanfarenrhythmen am Schluß dem üblichen Aussehen von Sinfonieeinleitungen. Interessant ist, daß im schnellen Satz vor dem reprisenartigen Wiederaufgreifen des Allegrobeginns (in *B*-dur) ein Dominantfanfarentakt  — gleichsam als Ersatz für die Dominantöffnung der Einleitung — eingeschoben wird.

Die Einleitung der *C*-dur-Sinfonie op. 1 Nr. 3⁶⁴ von Eichner (Notenbeispiel Nr. 31 S. 368) ist wesentlich schärfer gegliedert (4+8+6 (+ ^)). Wie in der Einleitung aus op. 1 Nr. 5 wird der Spannungsakkord (T. 12, 14) durch ein Subitoforte intensiviert. Auch in dieser Sinfonie wird vor der Reprise des Kopfsatzes die Dominante breit ausgespielt. Sie wird durch einen Spannungsklang angesteuert. Der dominantische Klang tritt, regelmäßig mit anderen Klängen, z. B. der Molltonika, wechselnd, in immer kleineren Abständen auf guten Taktzeiten auf. Die für Haydn konstatierte Verwandtschaft zwischen Einleitungsschlüssen und vorbereitenden Abschnitten innerhalb der schnellen Sätze zeigt sich also auch in Eichners Sinfonien.

Eichners Einleitung zur Sinfonie op. 5 Nr. 2⁶⁵ (1770) rückt durch ihre strenge, häufig gerüstbauartige Zwei- bzw. Viertaktgliederung satztechnisch ebenfalls in die Nähe der schnellen Kopfsätze. Rhythmisch (T. 11–12, 13–14) bzw. harmonisch (T. 3–6 = 7–10, 21–22, 23–26 etwa = 27 bis 30, 31–32 = 33–34) öffnende Glieder werden von zwei abgeschlossenen Gliedern, der Tonikafanfara des Beginns und dem abbremsenden Dominantschlußglied (T. 35–36), eingerahmt. Die Dynamik, von Reissinger (S. 96) als wirkungsvolle, kontrastreiche Mannheimer Dynamik bezeichnet, steht ganz im Dienste dieser Gliederung: Hervorheben des neuen Gliedes T. 7–10 durch ein *f*(*p*), Absetzen der zweitaktigen Glieder in T. 11–22 durch zweitaktig wechselnde Dynamik, Unterstützen des innerhalb des Dominantabschnittes ersten ohne Vorhalt eintretenden Dominantklanges

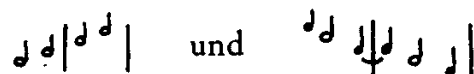
⁶² Vgl. hingegen Reissinger S. 95: „Haydn . . . experimentierte in seinen Sinfonien vor 1781 nur gelegentlich mit diesem Teil eines Satzes (vier Sinfonien: Nr. 5, 11, 18, 21).“ (Reissinger zählt hier irrtümlicherweise Sinfonien mit langsamem Kopfsatz auf.) „Um so erstaunlicher ist es daher, daß Ernst Eichner schon 1769 — entgegen dem Mannheimer Geschmack — seine erste Sinfonie mit einer langsamen Einleitung eröffnet. Wo er diese langsame Einleitung kennengelernt haben kann, ist nicht zu ermitteln.“

⁶³ DTB III/1 Es 3; hss. Stimmen Mbs Mus. Mss. 3720.

⁶⁴ DTB III/1 C 1; Druckstimmen PnVm⁷ 1567.

⁶⁵ DTB III/1 D 12; hrsg. von Reissinger S. 97.

durch rinf, zusätzliches Anspannen des öffnenden Taktes 32 durch f und smor, Abspalten des Schlußgliedes durch pp. Der harmonische Plan ist von Ausgangs- und Zielpunkt bestimmt: Die Takte 3—5 und 7—9 stellen die Tonika ins Zentrum (Hörner, 2. Violinen) und befestigen an dieser Achse einen Legato-Abwärtsgang der Bässe, dem sich die 1. Violinen umspielend in Sexten bzw. Terzen anschließen. T. 6 bzw. 10 fängt die zögernde Bewegung der Takte 3—5 bzw. 7—9 in einer energischen Kadenz IV—V auf. Die Takte 11—22 zielen durch die Stufenfolge **I - VI - ~~III~~** auf die Dominante. Auffallend ist, daß der Spannungsklang als Block, als selbständiger Klang manifestiert wird — er tritt in metrisch betontem Takt ein (T. 19) und wird vier Takte lang beibehalten. Von „reicher Harmonik“⁶⁶ kann keine Rede sein; die Alterationen des Dominantabschnitts beispielsweise dienen nur dem schärferen Einkreisen der Dominante, wie es in Einleitungen üblich ist. Hervorgehoben werden sollte noch das an die Musik der Wiener Klassik erinnernde, hier allerdings etwas starr durchgeführte Übereinanderlegen verschiedener Schichten: In den Takten 3—5 = 7—9 treffen drei verschiedene Ebenen (Hörner und 2. Violinen mit der Tonikaachse, absteigende Bratschen und Bässe, melodisch bewegte 1. Violinen) aufeinander; die Takte 13—14, 17—18 und 21—22 führen in Gegenbewegung die Figuren



⁶⁷ Die von Hugo Riemann in DTB VIII/2 S. 147 herausgegebene Sinfonia à 8 op. 7 Nr. 5 (1771) von Eichner bietet in ihrem schnellen Kopfsatz gute Vergleichsmöglichkeiten hinsichtlich der Gliederung. Die eröffnende Partie, die den Takten 1—2 der Einleitung entspricht, erstreckt sich über 5 + 8 Takte Unisono und 4 Takte Dreiklangsfanfare. Dann schließen sich vier zweitaktige Gerüstbauglieder, drei zweitaktige Sequenzglieder und ein viertaktiges Glied (mit der halbschlußähnlich gesetzten Doppeldominante im letzten Takt) an. Ab T. 36 verläuft der Satz weniger regelmäßig. Die Zweierglieder T. 18—31 sind ähnlich wie in der Einleitung durch abtaktig gesetzte Dynamik (T. 18 und 26) und durch das Festhalten einer bestimmten Spielfigur innerhalb einer Taktgruppe gekennzeichnet. Die Spielfiguren der 1. Violinen wechseln mit T. 22, 26, 32, die Bässe geben ihrer Achtelbewegung an den gleichen Stellen eine neue Bewegungsrichtung. Außerdem läßt sich sowohl an den Halterönen der Flöten als auch an den punktierten Rhythmen der Bläser die Zweitaktgliederung ablesen.

Aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts könnte noch eine große Anzahl von ähnlich gearteten langsamen Einleitungen des Mannheimer Raumes genannt werden. Einleitungen schrieben z. B. Carl Stamitz und der bei seinen Aufenthalten in Südwestdeutschland wohl mit den Mannheimer Komponisten in Berührung gekommene Friedrich Schwindel (Notenbeispiel Nr. 32 S. 369⁶⁸). Überblickt man die besprochenen Einleitungen, so sieht man, daß sich bereits in den sechziger Jahren der charakteristische Einleitungstypus klar ausprägt, daß aber bei kaum einem der Mannheimer Komponisten den Einleitungen im Hinblick auf den schnellen Satz kompositorische Bedeutung zukommt. Die schnellen Sätze beginnen fast immer selbst mit einer Fanfare und nehmen nur selten auf die Einleitung Bezug.

Süddeutschland

Von Franz Xaver Pokorny existiert eine frühe, wahrscheinlich vor der 1766 erfolgten Übersiedlung vom Hof des Grafen von Ottingen-Wallerstein nach Regensburg entstandene *D*-dur-Sinfonieeinleitung⁶⁹, die durch sparsamen Trompeten- und Paukeneinsatz Profil erhält. Im einleitenden Andante einer weiteren Sinfonie in *D*-dur⁷⁰ hingegen schweigen Pauken und Trompeten; die Hörner übernehmen viele kleine melodische, teils mit den Violinen unison gehende, teils sich mit ihnen abwechselnde Floskeln. Nur zwei vom harmonischen Plan her besonders wichtige Takte der letztgenannten Einleitung — T. 5 als erster Dominanttakt und T. 9 als Beginn des regelmäßig gebauten Dominantblocks —, setzen Haltetöne der Hörner.

Von einigen wahrscheinlich erst um 1780 entstandenen Sinfonien Pokornys mit langsamer Einleitung⁷¹ sei nur eine Sinfonie *C*-dur⁷² mit besonders

⁶⁸ Hss. Stimmen Bu kr XII 168. Der Einleitung folgt ein Marsch (s. dazu auch S. 87 f.). Die Overture wurde vielleicht 1775 in Paris gedruckt. (MGG Bd. 12 Sp. 417 verzeichnet für dieses Jahr eine Overture à huit parties.)

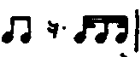
⁶⁹ Autographe Partitur Rtt Pokorny 190 (ca. 1760).

⁷⁰ Hss. Stimmen Rtt Pokorny 61; die Baßstimme fehlt.

⁷¹ Z. B. Rtt Pokorny 5, 6, 79, 85, 111; sie alle sind nach Barbour S. 52—58 eindeutig Pokorny zuzuschreiben.

⁷² Autographe Partitur Rtt Pokorny 5.

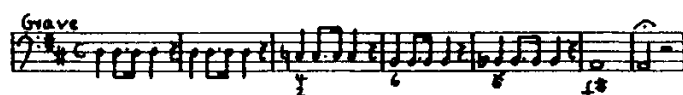
prägnanter Einleitung herausgegriffen (Notenbeispiel Nr. 33 S. 370). Die Unisonofanfänge der Takte 1—4 arbeitet mit rhythmisch abgeschlossenen Gliedern ,

die durch überleitende Floskeln der Oboen und Bratschen miteinander verbunden werden. Der Baß geht in den Takten 5—7 zu dem öffnenden Rhythmus 

über, um auf diese Weise auf den in T. 8 beginnenden Dominantblock hinzusteuern. Der Dominantabschnitt ist jedoch im Gegensatz zu den Einleitungen der Wiener Klassiker nicht durch eine auffallende Änderung des Partiturbildes abgehoben. Die Einleitung verdoppelt in gewisser Weise nur das Eröffnungssignal, da das Allegro spiritoso in seinen ersten Takten gleichsam den Beginn der Einleitung kopiert:



Der Gegenspieler Pokornys, Baron Theodor von Schacht, der seit 1773 in Regensburg lebte und später aus Eifersucht auf Pokorny eine große Anzahl von dessen Werken als die Werke verschiedenster anderer Komponisten ausgab⁷³, schrieb seine wohl früheste Einleitung 1773⁷⁴. Flöten, Oboen, Hörner und Fagotte realisieren im Rhythmus des Basses



die Generalbaßbezeichnung; Violinen und Bratschen überbrücken mit Piano einwürfen die Pausen. Ausgangs- und Zielpunkt, Tonika und Dominante, sind durch die Dehnung auf jeweils zwei Takte, der Zielpunkt auch durch das Forte deutlich hervorgehoben.

Seit 1773 wirkte Franz Anton Rößler (Rosetti) am Hof des Grafen zu Öttingen-Wallerstein. Von seinen langsam eingeleiteten Sinfonien sollen nur einige der datierten Werke betrachtet werden. In Rosettis C-dur-

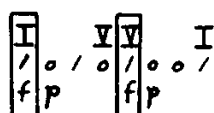
⁷³ Siehe Barbour S. 41 ff.

⁷⁴ Autographe Partitur Rtt Schacht 6.

Sinfonie⁷⁵ von 1781⁷⁶ steht an der Spitze des einleitenden Adagios ein halbsatzähnlicher Viertakter, dessen erster und dritter Takt durch ein Forte und Tutti angerissen sind. Die vom Harmonischen bestimmte Gliederung

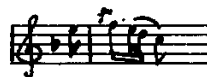


und die durch die melodische Führung und Dynamik gegebenen Betonungsverhältnisse /o /o widersprechen sich. Einen solchen Konflikt vermeiden Haydn und Mozart dort, wo es ihnen auf eine signalhafte Eröffnungsfanfane ankommt, indem sie die Forteschläge mit einer vollständigen achttaktigen Periode verbinden⁷⁷:

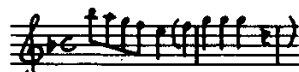


Wo Haydn und Mozart harmonische und melodische Gliederung zueinander in Widerspruch treten lassen⁷⁸, verzichten sie auf eine Unterstützung der melodischen Komponente durch die Dynamik, um sich zunächst nicht festzulegen und später ausdeutend auf diese Takte zurückkommen zu können⁷⁹. Der anfangs aufgestellte Widerspruch wird also im Satz bewußt aufgegriffen. Der Rosettischen Einleitung fehlt eine solche Verankerung im schnellen Satz, da die metrische Gliederung keine konstitutive Kraft hat.

Für viele von Rosettis Einleitungen ist eine motivische Beziehung zum schnellen Satz unverkennbar. In der F-dur-Sinfonie⁸⁰ beherrscht das Oboenmotiv



die Takte 4—16 und taucht im Allegro als



wieder auf. Die Einleitung ist von einem zweitaktigen Tonikablock und von einem zweitaktigen Dominantschlußglied (beide mit dem Rhythmus ) eingerahmt (T. 1—2 und 16—17). Die Hörner wirken nur

⁷⁵ DTB XII/1 Nr. 11; neu hrsg. von Oskar Kaul in: DTB XII/1 S. 3.

⁷⁶ So die Angabe in DTB XII/1 S. 3. Im B&H-Katalog ist die Sinfonie erst 1782/83/84 (Supplement XV S. 4) aufgeführt.

⁷⁷ Siehe Mozarts *Così-fan-tutte*-Ouverture — S. 68 — und einige in der Tabelle auf S. 93 f. gegebene schnelle Satzanfänge.

⁷⁸ Z. B. in der Einleitung aus Haydns Sinfonie Nr. 93, T. 3—6 (s. S. 115) und am Beginn von Mozarts Klavierkonzert KV 467.

⁷⁹ Sinfonie Nr. 93: T. 36 ff.; KV 467: z. B. T. 143 ff., 409 ff.

⁸⁰ DTB XII/1 Nr. 10; hss. Stimmen und Sparte Mbs Mus. Mss. 6230; B&H-Katalog Supplement XII S. 3: 1778, Weyarn, Bibliothek der Pfarrkirche 647: vor 1778.

bei diesen beiden Signalen und an den zwei vom regelmäßigen Pendeln

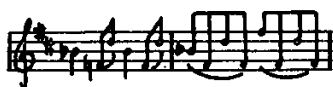


(Mittelteil T. 3—6, 8—12) und



(Dominantblock T. 14—15) abweichenden Stellen, der Kadenz der Takte 7—8 und dem Übergang zum Dominantblock (T. 13—14), mit, verdeutlichen also die Gliederung der Einleitung (Notenbeispiel Nr. 34 S. 371).

Auch in Rosettis *Simphonia Pastorale* D-dur⁸¹ von 1778⁸² wird aus der Einleitung (Notenbeispiel Nr. 35 S. 372⁸³) ein Motiv in den schnellen Satz übernommen: Die Bewegung



aus T. 5—6 taucht als das den schnellen Satz beherrschende



(T. 1 1. Flöte) und gespiegelt als



(am Ende der Exposition 1. Horn in A bzw. am Ende der Reprise 2. Horn in D; in ähnlicher Form auch innerhalb von Exposition und Reprise) auf⁸⁴. Bemerkenswert an dieser Einleitung ist die Tempoüberschrift. In den Violinen- und Bratschenstimmen ist die Einleitung mit *Allegro-molto-grave* bezeichnet, der schnelle Satz hat keine Temposigle. In Baß- und Flötenstimme, die für die Einleitung die gleiche Tempobezeichnung aufweisen, ist für den schnellen Satz eine neue Tempoüberschrift notiert — *Allegro-molto-* bzw. *Allegro-*. Die Hornstimmen schreiben für die Einleitung *Allegro-molto-* vor, das 1. Horn für den schnellen Satz *Allegro*. Es ist denkbar, daß der Schreiber zunächst den Satzbeginn in allen Stimmen mit *Allegro molto* bezeichnet und erst später den Streicher- und Flötenstimmen *Grave* hinzugefügt hat. In den Baß- und Flötenstimmen hat er

⁸¹ DTB XII/1 Nr. 33; hss. Stimmen und Partitur — letztere 1913 von J. Venzl angefertigt — Mbs Mus. Mss. 4842.

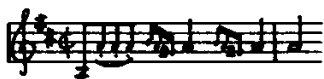
⁸² B&H-Katalog Supplement XII S. 3.

⁸³ Die Hörner stehen in A und D. Aus Gründen der Raumersparnis habe ich beide Hörner in D notiert.

⁸⁴ Vgl. damit auch das in Pokornys Pastoralinfonien — s. S. 274 — auffallende Motiv.

dann eigens noch einmal den Beginn des schnellen Satzes vermerkt. Die strukturelle Verwandtschaft von Einleitung (hier mit Unisono am Anfang, durchgehender Zweitaktgliederung und einem deutlichen Dominantblock) und schnellen Sätzen dürfte die Ursache für dieses Versehen sein⁸⁵.

Aus den Takten 9—10 der knapp gehaltenen, mit Kadenz in den Dominantblock führenden Einleitung einer *D*-dur-Sinfonie⁸⁶ Rosettis von 1782⁸⁷ (Notenbeispiel Nr. 36 S. 373) leitet das darauffolgende Allegro assai seinen Anfang



ab. Da die 1. Violinen diesen Anfang allein vortragen, sich also in *A*-dur zu befinden scheinen, ist die vorausgegangene Festigung der Tonart besonders wichtig. — Largo und Allegro assai einer *Es*-dur-Sinfonie⁸⁸ (spätestens 1784⁸⁹) verwenden beide ein aus einem aufsteigenden Dreiklang und einer um zwei Viertel später einsetzenden Gegenstimme bestehendes Thema. Erst im Allegro assai erscheint der Dreiklangsaufstieg im Forte; die Einleitung verzichtet zugunsten der thematischen Vorbereitung auf die fanfarenhafte Eröffnung.

Eine *D*-dur-Sinfonie⁹⁰, deren Autorschaft fragwürdig ist⁹¹, hat eine sehr kurze Einleitung (Notenbeispiel Nr. 37 S. 374). Sie weist keinerlei motivische Bezüge zum fanfarenhaft beginnenden Allegro auf, entstammt also möglicherweise, falls es sich um ein echtes Werk Rosettis handelt, seiner früheren Schaffenszeit.

Zur Zeit Rosettis lebte auch Ignaz von B e e c k e am Hof von Öttingen-Wallerstein. Von seinen 21 Sinfonien haben nur drei keine langsame Einleitung. Da die Sinfonien wohl alle in späterer Zeit entstanden sind⁹², sollen sie hier ebenso wie die späteren Sinfonien Rosettis unberücksichtigt

⁸⁵ Vgl. z. B. den Kopfsatz der Sinfonie Nr. 18, dessen Beginn in DTB XII/1 S. XLI angedeutet ist und wegen der fanfarenhaften Gegenüberstellung von Tonika und Dominante von Kaul als „Einleitung“ bezeichnet wird, obgleich der ganze Satz in einem Tempo (Vivace) durchläuft.

⁸⁶ DTB XII/1 Nr. 20; Druckstimmen Mbs 2^o Mus. pr. 1261.

⁸⁷ Siehe DTB XII/1 S. LXVI; im B&H-Katalog erst 1785/86/87 (Supplement XVI S. 3).

⁸⁸ DTB XII/1 Nr. 23; neu hrsg. von Oskar Kaul in: DTB XII/1 S. 106.

⁸⁹ Diese Jahresangabe in DTB XII/1 S. 106; im B&H-Katalog erst 1785/86/87 (Supplement XVI S. 3) aufgeführt.

⁹⁰ DTB XII/1 Nr. 49.

⁹¹ Auf dem Titelblatt der hss. Stimmen Zz AMG XIII 7110 ist der Name „Loeffler“ von späterer Hand gestrichen und durch „Rosetti“ ersetzt.

⁹² Siehe Friedrich Munter, Ignaz von Beecke und seine Instrumentalkompositionen, mschr. Diss. München 1921, S. 67.

bleiben. Munter erwähnt, daß Beecke früher als Haydn Einleitung und schnellen Satz in der Art der Haydnschen Sinfonie Nr. 103 miteinander verschmolzen hat⁹³. Sicher haben Rosettis stete Versuche, beide Teile motivisch miteinander zu verbinden, Beecke zu einem solchen Vorgehen veranlaßt.

Norddeutschland

Die früheste mir bekannte Einleitung aus diesem Raum, die wenigstens oberflächlich mit den späteren langsamen Einleitungen vergleichbar ist, stammt von Johan Agrell, einem gebürtigen Schweden, der von 1723 bis 1746 Violinist in Kassel war. Die Einleitung seiner *Es-dur-Sinfonie*⁹⁴, die etwa um das Jahr 1740 entstanden sein dürfte, bereitet die Dominante durch einen Spannungsakkord vor (T. 8) und behält den Dominantgrundton über drei Takte bei (Notenbeispiel Nr. 38 S. 375). Die Dominante erhält allerdings nur durch ihre Ausdehnung, nicht durch metrische Mittel oder Differenzierung der Instrumente Nachdruck. Sie ist nicht konstitutiv für die Einleitung, denn ihr folgt ein typisch generalbaßmäßiger Kadenzvorgang (T. 12), der die nahtlose Verbindung zum Presto herstellt. Den vier Stimmen des Streichersatzes gelingt es nicht, sich aus dem harmonischen Verband zu lösen; durch das Zusammenfügen von meist in parallelen Terzen laufenden Violinen und harmonisch stützenden, parallel laufenden Bratschen und Bässen stellt sich eine starke Abhängigkeit aller Stimmen voneinander ein.

Der Einsatz von Blechbläsern und Pauken in der Ouverture zur Oper *Alcide al Bivio*⁹⁵ des Dresdners Johann Adolf Hasse hat ein wesentlich prägnanteres Aussehen der Einleitung zur Folge. Die einzelnen Instrumente oder Instrumentengruppen erhalten spezifische Funktionen. Die Einleitung nimmt Signalcharakter an⁹⁶. Trompeten und Pauken gliedern — in

⁹³ A.a.O. S. 70.

⁹⁴ Hss. Stimmen RH Ms. 6.

⁹⁵ Gedruckt Wien 1760; hrsg. von Mennicke S. 164.

⁹⁶ Das mag Mennicke S. 164 dazu bewogen haben, ganz im Sinne Kochs — s. S. 227 Anm. 44 — die Einleitung „Intrada“ zu nennen. Diese Überschrift trägt sie aber weder in der hs. Partitur Wgm IV 7745 noch in der hs. Partitur Dlb Mus. 2477/F/90 noch im 1763 gedruckten Klavierauszug (Dlb Mus. 2477/F/91).

weit stärkerem Maße als die teilweise harmonisch füllenden Hörner — die Einleitung so, daß die Sinfonieeinleitung der späteren Jahre bereits deutlich vorgebildet erscheint⁹⁷:



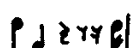
In den ersten drei Takten treten zu der Schicht der Blechbläser und Pauken mit dem auf dem Tonikagrundton verharrenden selbständigen Rhythmus



dem sich Bratschen und Bässe anschließen, die Violinen und Oboen mit der völlig anders gearteten Figur



Im vierten Takt sammeln sich alle Instrumente in einheitlich durchlaufendem Rhythmus auf der V. Stufe, um ein neues viertaktiges Glied vorzubereiten. Dieses Glied (T. 5—8) führt den Rhythmus



(mit dem für Fanfaren so wichtigen Oktavsprung am Beginn) konsequent in Bässen, Bratschen und Hörnern durch und überlagert ihm den Rhythmus



der Melodieinstrumente. Ein einzeln stehender Takt führt zur Dominante. Dem Dominantblock (T. 10—11), der durch den von den Bässen des Taktes 9 in die Trompeten und Pauken übernommenen Rhythmus



als Einheit gefaßt ist, fehlt das Schlußglied⁹⁸. Es wird gleichsam im fünften Takt des Allegro molto e con spirito, vor der ersten Tonika des schnellen Satzes, nachgeholt.

Von dieser einen Ausnahme abgesehen⁹⁹, finden sich im norddeutschen Raum bis in die Mitte des siebten Jahrzehnts hinein in der Orchestermusik keine ähnlich gearteten Einleitungen. Das hängt u. a. mit der Struktur der schnellen Sätze zusammen. Die für die Sinfonieeinleitung wesentlichen Kennzeichen — Blockbildung, Gerüstbau, Fanfarenhaltung — fehlen den schnell-

⁹⁷ Trompeten und Pauken stehen in der Partitur in Wgm nach deutscher Tradition an oberster, sofort ins Auge fallender Stelle. Leider ist die Einleitung bei Mennicke nur im Klavierauszug wiedergegeben, aus dem die Bedeutung dieser Instrumente nicht hervorgehen kann.

⁹⁸ Der Klang auf dem vierten Schlag von T. 11 muß in Mennickes Wiedergabe zu *A—d—a—d'—fis'* korrigiert werden (so in Wgm IV 7745).

⁹⁹ Zur Begründung s. S. 223.

len Sätzen verhältnismäßig lang. Zum Beispiel gliedern noch die 1775/76 entstandenen Orchestersinfonien von Carl Philipp Emanuel Bach¹⁰⁰ wesentlich weniger klar als etwa die oben besprochene, bereits 1756 entstandene Sinfonie op. 3 Nr. 6 von Gossec¹⁰¹. Zwar beginnen alle Sinfonien C. Ph. E. Bachs mit einem Unisono (Nr. 1 bis 3) oder einem fanfarenähnlichen Gebilde (Nr. 4), doch sind diese Anfänge weniger fest gefügt als Einleitungseröffnungen. Das Unisono der ersten Sinfonie ist in verschiedenen lange Abschnitte (5 Achtel + 1 Viertel, 9 Achtel + 1 Viertel, 15 Achtel + 2 Viertel) gegliedert, deren Anfänge nicht metrisch, sondern nur melodisch aufeinander bezogen sind. Die ersten drei Takte der zweiten Sinfonie machen einen mehr präludierenden Eindruck; erst in T. 4—9 erhält das Unisono greifbare Gestalt, da nun die Ziektöne der von *b* ausgehenden Läufe in zweitaktigem Abstand von *es* über *f* zu *g* aufsteigen. Deutliche, regelmäßige Gliederung findet sich innerhalb der schnellen Kopfsätze kaum. Nur im Allegro assai der vierten Sinfonie stehen einige klar gegliederte Zweitaktgruppen (z. B. T. 63—66), die an die ersten vier die Harmonie zweitaktig wechselnden Takte anknüpfen. Den Satzschlüssen fehlt jedes metrische, blockartige Pendeln zwischen I und V; in den Finalsätzen der ersten, dritten und vierten Sinfonie bremst nur ein die Tonika ausspielender Schlußstein den Satz ab.

Erst in den siebziger Jahren setzen sich auch in Norddeutschland fanfarenartige langsame Einleitungen durch. Johann Friedrich Klöffler, ein seit 1752 in der Hofkapelle des Grafen zu Bentheim-Steinfurt tätiger Komponist¹⁰², schreibt in dieser Zeit einige langsame Einleitungen und gleichzeitig auch innerhalb der schnellen Sätze Partien, die von der Struktur her einer Einleitung zum Verwechseln ähnlich sind. Die über das Skizzenstadium nicht hinausgelangte Sinfonie *D*-dur¹⁰³ von 1776 beginnt ihren schnellen, unbezeichneten Satz folgendermaßen: (Notenbeispiel Nr. 39 S. 376 f.). Nach diesem eröffnenden Abschnitt, in dem die Dominante allerdings halbschlußartig im vierten Takt des Gliedes T. 15—18 erreicht wird, setzt ein zunächst zweistimmig und piano gehaltenes *D*-dur-Thema ein. Die Funktion des ersten Abschnittes entspricht also ganz der einer langsamen Einleitung. Dieser Abschnitt wird später noch zweimal — in der Dominant- und in der Tonikatonart — wiederholt. — Bemerkenswert ist,

¹⁰⁰ Hrsg. von Rudolf Steglich (= EDM Bd. 18), Leipzig 1942. In ihnen soll „ein Muster großer Instrumentalmusik im neuen Geiste“ vorliegen (Rudolf Steglich, Vorwort zu: EDM Bd. 18 S. V).

¹⁰¹ Siehe dazu S. 182.

¹⁰² Siehe MGG Bd. 7 Sp. 1234.

¹⁰³ Götze Sk 1 (S. 184); datierte autographe Partitur BfB K-1048.

daß diese Sinfonie zu einer Zeit, da in Paris und Mannheim die Generalbaßbezeichnung normalerweise verschwunden ist, einen sorgfältig bezifferten Baß enthält. Die Musik des norddeutschen Raumes löst sich weniger leicht und wesentlich später als die Pariser und Mannheimer Musik vom Generalbaßsatz.

Von den langsamen Einleitungen Klöfflers ist nur das Adagio Grave einer Sinfonie *D-dur*¹⁰⁴ (Notenbeispiel Nr. 40 S. 378) ganz in der üblichen Weise gebaut. Die übrigen Einleitungen — aus der *Simphonie périodique D-dur*¹⁰⁵ (1774), aus der *Simphonia a Grand Orgestre D-dur*¹⁰⁶, aus der *Simphonia Militaire a Grand Orchester*¹⁰⁷ und aus der *Simphonia Bravoura à Grand Orgestre*¹⁰⁸ — sind auf Grund ihrer Bindung an die Generalbaßmusik und an den Typus des langsamen Satzes nach der eröffnenden Fanfare weniger planvoll und weitschweifiger gestaltet. — Interessant ist, daß für Klöffler die Einleitungen austauschbar sind. Die Sinfonien Nr. 10 und 11 bzw. 12 und 17¹⁰⁹ setzen dem gleichen schnellen Satz verschiedene Einleitungen voran, die Sinfonien Nr. 11 und 17 verbinden die gleiche Einleitung mit verschiedenen schnellen Sätzen. Eine strukturelle Bindung der Einleitung an den schnellen Satz scheidet also von vornherein aus.

Bezeichnend für die konservative Haltung der Norddeutschen ist, daß der im gleichen Jahr wie Haydn geborene Johann Christoph Friedrich Bach erst 1792 langsame Einleitungen zu schreiben beginnt¹¹⁰.

Salzburg

Aus dem Salzburger Raum sind mir nur zwei Einleitungen bekannt, die an die Sinfonieeinleitungen Haydns und Mozarts erinnern¹¹¹. Beide Einleitungen finden jedoch nicht zu der konzentrierten Anlage, die die frühen

¹⁰⁴ Götze Nr. 17; hss. Stimmen BFb K-1044. Da diese Sinfonie die einzige der hier erwähnten Sinfonien Klöfflers ist, der Generalbaßbezeichnung fehlt, mag sie vielleicht erst in den achtziger Jahren entstanden sein.

¹⁰⁵ Götze Nr. 2; hs. Partitur BFb K-1046.

¹⁰⁶ Götze Nr. 16; hss. Stimmen Rtt Klöffler 3.

¹⁰⁷ Götze Nr. 10; hss. Stimmen Rtt Klöffler 4. In der 1. Violine ist die Einleitung *L'Entrade* überschrieben.

¹⁰⁸ Götze Nr. 12; hss. Stimmen Rtt Klöffler 2.

¹⁰⁹ Die Nummern nach Götze.

¹¹⁰ Siehe thematisches Verzeichnis in: DDT 56.

¹¹¹ Zu den Gründen für das seltene Vorkommen s. S. 224.

Einleitungen der Pariser und Mannheimer Komponisten auszeichnet. Die Intrada (Notenbeispiel Nr. 41 S. 379) der *Musikalischen Schlittenfahrt*¹¹² (1755) von Leopold Mozart ist mit $\underline{4} + \underline{4} + 2 + \underline{3} + \underline{3}$ klar gegliedert, doch nimmt nur der Dominantabschnitt (T. 11—16) wirklich einleitungsmäßige Züge an: abtaktiges Setzen der Figur



und der Hörner, Ausbildung einer dreitaktigen Schlußfanfare.

L. Mozarts Einleitung aus der Sinfonie *D-dur*¹¹³ (Notenbeispiel Nr. 42 S. 380) ist trotz der Temposigle *Andante* von Hörnern, Trompeten und Pauken bestimmt. Die Violinen passen sich mit ihren auf- und absteigenden Dreiklängen (T. 2—6, 8) der Trompetenfigur des ersten Taktes an¹¹⁴. Der kompakte Satz und die nicht gemeinsam deklamierten Rhythmen der Blechbläser und Pauken in den ersten sechs Takten schwächen jedoch die blockartige Wirkung ab. Der plötzliche abtaktige Einsatz von Trompeten und Pauke auf der Dominante (T. 8) wird nicht vom Baß gestützt; Bässe und Hörner fassen erst in T. 9 die Dominante fest. Der Dominantabschnitt ist unregelmäßig gebaut.

Wien

Die frühesten in Wien entstandenen Einleitungen, die in irgend einer Weise aktiv auf den schnellen Satz hinzuführen versuchen, können sich als Ganzes noch nicht vom Genera!baßsatz lösen. Giuseppe Bonnos Sin-

¹¹² Hss. Stimmen Mbs Mus. Mss. 5306. Zu Beginn der Intrada ist in allen Stimmen vermerkt: *La seconda volta piano*. Dies ist einer der seltenen Fälle, in denen eine langsame Einleitung wiederholt wird.

¹¹³ Seiffert Nr. 6; hss. Stimmen von etwa 1760 HR III, 4^{1/2}, 4^o 515.

¹¹⁴ Auch in schnellen Sätzen gliedert L. Mozart unter dem Einfluß von Bläsern deutlicher. Der Kopfsatz der Sinfonia da caccia (in: DTB IX/2 S. 126) von 1756 enthält viele geradtaktige Glieder, die sich vom Partiturbild her scharf voneinander abgrenzen lassen. Die Hörner — und von ihnen beeinflusst die Streicher — behalten jeweils für zwei oder vier Takte eine einprägsame Fanfarenformel bei, um dann abrupt in eine andere Bewegungsart überzugehen. Einige klangliche Blöcke sind auffallend isoliert, z. B. die Tonika in T. 1—2, 11—12, die zur Tonika gewordene Dominante in T. 19—20, 23—24, 27—30 usw.

fonia zu *Eleazaro*¹¹⁵ (1739) gibt sich zu Beginn des Largo e Maestoso mit einem Unisono

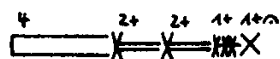


sehr fanfarenhaft und geht im achten Takt in einen längeren Abschnitt mit Dominantorgelpunkt und Spannungsklang vor der weiblichen Endung über (Notenbeispiel Nr. 43 S. 381). Beide Abschnitte sind aber von dem sonstigen homogenen Streichersatz nicht abgehoben. Auftaktige Stimmeinsätze verwischen die Gliederungspunkte.

Die früheste langsame Einleitung von Carlos d' O r d o ñ e z ist noch überwiegend generalbaßmäßig gehalten¹¹⁶. Erst seine beiden später entstandenen C-dur-Sinfonien gestalten die langsame Einleitung einprägsamer. Das Adagio der mit Oboen, Hörnern und Streichern besetzten C-dur-Sinfonie¹¹⁷ (Notenbeispiel Nr. 44 S. 382) bricht die beiden periodisch angelegten Abschnitte T. 1 ff. (Unisono der Streicher) und T. 8 ff. (Tutti über dem aus T. 1—7 übernommenen Baß) jeweils nach dem siebten Takt zu Gerüstbau auf. T. 15 bringt, durch den chromatischen Baßanstieg und den weiterführenden Hornrhythmus des Taktes 14 vorbereitet, den regelmäßigen in 2+2+2+2 gliedernden Dominantblock. Ordoñez bindet die Einleitung an den schnellen Satz, indem er im zweiten Thema mit



auf die Takte 15 ff. zurückgreift. — Eine C-dur-Einleitung¹¹⁸ von Ordoñez, in der auch Trompeten mitwirken, ist knapp gehalten:



Der Dominantblock (T. 5 ff.) wird nicht durch harmonische Anspannung, sondern durch rhythmische Verdichtung und durch das Hinzutreten der Oboen und Hörner (Notenbeispiel Nr. 45 S. 383) vorbereitet. Baß- und Paukenfigur der Takte 1—3 und der Trompetenrhythmus der Takte 1—2 finden sich ins Allegro eingestreut.

¹¹⁵ Hs. Partitur HE IV a.

¹¹⁶ Siehe dazu S. 277.

¹¹⁷ Die hss. Stimmen Rtt Ordoñez 1 stammen vielleicht schon aus den sechziger Jahren. Wiederholungszeichen in 2. Violine und Viola am Ende der Einleitung entspringen sicher einem Schreibversehen.

¹¹⁸ Hss. Stimmen Pnm XXXIV B 155; B&H-Katalog Supplement XII S. 6: 1778. Die Besetzung mit Trompeten und Pauken bestätigt wohl diese Datierung.

Leopold Hoffmanns spätestens 1762 entstandene *D*-dur-Sinfonie¹¹⁹ ist in ihrer Adagioeinleitung (Notenbeispiel Nr. 46 S. 384) noch wenig auf die Ausbildung eines Tonikablocks angelegt. Die Hörner greifen erst gegen Ende der Einleitung (Dominante in T. 5 Mitte und T. 9 Mitte—10) gliedernd ein. Die Verwandtschaft zu den auf S. 278 erwähnten Einleitungen ist offenkundig. Das Adagio der etwa vier Jahre später entstandenen *C*-dur-Sinfonie¹²⁰ ist wesentlich konzentrierter angelegt (Notenbeispiel Nr. 47 S. 385). Die Gesamthaltung jedoch hat sich kaum geändert: Die Violinen sind gesänglich geführt und reihen viele kleine verzierungsartige Floskeln aneinander; der Baß zeigt oft die für Generalbaßmusik typischen Oktavbrechungen. Das Adagio einer Sinfonie *D*-dur¹²¹ geht von der gleichen gesänglichen Haltung aus; es moduliert am Ende in die Dominanttonart.

Eine andere *D*-dur-Sinfonie¹²² enthält Hoffmanns einzige als Ganzes den Fanfareneinleitungen vergleichbare Einleitung. Mit ihrem die I., VI. und IV. Stufe herausstellenden Eröffnungsunisono (Notenbeispiel Nr. 48 S. 386) erinnert sie an die Sinfonie Nr. 85 von Haydn¹²³. Der letzte Satz der Sinfonie greift im schnellen Tempo — *Maestoso* — auf die Kerntöne des Einleitungsbeginns zurück:



In Christoph Willibald Glucks Opernsinfonien und -ouverturen findet sich zum ersten Mal im Jahre 1765 eine langsame Einleitung: Die Sinfonia zu *Telemaco*¹²⁴ stellt ihrem Allegro ein Moderato voran. Im harmonischen Verlauf zeigt das Moderato — wohl als erste langsame Einleitung der Wiener Komponisten — eine prägnante Gegenüberstellung von Tonika (T. 1—7) und Dominante (T. 11 ff.). Zudem enthalten die ersten drei Takte, die Takte 5, 7, 9, 11 und 16, 18, 20 Fanfarenrhythmen. Und doch unterscheidet sich diese Einleitung von den frühen und mittleren Einleitungen Haydns. Das Partiturbild der ersten drei Takte und der weiteren Fanfareneinwürfe entsteht durch die ‚Instrumentierung‘ von auf dem Klavier darstell-

¹¹⁹ Kreiner Nr. 19; hss. Stimmen M V 1446 (2. Violine fehlt). Die Sinfonie ist 1762 im Göttweiger Bibliothekskatalog eingetragen; B&H-Katalog Supplement I S. 11: 1766.

¹²⁰ Kreiner Nr. 4; hss. Stimmen MOe Ms. Mus. D 178. In Pnm XXII D 165 finden sich anstelle von Pauken und Trompeten Hörner. B&H-Katalog Supplement I S. 11: 1766.

¹²¹ Kreiner Nr. 22; hss. Stimmen M V 1449.

¹²² Kreiner Nr. 17; hss. Stimmen MOe Ms. Mus. D 199.

¹²³ Siehe S. 41.

¹²⁴ GA Abt. 1, Bd. 2.

baren Klängen. Jedes Instrument ist an diesen Stellen stets beteiligt, so daß Stimmverdopplungen nicht ausbleiben. Die Takte 4 und 6 und (im Dominantblock) 17 und 19 stellen dieser massiven Instrumentierung, mit der vor allem ein fülliger Klang erreicht werden soll, gesanglichere Partien von Oboen und Violinen bzw. Oboen, Fagotten und Bratschen gegenüber, um Abwechslung in die Klangfarbe zu bringen. Auch in den Takten 12—15 (zweiter bis fünfter Takt des Dominantblocks) geht die Intention dahin, einen Kadenzvorgang darzustellen, indem alle Stimmen als sich ergänzende, aufeinander Rücksicht nehmende, sich einander fügende Bausteine eines Klanges, nicht als disparate Schichten, eingesetzt werden.

Für die Oper *Armide*¹²⁵ (1777 aufgeführt) übernimmt Gluck die Sinfonia aus *Telemaco* in ihren Grundzügen¹²⁶, wandelt sie jedoch in einigen die Vorbereitung der Dominante und den Dominantblock betreffenden Einzelheiten ab. Der punktierte Fanfarenrhythmus des Taktes 9 — hier im Gegensatz zu der früheren Fassung der Einleitung in allen Instrumenten — beherrscht auch den Blechbläserpart des Taktes 10. Der bisherige regelmäßige (zweitaktige) Abstand zwischen den Fanfarenrhythmen wird damit durchbrochen, die Hinleitung zur Dominante (T. 11) intensiviert. Der Abschnitt T. 12—16 der *Telemaco*-Sinfonia wird in der *Armide*-Ouvertüre durch einen siebentaktigen Abschnitt ersetzt, dessen zwei letzte Takte — in der Funktion den Takten 15—16 der *Telemaco*-Sinfonia gleich — über einen Spannungsklang zur Dominante führen. Dieser Harmoniegang ist ganz im Duktus der Takte 12 ff. gehalten, so daß das Wiederaufgreifen des Fanfarenrhythmus auf der Dominante (T. 17) dem Dominantblock besonderes Gewicht gibt. In der *Telemaco*-Sinfonia hingegen ist der sonst nur auf Ruheklängen (T. 1—3, 5, 7, 9 Tonika, T. 11 Dominante) stehende Fanfarenrhythmus auf den Spannungsklang vorgezogen und wird damit seiner ursprünglichen setzenden Kraft beraubt; auch im Dominantblock steht er nur in metrisch leichten Takten. Die Hörner behalten in der *Telemaco*-Sinfonia während des dreimaligen Pendelns zwischen Spannungsklang und Dominantklang (T. 16 ff.) das *d'* bei, wogegen sie in der *Armide*-Ouvertüre zweimal zwischen Dominante und Tonikaquartsextakkord (mit Mollterz) wechseln, also die metrische Struktur gemeinsam mit Trompeten und Pauken verdeutlichen helfen. In der späteren Fassung versucht also Gluck bewußt — möglicherweise der Tendenz der Zeit folgend —, den Dominantblock schärfer herauszumeißeln.

¹²⁵ Hrsg. von F. Pelletan/C. Saint-Saëns/O. Thierry Poux, Paris/Leipzig/Milan/Londres o. J.

¹²⁶ Auch die Ouvertüre zu *Le Feste d'Apollo* von 1769 — Alfred Wotquenne, Thematisches Verzeichnis der Werke von Ch. W. von Gluck (1714—1787), Übersetzung von Josef Liebeskind, Leipzig/Brüssel/London/New York 1904, 1. Abt. Nr. 38 — entstammt der Oper *Telemaco*.

In schnellen eröffnenden Sätzen Glucks finden sich ebenfalls einleitungsartige Partien. Ein regelmäßig gebauter Dominantblock ist bereits in der 1756 entstandenen Introduzione zu *Il Re Pastore*¹²⁷ enthalten. Das Allegro geht in T. 126 in Zweiergliederung über und führt mit einer verminderten Sept *es—fis* (T. 133) in einen Dominantabschnitt (T. 134 ff.). Hörner und Trompeten stellen die Rhythmen $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ (T. 130—133, zuletzt auf der Tonika) und $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ (T. 134—135 auf dem Dominantgrundton) einander gegenüber. Die nachdrücklich konzipierte Öffnung zur ersten Arie hebt auch László Somfai¹²⁸ hervor; er vergleicht die Introduzione Glucks mit der Ouverture zur gleichnamigen Oper von Bonno (1751). Ouverture und erste Arie seien bei Bonno auf ähnliche Weise miteinander verbunden, doch sei „der Halbschluß des dritten Satzes der *D*-dur-Ouverture . . . kompositorisch völlig unvorbereitet“. In Glucks Introduzione ist aber nicht nur der Schluß so blockhaft ausgebildet. Bereits in den Takten 10—12 findet sich ein regelmäßig pendelnder Dominantblock, vorbereitet durch häufiges Vertauschen von Ruhe- und Spannungsklang in T. 4, 5, 6, 8. Die Tonikafläche der Takte 39—43 sticht durch den Halteton der Blechbläser hervor. In den Takten 87—91 — ihnen folgt ein neuer Teil in *c*-moll — wechseln Dominante und Quartsextakkord regelmäßig ab; Blechbläser¹²⁹, Pauken und Bässe insistieren hartnäckig auf dem *g*. Die Suche nach ähnlichen Blockbildungen in den übrigen Teilen der Oper bringt ein verhältnismäßig dürftiges Ergebnis¹³⁰. Gluck neigt im allgemeinen mehr zu stärker fließenden harmonischen Fortschreitungen. Die Ausbildung von blockartigen, am Ende stauenden Dominantgliedern scheint eine Besonderheit der die Opern eröffnenden Sätze und unabhängig von deren Tempo zu sein¹³¹.

Einige Einleitungen aus dem Wiener Raum bestätigen die Affinität der Einleitungen zu schnellen Sätzen auf andere Weise, indem sie die sonst für schnelle Sätze typische Tempobezeichnung *Maestoso* verwenden¹³². Hierher

¹²⁷ GA Abt. 3, Bd. 8.

¹²⁸ Vorwort zu: GA Abt. 3, Bd. 8 S. VIII.

¹²⁹ Auch in der Sinfonie der 1758 entstandenen Oper *L'île de Merlin* (GA Abt. 4, Bd. 1) fällt der eigenständige, stark gliedernde Einsatz der Hörner auf.

¹³⁰ Die Takte 36—39 und 54—62 der Arie Nr. 2 (S. 28), die Takte 46—54 der Arie Nr. 3 (S. 45), die Takte 91—92 des Quartetts Nr. 13 (S. 197) und die Takte 12—15 der Arie Nr. 17 (S. 263) sind den genannten Abschnitten der Introduzione nur entfernt verwandt.

¹³¹ Auch die Allegroouverture zu *La Rencontre imprévue* von 1764 (GA Abt. 4, Bd. 7) endet mit einem Dominantblock: T. 154 ff.



¹³² Zu schnellen Sätzen s. S. 92 und vgl. z. B. die in M IV 8 unter dem Namen C. Ph. E. Bachs liegende *C*-dur-Sinfonie (nicht bei Wq), deren mit einer Fanfare beginnender schneller Kopfsatz *Maestoso* überschrieben ist.

gehören zwei Sinfonieeinleitungen von Venzeslaus Pichl¹³³, der sich von 1769 bis 1775 in Wien aufgehalten hat, und drei Einleitungen von Johann Baptist Vanhal. Zwei der Einleitungen von Vanhal sind sehr knapp angelegt und insbesondere durch Bläser und Pauken — die in den Andante-Mittelsätzen meist schweigen — sehr übersichtlich gehalten. In einer C-dur-Sinfonie¹³⁴ setzt sich die Einleitung aus zwei I und V gegenüberstellenden eröffnenden Takten, zwei zweitaktigen Gerüstbaugliedern, dessen zweites zum Spannungsklang *a—c—e—fis* führt, und drei (2+1) Takten Dominantabschnitt zusammen (Notenbeispiel Nr. 49 S. 387). Vanhals Art zu gliedern hat aber nur wenig mit der Haltung der Musik Haydns und Mozarts zu tun. Der Streichersatz enthält keinerlei Ansätze zu einer Differenzierung der Glieder. Der Baß wechselt nur zwischen ganz- bzw. halbtaktigem Setzen (T. 1—3 und 5—8) und kadenzuell generalbaßmäßigem Verlauf in Vierteln (T. 4), ohne eigenständige Rhythmen beizutragen. In den Violinen leiten sich die Takte 2—3, 5 und 7—8 aus dem ersten Takt ab. Die Takte 4 und 6 übernehmen auf der ersten und dritten Zählzeit die fallende Sekunde. Auch die Bläser und Pauken zeigen durch alle neun Takte der Einleitung hindurch einheitlichen Duktus. Nur durch die auffallenden Pausen erhält ihr Part strukturelle, die beschleunigte Aufeinanderfolge des Forte-Piano (in T. 1—2 zweimal in Taktabstand, in T. 3 und 5 zweimal in Halbtaktabstand, in T. 7—8 viermal in Halbtaktabstand) unterstreichende Bedeutung.

In Vanhals Sinfonie *D-dur*¹³⁵ fassen die Triolenachtel der Violinen und der ab T. 3 bezifferte und stets in Vierteln durchlaufende Baß die Einleitung als Einheit zusammen (Notenbeispiel Nr. 50 S. 388 f.). Hörner, Trompeten und Pauken jedoch lassen den Tonikablock, den um die Tonika zentrierten Mittelteil und den Dominantblock klar erkennen. Die beiden Anfangstakte sind außerdem durch Rhythmus und Dynamik¹³⁶ abgesetzt.

Die dritte mit *Maestoso* überschriebene Einleitung Vanhals aus einer Sinfonie in *D-dur*¹³⁷ ist in den Streichern stärker durchgeformt, aber auch wesentlich weitschweifiger. Die Blechbläser und Pauken straffen durch ihre sparsam gesetzten, nur den Tonika- (T. 1—2) und den Dominantgrundton (T. 13—15) gegenüberstellenden Viertelschläge bzw. Haltetöne.

¹³³ Sinfonie C-dur (hss. Stimmen Pnm XXXIV E 69) von 1769 (s. Rutová Nr. 849) und Sinfonie *Il Mars* (hss. Stimmen Pnm XLII E 97).

¹³⁴ Bryan C 5; hss. Stimmen Pnm XLII E 29. Bryan S. 295 datiert die Sinfonie auf 1770?; im B&H-Katalog ist sie erst 1772 aufgeführt (Supplement VII S. 4).

¹³⁵ Bryan D 6; hss. Stimmen Bu kr II 85. Bryan S. 300 datiert wieder früher (1775?), als der B&H-Katalog (1776/77, Supplement XI S. 7) nahelegt.

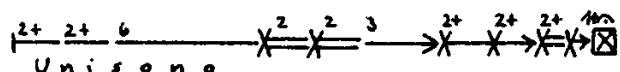
¹³⁶ Wie üblich ist das erste Forte, weil es für den Beginn einer Sinfonie selbstverständlich ist, nicht notiert.

¹³⁷ Nicht bei Bryan; hss. Stimmen Pnm XXXIV E 63.

Eine 1782/84 im B&H-Katalog¹³⁸ erwähnte *D*-dur-Sinfonie¹³⁹ Vanhals scheint früheren Datums zu sein. Sie ist mit Violinen, Violen, Basso continuo, Oboen und Hörnern besetzt¹⁴⁰ und zeigt in der Einleitung sowohl von der Tempovorschrift (*Largo staccato* in den Violinen) als auch von den Rhythmen des Anfangs her gewisse Ähnlichkeit mit Vivaldischen Konzerteinleitungen¹⁴¹ (Notenbeispiel Nr. 51 S. 390). Das plötzliche Umschlagen in die durchgezogenen Synkopenketten der Takte 7—8 markiert scharf den Beginn des Dominantblocks.

Noch aus den sechziger Jahren stammt das einleitende Adagio (Notenbeispiel Nr. 52 S. 391) aus *The Periodical Ouverture in 8 Parts Number XXXVIII*¹⁴² von Karl Ditters von Dittersdorf. Es wird durch eine klar gebaute I—V-Fanfare eröffnet und setzt sofort (T. 3) einen durch die Bläser markierten Dominantblock dagegen. Doch da das Presto assai mit einer ausgedehnten Dominante beginnt, schiebt Dittersdorf drei verbindende, den Fanfarenrhythmus des Taktes 2 aufgreifende Takte ein, die vom Harmonischen her Haydns Einleitungsschlüssen in den Sinfonien Nr. 90 und 92 ähneln, die Klänge aber rein kadenzmäßig, ohne metrische Differenzierung, aneinanderreihen. Die Einleitung wird wie eine weitere frühe Einleitung Dittersdorfs¹⁴³ im schnellen Satz vor der Reprise noch einmal aufgegriffen.

In den siebziger und achtziger Jahren hat sich der fanfarenhafte Einleitungstypus in Wien vollständig eingebürgert. Der Vanhal- und Haydn-schüler Ignaz Pleyel leitet seine Sinfonien häufig langsam ein. Von Franz Aspelmayr stammen vier langsame Einleitungen, unter denen eine Maestoso-Einleitung in *C*-dur¹⁴⁴ mit der Gliederung



das markanteste Aussehen zeigt¹⁴⁵. Einige in verschiedenen Quellen Joseph

¹³⁸ Supplement XV S. 9.

¹³⁹ Bryan D 10; hss. Stimmen Pnm XLII C 121. Bryan S. 301 datiert die Sinfonie auf 1782.

¹⁴⁰ Die Oboen schweigen in der Einleitung.

¹⁴¹ Z. B. mit Vivaldis Konzert RV 286 (GA 70) — s. S. 159 Anm. 9.

¹⁴² Krebs Nr. I 19; Druckstimmen Pn Rés. Vs 1518 (2. Violine, Viola und 2. Oboe fehlen). Das Werk ist 1769 im B&H-Katalog (Supplement IV S. 4) aufgeführt.

¹⁴³ Siehe S. 279.

¹⁴⁴ Riessberger Nr. 2; von ihm auf S. 148 auf 1776 datiert; hs. Partitur Wdtö.

¹⁴⁵ Die übrigen Sinfonien Aspelmayrs mit langsamer Einleitung sind bei Riessberger nicht aufgeführt: *c*-moll (hss. Stimmen Rtt Aspelmayr 2), *C*-dur (hss. Stimmen Pnm XXXIV D 189), *D*-dur (hs. Partitur Wdtö unter dem Namen Carlo Aspelmayr).

Haydn zugeschriebene, aber sicher nicht von ihm stammende Sinfonien — eine C-dur-Sinfonie¹⁴⁶ und eine wohl spät entstandene D-dur-Sinfonie¹⁴⁷ — lehnen sich mit ihren Einleitungen in den Grundzügen an die Haydnschen Einleitungen an, sind jedoch wesentlich weniger klar gebaut als jene. Auch Leopold Kozeluch's Einleitungen — die Einleitung aus seiner D-dur-Sinfonie wurde auf S. 35 ff. besprochen — erreichen nicht die Prägnanz der Haydnschen Einleitungen.

Böhmen und Ungarn

Viele der in Mannheim, Süddeutschland und Wien wirkenden Komponisten waren ihrer Herkunft nach Böhmen, z. B. Johann Stamitz (seit 1741 Mannheim), Franz Xaver Richter (seit 1740 Kempten, seit 1747 Mannheim), Franz Xaver Pokorny (nach 1750 Öttingen-Wallerstein, seit 1766 Regensburg), Antonio Rosetti (seit 1773 Öttingen-Wallerstein), Johann Baptist Vanhal (seit 1760 Wien), Florian Gaßmann (seit 1763 Wien), Venzeslaus Pichl (seit 1763 Groß-Wardein, seit 1771 Wien) und Leopold Kozeluch (seit 1778 Wien). Zu den wenigen böhmischen Komponisten, die in Prag sesshaft waren, gehören Franz Xaver Bixi und Franz Xaver Duschek¹⁴⁸.

Bixi schrieb wahrscheinlich im Jahr 1760 eine Sinfonie *La Bataille de Torgau*¹⁴⁹, in der er sich die Schlacht zwischen preußischem und österreichischem Heer am 3. 11. 1760 bei Torgau zum Thema nahm¹⁵⁰. Das einleitende Grave trägt die Überschrift „Der preußische Trompeter fangt an zu blasen“. Die Aufgabe, das Signal zur Schlacht und die aufs höchste

¹⁴⁶ HV I C 15; von Carl Pohl angefertigte Partitur Wgm XIII 40812. Im Revisionszettel von Weingartner die Jahreszahl 1773.

¹⁴⁷ HV I D 14; hrsg. von Adolf Sandberger (= Münchener Haydn-Renaissance, Abteilung I: Sinfonien Nr. 2), München 1937.

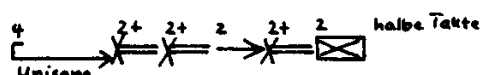
¹⁴⁸ Duschek hat allerdings bei Wagenseil in Wien studiert. Kozeluch wurde sein Schüler.

¹⁴⁹ Hss. Stimmen Rtt Bixi 1.

¹⁵⁰ Merkwürdigerweise verschweigt das der Musik beigegebene Programm ganz den Sieg des preußischen Heeres. Die Kommentare zu den letzten beiden Sätzen lauten: „Der König greift an — Die Östreicher halten sich tapfer — Der Feind ist geschlagen — Der Feind reteriert sich — Der Feind zieht ab“ und „Die Östreicher und Reichsarme beziehen der Feinde Lager“ (dieser letzte Satz knüpft musikalisch an die Einleitung an, spart aber die Öffnung zur Dominante aus).

gesteigerte Spannung unmittelbar vor dem Angriff (Presto: „Der Feind greift an“) darzustellen, deckt sich mit der musikalischen Aufgabe einer Einleitung, markant zu eröffnen und Anfang und Ende der Einleitung so zueinander in ein Spannungsverhältnis zu setzen, daß der Beginn des schnellen Satzes gleichsam herbeigezwungen wird. Daher hat Brixis programmatische Darstellung (Notenbeispiel Nr. 53 S. 392) große Ähnlichkeit mit anderen langsamen Einleitungen.

Von den zwei mir bekannten Sinfonien Duscheks mit blockartig gliedernder Einleitung ist nur die Sinfonie C-dur¹⁵¹ zeitlich einzuordnen¹⁵². Ihre Adagioeinleitung (Notenbeispiel Nr. 54 S. 393) nimmt mit der Gliederung



eine sehr einprägsame Gestalt an. Jeweils mit dem Eintritt eines neuen Abschnittes ändern alle Instrumente ihre Haltung. Auch die Führung der melodischen Kerntöne ist sehr klar: Der Ausgangston des Unisonos ist c, die Zieltöne a—g—fis der Takte 1—2 kreisen das g ein; die Takte 3—5 enthalten einen Aufstieg der 1. Oboe von g" bis c'" und einen chromatischen Abstieg der 1. Violinen von g" bis es". Stets sind also Töne des Tonika- oder Dominantdreiklangs zentral.

In der Es-dur-Einleitung¹⁵³ Duscheks steht einem sechstaktigen eröffnenden Abschnitt mit I—IV (Quartsextakkord) — I ein viertaktiger abschließender Dominantabschnitt gegenüber, der im dritten Takt auf die übliche Art aus der Quintlage heraus pendelt (Notenbeispiel Nr. 55 S. 394). Der zehntaktige Mittelteil ist weniger komprimiert; er weicht für einige Takte (T. 10 bis 14) nach f-moll aus.

Während Böhmen seine eigene einflußreiche Musikkultur hatte, brachte das ungarische Gebiet keine eigenständige Musik hervor. In die ungarischen Orchester (z. B. des Bischofs in Groß-Wardein oder des Fürsten von Esterházy) wurden meist Musiker aus westlichen Zentren geholt (z. B. M. Haydn, V. Pichl, J. Haydn, Dittersdorf). Auch Anton Zimmermann dürfte wohl kein gebürtiger Ungar gewesen sein (sein Geburtsort ist unbekannt), blieb jedoch bis zu seinem Lebensende im damals ungarischen Preßburg. Seine Einleitungen — das Adagiosissimo der c-moll-Sinfonie¹⁵⁴, das Largo (Notenbeispiel Nr. 56 S. 395) der *Sinfonia Ima in C*¹⁵⁵ und das Adagio

¹⁵¹ Václav Nr. 148; hss. Stimmen Pnm XXXIV E 6.

¹⁵² Von Václav S. 259 auf das Jahr 1764 datiert.

¹⁵³ Václav Nr. 174; hss. Stimmen Pnm XLII E 128.

¹⁵⁴ Hs. Partitur Rtt Zimmermann 13, ca. 1770.

¹⁵⁵ Hss. Stimmen Rtt Zimmermann 1, ca. 1790.

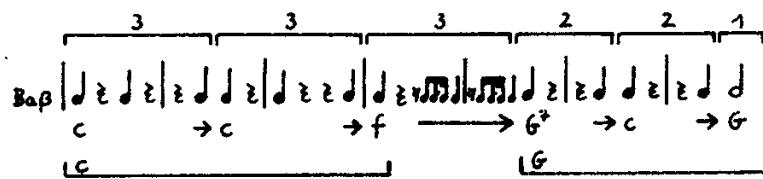
(Notenbeispiel Nr. 57 S. 396) einer zweiten C-dur-Sinfonie¹⁵⁶ — sind wie üblich aufgebaut. Insbesondere in der letztgenannten Einleitung fällt die prägnante Formung von Blechbläser- und Paukenparten auf.

¹⁵⁶ Hss. Stimmen Rtt Zimmermann 2, ca. 1770. Zimmermann schreibt für die beiden C-dur-Sinfonien C-basso-Hörner vor, wogegen für die übrigen in dieser Arbeit behandelten vorklassischen Sinfonien in C-dur die Lage der Hörner nicht angegeben ist. Von satztechnischen Gegebenheiten läßt sich nicht sicher auf die jeweils verwendeten Instrumente schließen, doch gibt der Einsatz von Hörnern gerade in fanfarenhaft gehaltenen Einleitungen möglicherweise einen Hinweis darauf, daß diese Instrumente besonders scharf und hell, also wahrscheinlich in hoher Lage, erklingen sollten. Mit dem Einbeziehen der Trompeten in das Orchester beginnt sich eindeutig die Basso-Lage der C-Hörner durchzusetzen.

3. Einleitungen in anderen Gattungen

Einleitungen zu Kammermusik der Generalbaßzeit

Innerhalb der solistisch auszuführenden Generalbaßmusik ist mir eine einzige Einleitung begegnet, die mit den Sinfonieeinleitungen der Wiener Klassiker verwandt ist: die Einleitung der Sinfonia aus Johann Sebastian Bachs zweiter Partita c-moll für Klavier¹ (1727). Sie wird wegen der Überschrift *Grave. Adagio* und wegen der Punktierungen gewöhnlich als französisch beeinflusst bezeichnet² und ist gewiß auch ohne das Vorbild des Grave der französischen Overture nicht denkbar, doch überwindet Bach die Unverbindlichkeit der französischen Overture³ und setzt sich auf eigene Weise mit dem Problem des Eröffnens und Hinführens zum nächsten Satz auseinander. Die Punktierungen der Einleitung sind so zielstrebig eingesetzt wie selten in der französischen Overture. Sie werden, um den Zielton besser hervortreten zu lassen, nicht mit anderen Rhythmen verhakt und kehren stets in einigen feststehenden Gruppierungen wieder. Auch der Aufbau des Stückes ist so übersichtlich, so ‚geplant‘, wie es für das Grave einer französischen Overture kaum denkbar ist. Das Stück besteht aus zwei Teilen: einem vom Baß c (T. 1—4 Mitte) und einem vom Baß G bestimmten Abschnitt (T. 5 Mitte—7). Beide Teile sind durch einen geradlinigen Abstieg des Basses von c nach G miteinander verbunden. Das vom Harmonischen und vom Baß her gegebene Gerüst gliedert sich in $3 \times 3 + 2 \times 2 + 1 \times 1$ halbe Takte:

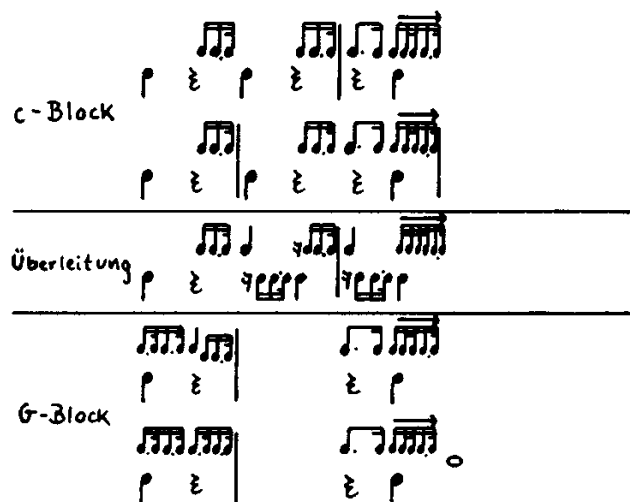


¹ GA Bd. 3 S. 56.

² Siehe Philipp Spitta, Johann Sebastian Bach, Bd. 2, Leipzig 1916, S. 637; Hermann Keller, Die Klavierwerke Bachs, Leipzig 1950, S. 195; Herrmann-Bengen S. 117; Rudolf Eller, Serie und Zyklus in Bachs Instrumentalsammlungen, in: Bach-Interpretationen, hrsg. von Martin Geck, Göttingen 1969, S. 131.

³ Siehe dazu S. 241.

In dieses Gerüst passen sich die Punktierungen der Oberstimmen regelmäßig ein:



Alle Glieder streben durch ein Verdichten des Rhythmus gegen Ende auf das jeweils folgende Glied zu: Bereits die erste Zählzeit von T. 2 und die dritte Zählzeit von T. 3 werden, abweichend von den vorausgehenden betonten Zählzeiten, mit einer Punktierung gefüllt, deren Sechzehntel den Impuls zu der weitertreibenden Figur  und dem auftaktigen Viertel der linken Hand gibt. (Der Rhythmus der ersten Hälfte des Taktes 2 wird auch in T. 6 und 7, erste Hälfte, aufgegriffen.) Die Überleitung (T. 4 Mitte — 5) setzt von der zweiten Zählzeit ab durchlaufende, allerdings zwischen den Stimmen pendelnde Punktierungen. Ab T. 6 alternieren die Punktierungen nicht mehr zwischen verschiedenen Stimmen und wirken dadurch noch zielstrebiger. Die Floskel auf der zweiten Zählzeit in T. 5 weist die größte rhythmische Dichte auf; zusammen mit dem Baßtriller bereitet sie intensiv auf den Einsatz des Dominantblocks vor. Auch der melodische Verlauf bringt das Öffnen der einzelnen Glieder zum Ausdruck. Besonders stark spannt sich der übermäßige Sekundschritt am Ende des zweiten und des fünften Gliedes (T. 3 zweite Hälfte, T. 7 erste Hälfte) an. Der eine Oktave umfassende Aufstieg der Punktierungen in T. 6 Mitte — 7 faßt gleichsam alle vorausgehenden, auf kleineren Ambitus beschränkten Melodieglieder zusammen. — Bachs Einleitung enthält mancherlei Keimzellen für die späteren Sinfonieeinleitungen. Nicht nur die harmonische Anlage, sondern auch das nachdrückliche, metrisch geordnete Fixieren der Tonika und Dominante, das stets abtaktige Einsetzen neuer Glieder, das Offenbleiben der Glieder, insbesondere des die Dominante vorbereitenden Gliedes, und das Abbremsen der Einleitung durch ein blockartiges Glied (T. 7 zweite Hälfte) weisen auf die Struktur der Einleitungen der Wiener Klassiker voraus. Das Stück löst sich bereits vom Generalbaßsatz, indem

es den 'Tonika- und Dominant-,Orgelpunkt'⁴ durch eine straffe, Harmonisches und Metrisches gleichermaßen betreffende Gliederung stark modifiziert. Der Baß bleibt aber insofern immer an die harmonische Ebene gebunden, als er sich deren Rhythmus anschließt. Erst ein rhythmisches Verselbständigen der repetierten Töne würde eine zentrale Achse entstehen lassen, die auch die Möglichkeit hätte, sich aus der Baßlage zu entfernen. Das aber bleibt einerseits der Orchestermusik, die ein solches Verselbständigen räumlich darstellen kann, und andererseits der vorklassischen bzw. Wiener klassischen Musik vorbehalten. Das Satzbild bei Bach ist einheitlich; neue Taktgruppen sind durch ein Neuansetzen der konstitutiven Klänge und der rhythmischen Einheiten, nicht aber durch ein plötzliches Verändern der Haltung gekennzeichnet. Die Punktierungen insistieren nicht wie in späteren Einleitungen auf den beiden polaren Klängen, sondern leiten auf die schwer setzenden, wie tragende Pfeiler wirkenden Viertel hin.

Einleitungen zu Kammermusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Die Einleitungen solistisch besetzter Musik aus den fünfziger und sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts haben keine Ähnlichkeit mit den Einleitungen zu Orchestermusik. Erst seit den siebziger Jahren nehmen Kammermusikeinleitungen gelegentlich Elemente der Sinfonieeinleitungen auf. In Luigi Boccherinis Kammermusik finden sich verhältnismäßig frühe Beispiele. Aus der Einleitung seines Quintetts op. 12 Nr. 4⁵ von 1771 brauchen nur die Außenstimmen wiedergegeben zu werden, um die mit den Sinfonieeinleitungen verwandte Konzeption zu zeigen (Notenbeispiel Nr. 58 S. 397). Auch die Graveeinleitung des Flötensextetts op. 15 Nr. 2⁶ und die Larghettoeinleitung des Quintetts *d*-moll aus den *Trois Quintetti* op. 36⁷ sind in harmonischer und metrischer Hinsicht den Einleitungen aus Orchestermusik vergleichbar.

⁴ Siehe dazu S. 252 f.

⁵ Gérard Nr. 268; Druckstimmen Pc L 10473.

⁶ Gérard Nr. 462; Druckstimmen Pc L 10481; 1773 entstanden.

⁷ Gérard Nr. 295; Druckstimmen Pc L 10478; 1778 entstanden.

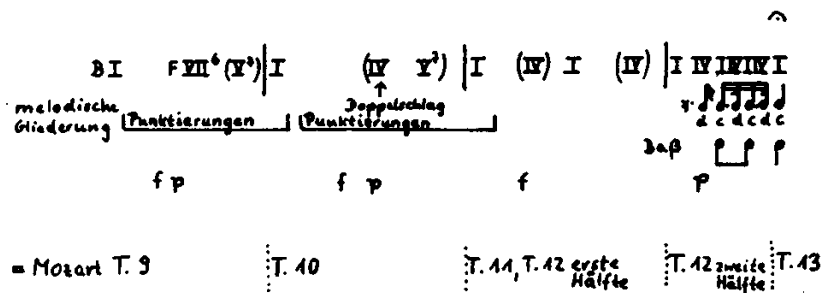
Roman Hoffstetter leitet das Finale seines ca. 1775 entstandenen *B*-dur-Quartetts⁸ mit einem dreitaktigen Adagio ein. Die Fanfarenrhythmen auf Tonrepetition und die harmonische Anlage mit Tonika, Spannungsklang und Dominantblock lassen vermuten, daß Hoffstetter sich für diese Einleitung Sinfonieeinleitungen zum Vorbild genommen hat. Die Nachahmung ist ihm aber nicht ganz geglückt. Die ersten zwei Takte stellen von harmonischen und metrischen Gesichtspunkten her einen Periodenvordersatz dar, dessen Ende einen Halbschluß bringen müßte. Die Dominante wird jedoch unvermutet auf eineinhalb Takte ausgedehnt. Diese Ausdehnung überzeugt nicht, da man ein Anknüpfen der melodisch-rhythmischen Linie des Taktes 2 an die des Taktes 1 und damit ein Zur-Ruhe-Kommen der Bewegung am Ende des zweiten Taktes erwartet. Noch weniger einleuchtend sind die Adagiotakte zwischen Exposition und Durchführung des Prestos (T. 57—59). Sie haben die Aufgabe, von *B*-dur nach *c*-moll zu modulieren. Eine Modulation verlangt aber, sofern sie nicht ruckartig vollzogen wird, ein Nivellieren der metrischen Verhältnisse und macht die Ausbildung eines unbetonten Spannungsakkordes unmöglich. Die Dominante der zweiten Takthälfte von T. 3 läßt sich nur als Halbschluß, nicht aber als Dominantschlußstein hören. Sowohl die im Vergleich zu Haydns frühen Einleitungen recht dürftige Struktur dieser beiden Adagioteile als auch die Tatsache, daß Haydn zwischen Einleitungen zu Orchester- und zu Kammermusik normalerweise konsequent unterschieden hat, können möglicherweise die These Somfais und Unverrichts, daß Haydn nicht der Urheber der Quartette op. 3 ist, unterstützen.

Giuseppe Sartis Largoeinleitung aus der Violinsonate *B*-dur op. 3 Nr. 3⁹ (1786) lehnt sich eng an die Einleitung zu Mozarts Violinsonate KV 454 an¹⁰. Die eröffnenden vier Takte stimmen in der harmonischen Anlage, in der Gegenüberstellung von Tonika- und Dominantfanfare, im Rhythmus der Forteeinwürfe und in der Beantwortung der Fanfarenrufe durch eine stärker gesangliche, im Piano gehaltene, jeweils in der zweiten Takthälfte (T. 2 bzw. 4) mit weiblicher Endung schließende Phrase überein. Auch die letzten Takte (T. 13—16) aus Sartis Einleitung übernehmen im wesentlichen die Anlage der abschließenden Takte Mozarts:

⁸ HV III 16 = (Haydn) op. 3 Nr. 4; Streichquartette GA Bd. 1, Nr. 16 S. 8. Zur Entstehungszeit s. Hubert Unverricht, Die beiden Hoffstetter. Zwei Komponisten-Porträts mit Werkverzeichnissen (= Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte 10), Mainz 1968, S. 14 und 54. Zum Problem der Urheberschaft vgl. László Somfai, Zur Echtheitsfrage des Haydn'schen 'Opus 3', in: Haydn-Jahrbuch 3 (1965), S. 153—163 und Hubert Unverricht, Die beiden Hoffstetter, a.a.O.

⁹ Hrsg. von Wolfgang Plath (= NMA 243), Kassel 1975.

¹⁰ Zu Mozarts Violinsonate s. S. 134.



Mozarts Sonate wurde zusammen mit der Klaviersonate KV 333 (= 315c) im Jahr 1784 bei Torricella gedruckt¹¹, so daß sie Sarti, der zudem 1784 mit Mozart in Wien zusammentraf¹², wohl bekannt sein konnte.

Auffallend ist, daß die Mitwirkung von Bläsern das Aussehen von Kammermusikeinleitungen sehr leicht verändern kann¹³. In der Fürstlich Öttingen-Wallersteinschen Bibliothek und Kunstsammlung Schloß Harburg finden sich aus den achtziger Jahren auffallend viele mit Hörnern und Holzbläsern, teilweise mit Trompeten besetzte Parthien (von Paul Wineberger, Georg Feldmayr und Joseph Reicha), deren langsame Einleitungen durch typische Fanfaren eröffnet werden.

Wie bei Mozart finden also auch bei seinen Zeitgenossen Fanfarenmerkmale erst zu einer Zeit in die Kammermusikeinleitungen Eingang, da sich die Sinfonieeinleitungen bereits konsolidiert haben¹⁴. Auch schnelle Sätze innerhalb von Kammermusik werden erst von der nach etwa 1750 geborenen Komponistengeneration häufiger fanfarenhaft eröffnet¹⁵. Die zunächst getrennten Gattungen beginnen also im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts zu verschmelzen¹⁶.

¹¹ Siehe KV S. 575 und S. 334 f.

¹² Siehe Riemann Personenteil Bd. 2 S. 577.

¹³ Siehe dazu auch S. 129 und 292 f.

¹⁴ Zu Mozart s. S. 133 ff.

¹⁵ Siehe z. B. die Incipits im Katalog DTB XVI. Ausnahmen unter älteren Komponisten: J. Stamitz, Eichner und C. Stamitz.

¹⁶ Siehe dazu auch S. 297. Warren Kirkendale, Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik, Tutzing 1966, S. 103 spricht hingegen von einer Stilmischung bereits zu Gaßmanns Zeit; Kammer- und Orchestermusik seien nicht mehr trennbar.

Einleitungen zu Oratorien

Oratoriensinfonien der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts scheinen sich dem Eindringen von fanfarenhaften Einleitungen wesentlich stärker zu widersetzen als Opernouverturen und konzertante Sinfonien. Nur zwei Stücke sind mir bekannt, deren Einleitung Sinfoniceinleitungen ähnlich ist.

Das einleitende Instrumentalstück des Oratoriums *La Passione di Gesù Christo* von Johann Gottlieb Graun¹⁷ lehnt sich durch ein auf den Anfang zurückgreifendes Largo am Ende der Fuge formal an die französische Ouverture an. Die eröffnende Intrada (Staccato. Con sordino e piano) besteht aus drei jeweils durch einen halben Takt Pause voneinander getrennten Abschnitten, deren jeder bis zum weiblichen Schluß in allen Stimmen straffe Punktierungen verwendet. Der zweite Abschnitt wiederholt den ersten, auf der Tonika *a*-moll stehenden Abschnitt fast wörtlich auf der dritten Stufe der Tonart. Auffallend ist die blockhafte Gestaltung der ersten beiden Abschnitte. Bis zum ersten Viertel des vierten (bzw. zehnten) Taktes verweilt der Baß auf der I. (bzw. III.) Stufe; die übrigen Stimmen wechseln zwischen I—V—I. Nach einem kurzen Pendeln zwischen *gis* und *a* in T. 4 (bzw. *b* und *c* in T. 10) wird über eineinhalb Takte die Dominante ausgewalzt. Gegen Ende des dritten, harmonisch beweglicheren Abschnittes wird die Dominante durch *f* und *dis* eingekreist; der sich einstellende Wechsel zwischen Dominant- und Spannungsklang ist jedoch nicht metrisch geordnet.

Erst die Sinfonia zu Johann Christian Bachs Oratorium *Gioas, Rè di Giuda*¹⁸ von 1770 stellt von der Gliederung und vom Partiturbild her eine ganz typische Einleitung zu Orchestermusik dar (Notenbeispiel Nr. 59 S. 398 f.). Die Anordnung der einzelnen Teile (T. 1—4 eröffnende Fanfare I—V, T. 5—9 Mittelteil mit absteigendem Baß, T. 10—16 Dominantabschnitt), die zentrierenden Auftakte, das Verharren der Blechbläser auf markanten, sich zur nächsten Zweitaktgruppe öffnenden Fanfarenrhythmen, das Unisono der Melodieinstrumente, das abrupte Umschlagen des Partiturbildes von pochenden Vierteln und Viertelsynkopen zu Fanfarenrhythmen in Blechbläsern und Bässen mit Eintritt des Dominantblocks, das Be-

¹⁷ Auf der hs. Partitur B Amalienbibliothek 223 lautet der Komponistename G. A. Graun. Zuschreibung bei Eva Renate Blechschmidt, *Die Amalienbibliothek* (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft Bd. 8), Berlin 1965, S. 150. Die Datierung ist ungewiß. Laut Riemann Personenteil Bd. 1 S. 670 schrieb Graun 1763 „eine italienische Passion“.

¹⁸ Hs. Partitur Wgm III 14233.

schleunigen des Pendelns Dominante — Tonikaquartsextakkord von Ganzen auf Achtel und Sechzehntel und die Quintlage in T. 16 sind aus den Einleitungen der konzertanten Sinfonien übernommen. Die gekürzte Wiederholung der Einleitung am Ende des Satzes vor dem Allegretto — gleichsam eine Reminiszenz an die offenbleibenden Mittelsätze der Generalbaßmusik¹⁹ — verzichtet funktionsgemäß fast völlig auf die fanfarenhaften Elemente (Notenbeispiel Nr. 60 S. 400).

¹⁹ Siehe dazu S. 262.

II. ZUR HERKUNFT DER LANGSAMEN SINFONIEEINLEITUNG

Die bisherigen Untersuchungen haben gezeigt, daß das Vorkommen von fanfarenhaften Einleitungen bis ins letzte Drittel des 18. Jahrhunderts hinein nicht nur bei Haydn und Mozart, sondern auch bei anderen Komponisten im wesentlichen auf Orchestermusik, auf das Konzert (bei Vivaldi) und auf die Konzert- und Opernsinfonie, beschränkt ist. Die besprochenen Sinfonieeinleitungen stellen Tonika und Dominante als einrahmende Blöcke einander gegenüber, notieren das Forte des Beginns häufig nicht, bereiten den Dominantblock vielfach auf metrisch einleuchtende Weise vor, ziehen die in den langsamen Mittelsätzen meist nicht beteiligten Hörner (oder Trompeten, Pauken) oft für strukturbildende Aufgaben heran, haben eher Ähnlichkeit mit schnellen Sätzen als mit langsamen Mittelsätzen. Erstaunlich oft ist dieser Typus der Einleitung gerade bei weniger bedeutenden Komponisten sauber ausgebildet¹. Das hat seinen Grund darin, daß die Einleitung in harmonischer und metrischer Hinsicht weitgehend durch ihre Funktion vorgegeben ist, daß also ein Komponist, der ihre Aufgaben erfaßt hat, von vornherein in struktureller Hinsicht stärker gebunden ist als in ausgedehnten Sätzen, deren sogenanntes ‚Formschema‘ zwar äußerlich eingehalten, aber dennoch wenig überzeugend ausgefüllt werden kann.

Die Tatsache, daß der fanfarenhafte Einleitungstypus keine Schöpfung Haydns und Mozarts ist, sondern sich in einigen Werken (Vivaldikonzerte, Guillelains op. 15 Nr. 2, Hasses *Alcide al Bivio*) bereits vor 1761, dem Entstehungsjahr der Sinfonien Nr. 6 und 7 von Haydn, findet und in den sechziger Jahren in Paris, Mannheim, Süddeutschland, Böhmen und später auch in Wien erstaunlich weit verbreitet ist, führt zu folgenden Fragen: Gibt es Einleitungen, die als direkte Vorbilder für spätere Einleitungen angesprochen werden können? Sind unmittelbare Vorbilder überhaupt nötig, oder sind andere, allgemeinere Ursachen für das Aufblühen des Brauches, der Orchestermusik im Grundriß ähnliche Einleitungen voranzustellen, denkbar? Läßt sich eine Erklärung finden, warum in England, Norddeutschland und Salzburg solche Einleitungen nahezu völlig fehlen?

¹ Menks pauschale Abgrenzung zwischen Einleitungen Haydns und früheren Einleitungen — die früheren Einleitungen seien kürzer, kontrapunktischer, weniger klar in Tonika und Dominante geschieden (S. 129) — läßt sich nicht halten.

Zur Verbreitung der frühesten Einleitungen

Eine Darstellung des Werdegangs der Einleitungen in Form eines Verfolgens ihres Weges von Komponist zu Komponist anhand ihrer Überlieferungsgeschichte ist schon deshalb nicht angemessen, weil alle für die Ausbildung der Einleitungen wichtigen, aber nicht unmittelbar aus den Einleitungen und ihrer Verbreitung ablesbaren Faktoren unberücksichtigt bleiben müßten. Sie ist aber auch nicht durchführbar, weil über die Verbreitung der frühesten Einleitungen nur wenige konkrete Angaben gemacht werden können, so daß sich die für eine solche Darstellung notwendigen Schlußfolgerungen kaum ziehen lassen.

Vivaldis Einleitungen sind möglicherweise den Komponisten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gar nicht mehr bekannt gewesen. Quantz² schreibt 1752 über Vivaldi bereits im Imperfekt: Er „erfüllte fast die halbe Welt mit seinen Concerten“. Die Frühdrucke der mit Opuszahlen versehenen Werke Vivaldis gelangten selbstverständlich von Amsterdam, London und Paris aus in die verschiedensten Gegenden³, doch dürfte die Verbreitung der ungedruckten Werke — zu denen ja im wesentlichen die Konzerte mit langsamer Einleitung gehören — gering gewesen sein. Karl Heller⁴ berichtet vom handschriftlichen Vorkommen einiger Werke mit langsamer Einleitung in Dresden⁵. Möglicherweise lagen auch in der Sammlung des Freiherrn Friedrich Otto von Wittenhorst-Sonsfeld (heute Bibliotheca Fürstenbergiana Herdringen) und des Christian Ulrich Ringmacher, Berlin, und in der Bibliothek von Rheda (Fürstlich Bentheim-Tecklenburgische Bibliothek) Handschriften von Werken mit langsamer Einleitung⁶. In der zweiten Jahrhunderthälfte ist Vivaldi in französischen und deutschen Verlagskatalogen nur wenig vertreten. Larsen⁷ berichtet vom Druck Vivaldischer Werke bei Le Clerc im Jahre 1736 und bei Bailleux 1767. Die weni-

² Johann Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung die flute traversière zu spielen, Berlin 1789, Faksimile-Nachdruck hrsg. von Hans-Peter Schmitz (= Documenta musicologica 1. Reihe II), Kassel/Basel 1953, S. 309.

³ Der RISM-Katalog weist folgende Fundorte im deutschen Raum aus: op. 3 in Mbs, RH, Kassel Bärenreiter, op. 9 in RH, WD, op. 7, 8, 10, 11 und 12 in RH, op. 12 auch in Wn und Wgm.

⁴ Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis (= Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung der DDR 2), Leipzig 1971.

⁵ RV 581 (GA 55) (Heller S. 90 f.), RV 358 (GA 128) (S. 130), RV 189 (GA 376) (S. 96 f.).

⁶ Die Kataloge dieser Bibliotheken führen Vivaldische Werke auf (s. Barry S. Brook, Thematic Catalogues in Music, New York 1972, Nr. 581, 1065, 1046).

⁷ Der musikalische Stilwandel um 1750 im Spiegel der zeitgenössischen Pariser Verlagskataloge, in: FS Karl Vötterle, Kassel/Basel/Paris/London/New York 1968, S. 411 und 415.

gen im B&H-Katalog für 1762⁸ und 1763⁹ aufgeführten Sinfonien und Konzerte enthalten keine langsamen Einleitungen. In Wien waren Vivaldis Werke nicht im Handel¹⁰.

Guillemain wird von Gerber nur im Lexikon von 1790/92 (Bd. 1 Sp. 565 ff.), nicht aber im Neuen Historisch-Biographischen Lexikon von 1812/14 erwähnt. Er war also trotz des Aufsehens, das seine Werke zu seinen Lebzeiten erregten, rasch vergessen. Sein Name taucht in Bibliothekskatalogen außerhalb von Paris verhältnismäßig selten auf; die *Divertissements* op. 15 finden sich in Druckstimmen außer in Paris nur in Washington (Library of Congress). Im Prager Nationalmuseum liegen allerdings unter dem Titel *Les Amours de Bastien et Bastienne*¹¹ ohne Angabe eines Komponisten handschriftliche Ouverturenstimmen, die mit den Stimmen zu Guillemais op. 15 Nr. 1 identisch sind, so daß der Schluß naheliegt, auch das zweite *Divertissement* Guillemais könnte in ähnlichen anonymen Abschriften aus Paris hinausgelangt sein. Doch könnte selbst der Fund einiger weniger Abschriften nicht stichhaltig beweisen, daß die langsame Einleitung dieses *Divertissements* der Ausgangspunkt für spätere langsame Einleitungen war.

Genauere Kenntnis haben wir von der *Alcide-al-Bivio*-Sinfonia Hasses. Die Aufführung der Oper im Jahr 1760 in Wien scheint den Anstoß zu einer raschen Verbreitung der Sinfonia gegeben zu haben. Stimmenabschriften liegen in vielen Bibliotheken (z. B. GÖ, Pnm — aus Wallenstein-Doksy —, DS). Ein Klavierauszug wurde bereits 1761 von Breitkopf & Härtel herausgegeben¹²; die Partitur erschien allerdings erst 1765¹³.

Von Haydns ersten langsam eingeleiteten Sinfonien ist nur die Sinfonie Nr. 6 früh gedruckt worden: Nach Gerber¹⁴ war diese Sinfonie bereits 1769 in Paris bekannt; möglicherweise wurde sie 1768 in das Verlagsangebot von Venier aufgenommen¹⁵. Landon¹⁶ hält das Jahr 1770, Hoboken¹⁷ 1773 für das erste Erscheinungsjahr. Das überaus seltene Vorkommen von Abschriften der Sinfonien Nr. 6 und 7, eine nur geringe Ver-

⁸ Part I S. 26.

⁹ Part III S. 20.

¹⁰ Siehe die Aufstellungen bei Gericke.

¹¹ XXXIV B 365.

¹² Siehe Mennicke S. 517; angekündigt im B&H-Katalog 1762 (Part I S. 15).

¹³ Siehe B&H-Katalog Part V S. 21.

¹⁴ Neues Lexikon Bd. 2 Sp. 573.

¹⁵ Siehe Lionel de la Laurencie, *L'apparition des oeuvres d'Haydn à Paris*, in: *Revue de Musicologie* 16 (November 1932), S. 193.

¹⁶ Haydn, Sinfonien GA Bd. 1, Anmerkungen S. XXXIII.

¹⁷ HV Bd. 1 S. 10.

breitung der frühen Drucke der Sinfonie Nr. 6 und das Fehlen von frühen Drucken der Sinfonie Nr. 7¹⁸ sprechen gegen eine starke Ausstrahlung dieser Sinfonien.

Welche der frühen langsamen Sinfonieeinleitungen wirklich von anderen Komponisten zum unmittelbaren Vorbild genommen werden konnten, läßt sich also kaum feststellen. Zu konstatieren ist nur, daß bereits in den sechziger Jahren rege Kontakte zwischen den Musikzentren Paris, Mannheim und Wien bestanden¹⁹, und das mag erklären, warum in diesen Gegenden etwa zur gleichen Zeit langsame Einleitungen mit Fanfarencharakter beliebt wurden. Die Frage nach den Gründen für das Aufkommen der Einleitungen ist aber damit noch nicht beantwortet und scheint auch nicht beantwortbar zu sein, ohne daß man einen Blick über die Einleitungen hinaus auf die allgemeinen Tendenzen der Musik dieser Zeit wirft.

Die besondere Bedeutung der italienischen Musik für das Aufkommen der Einleitungen

Wie gezeigt wurde, hat die Struktur der langsamen Sinfonieeinleitungen große Ähnlichkeit mit der Struktur schneller Sätze, so daß Vorklassiker und Wiener Klassiker für ihre langsamen Einleitungen möglicherweise gar keine unmittelbaren Vorbilder brauchten, sondern durch die Haltung der schnellen Sätze — deren Abwendung vom Generalbaßsatz und Hinwen-

¹⁸ Siehe Landon, Haydn, Sinfonien GA Bd. 1, Anmerkungen S. XXXIII und XXXIV f.

¹⁹ Insbesondere die Wechselwirkung zwischen Mannheim und Paris war groß. Mannheim war jahrzehntelang nach Paris orientiert; Werke der Mannheimer Komponisten tauchen schon ab 1760 in Pariser Verlagskatalogen auf. Die Werke Wiener Komponisten wurden ebenfalls in Pariser Verlagen gedruckt, doch waren sie — meist handschriftlich — auch im österreichisch-böhmischen Raum weit verbreitet (als Beispiel sei eine Sinfonie L. Hoffmanns — Kreiner Nr. 19 — angeführt, die sich u. a. in den Katalogen von M und LA und in der Wallenstein-Sammlung aus Doksy — heute Pnm — findet). Der Einfluß der Mannheimer Komponisten auf Wien hat erst etwas später eingesetzt. Im Wiener Musikalienhandel sind Werke der Mannheimer (Eichner, Toeschi) und Pariser Komponisten (Gossec, van Maldere) erst ab ca. 1770 nachweisbar (s. Gericke S. 63, 29 und 67, S. 62, 91, 93, 96 und 104). Die französischen Sinfonien, insbesondere die Gossecs, waren dennoch schon früh in östlicheren Gegenden bekannt: Von den Sinfonien mit langsamer Einleitung sind z. B. Gossecs op. 5 Nr. 3 und 5 handschriftlich bis nach Wien, Göttweig und Regensburg und op. 8 Nr. 2 bis nach Doksy gelangt.

dung zu blockhaftem Gliedern und zu Gerüstbau — Anregungen empfangen. An Vivaldis Konzerteinleitungen, die sich vielfach bereits vom Generalbaßsatz entfernen, konnte die Neigung zum Gegenüberstellen von Blöcken, zum kaleidoskopartigen Aneinanderreihen verschiedener scharf abgegrenzter Glieder, hin und wieder sogar zur Ausbildung kleiner öffnender, also gerüstbauähnlicher Taktgruppen beobachtet werden. Auch in Vivaldis schnellen Sätzen zeigen sich einige dieser Elemente, und in einem anderen italienischen Musikzentrum — Neapel — machen sich etwa zur gleichen Zeit ähnliche Tendenzen bemerkbar²⁰. Die Veränderungen der Musik, besonders der schnellen Sätze, scheinen also von Italien auszugehen, und es ist sehr bezeichnend, daß auch langsame Fanfareneinleitungen zunächst nur dort entstehen, wo die Kontakte zur italienischen Musik eng sind²¹. Paris und Mannheim standen bekanntlich, obwohl nicht alle der dort wirkenden Komponisten persönlich mit Italien Berührung hatten²², stark unter italienischem Einfluß. Die süddeutschen Komponisten, Pokorny und Rosetti, waren zwar niemals in Italien, Pokorny jedoch weilte einige Jahre — bis 1754 — in Mannheim, weil er sich auf Wunsch des Grafen von Öttingen-Wallerstein bei Holzbauer ausbilden sollte²³. Am Regensburger Hof scheint die Musik der Mannheimer sehr beliebt gewesen zu sein, denn in der Regensburger Bibliothek (Rtt) sind Mannheimer Komponisten in großer Anzahl vertreten. Hasse hielt sich jahrelang in Venedig auf, und der Dresdner Hof, an den Hasse 1734 übersiedelte, war sehr aufnahmebereit für italienische Musik, was nicht zuletzt die vielen in Dresden liegenden Vivaldihandschriften bezeugen können. Daß die italienische Musik schon seit dem zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts im Wiener Opernrepertoire großen Raum einnahm, ist allgemein bekannt. Von den Wiener Komponisten waren viele (Bonno, Gluck, Dittersdorf, Pichl, Vanhal, allerdings auch Gaßmann²⁴) in Italien. Leopold Hoffmann hingegen, der seine Einleitungen stärker an langsamen Sätzen orientiert, ist wie Matthias Georg

²⁰ Die neapolitanische Opernsinfonie wird insbesondere unter den hier wichtigen Gesichtspunkten ausführlich von Hell behandelt.

²¹ Wiederholt sei (s. S. 176 Anm. 4), daß sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Italien selbst nur wenige langsame Einleitungen finden. Boccherini dürfte zu seinen langsamen Einleitungen weniger in Italien als z. B. in Paris und Wien, wohin er Konzertreisen unternahm, angeregt worden sein.

²² Von den französischen Komponisten, die am Anfang der zweiten Jahrhunderthälfte in Paris wirkten, war niemand in Italien. Über Gossec berichtet jedoch Gerber — *Lexicon* Bd. 1 Sp. 525 —, er habe die italienische Manier übernommen. Guillemain schrieb *Simphonies dans le Gout Italien* (s. S. 178 f.). Einige der in dieser Arbeit erwähnten Mannheimer Komponisten studierten in Italien (Holzbauer, Chr. Cannabich); Toeschi war italienischer Herkunft.

²³ Siehe MGG Bd. 10 Sp. 1380.

²⁴ Zu Gaßmanns Einleitungen s. S. 279.

Monn nie über die Grenzen Österreichs hinausgekommen und wurzelt stärker in der Generalbaßmusik²⁵. Von den Salzburger Komponisten ist nur Leopold Mozart durch die Reisen mit seinem Sohn gelegentlich mit Musik anderer Zentren bekannt geworden; Michael Haydn war stärker der Salzburger Kirchenmusiktradition und damit der Generalbaßmusik verbunden²⁶. Die norddeutschen und englischen Komponisten (mit Ausnahme von Johann Christian Bach) blieben — wohl schon wegen der großen Entfernung — für längere Zeit von der italienischen Musik unberührt²⁷.

Die Fanfare als unmittelbare Voraussetzung für die Ausbildung der Sinfonieeinleitung

Da die Sinfonieeinleitungen nicht eine Neuschöpfung eines einzelnen Komponisten sind, von dem sie an andere Komponisten weitergegeben wurden, sondern sich sogleich auf breiterer Ebene durchsetzten, weil der Boden dafür — zunächst in der weit verbreiteten italienischen Musik — bereitet war, ist es wichtig, nach den Ursachen der das Entstehen der langsamen Sinfonieeinleitungen ermöglichenden satztechnischen Veränderungen zu fragen. Soziologische Gesichtspunkte wie z. B. die immer größer werdende Bedeutung des öffentlichen Konzerts und die damit zusammenhängenden Bemühungen um ‚Wirkung‘ der Musik, also auch um eine wirkungsvolle Eröffnung, dürften in diesem Zusammenhang äußerst wichtig sein, sollen in dieser Arbeit aber zugunsten der satztechnischen Untersuchungen zurückgestellt werden.

Hell²⁸ weist nach, daß die Veränderungen im Bau der Musik durch das Eindringen der Fanfare in den Orchestersatz hervorgerufen werden²⁹. Da

²⁵ Zu Hoffmanns Einleitungen s. S. 203 und 278, zu Monns Einleitungen s. S. 276 f.

²⁶ Zu Michael Haydns Einleitungen s. S. 275 f.

²⁷ C. F. Abel, der sich laut Riemann Personenteil Bd. 1 S. 2 an der Musik der Mannheimer orientiert hat, schrieb keine langsamen Einleitungen (s. thematischer Katalog in: Sanford M. Helm, Carl Friedrich Abel, Symphonist. A Biographical, Stylistic, and Bibliographical Study, Diss. University of Michigan, Ann Arbor 1953).

²⁸ Siehe S. 134—163, insbesondere S. 149.

²⁹ Kolneder, Neue Studien c) Melodietypen bei Vivaldi, S. 59 führt nur die Melodiebildung in Vivaldis schnellen Sätzen, nicht die sonstige Struktur, auf die Einwirkung der Trompete zurück.

das Aussehen der bisher besprochenen Sinfonieeinleitungen vielfach dazu zwingt, die Eigenarten mit Begriffen wie ‚fanfarenhaft‘ und ‚signalartig‘ zu beschreiben, scheint es angebracht, das Auftreten der Fanfare und ihren Zusammenhang mit den Einleitungen genauer zu verfolgen³⁰.

Zunächst war die Fanfare ein reines Signal, das Wichtiges anzukündigen hatte³¹. Sie war an das Instrument der Trompete gebunden, gehörte also von Anfang an der ‚Instrumentalmusik‘ an, so daß von diesem Gesichtspunkt her das Fehlen typischer Einleitungen in der späteren Vokalmusik verständlich wird³². Die Trompeten standen meist auf *D* (vgl. auch die vielen *D*-dur-Einleitungen des 18. Jahrhunderts); ihr Tonvorrat war auf Dreiklänge oder auf diatonische Skalengänge innerhalb des Sextraumes über dem achten Partialton beschränkt. Das Pendeln zwischen zweitem und drittem, allerdings auch zwischen fünftem und sechstem Ton der Tonleiter war insbesondere vor Schlüssen wichtig³³; stets wurde der tiefere Ton, auch wenn er nicht auf betonter Zeit stand, gelängt³⁴. Die melodischen Einschränkungen bewirkten die wohl zunächst an schnelleres Tempo gebundene Herausbildung markanter, meist abtaktiger Rhythmen oder eindringlicher Tonrepetitionen.

Diese Urformen der Fanfare wurden gewöhnlich nicht notiert. Sie waren kein Gegenstand der Komposition, sondern der Praxis. Einige wenige Beispiele sind durch Georg Schünemann³⁵ und Caldwell Titcomb zusammengetragen bzw. bei Mersenne (S. 106 f.) und Fantini überliefert. Das Trompeterspiel stand offenbar in Italien auf besonderer Höhe³⁶. Auch nachdem die Fanfare als eröffnendes Stück in die italienische Oper eingedrungen war³⁷, blieb sie zunächst — mit Ausnahme der bekannten Toccata aus Monteverdis *Orfeo* — der mündlichen Überlieferung vorbehalten. Wo allerdings die Fanfare nicht mehr als größeres, selbständiges Stück auftrat, son-

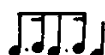
³⁰ Näheres über die Geschichte der Fanfare s. bei Haller, insbesondere S. 116—137 und Hell, insbesondere S. 16—27 und 51—54.

³¹ Deshalb auch die häufige Verwendung in Jagdmusik (s. z. B. die *Chiamata alla caccia* aus Cavallis *Le Nozze di Teti e Peleo* von 1639, in: Hugo Goldschmidt, Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert, Bd. 1, Leipzig 1901, S. 402) und in der Kriegsmusik, der *Battaglia* (vgl. noch Brixis *Sinfonie* — s. S. 208 f.).

³² Siehe dazu S. 147 ff.

³³ Siehe Fantini: *Sonata detta del Bardi* (S. 60, T. 8—9), *Corrente detta del Nobile* (S. 51 f., T. 6—7), *Sonata detta del Nero* (S. 84 ff., letzte zwei Takte).

³⁴ Vgl. damit das Pendeln der Einleitungsschlüsse aus der Quintlage heraus:



³⁵ Trompetenfanfaren. Sonaten und Feldstücke (= EDM 7), Kassel 1936.

³⁶ Siehe auch Reimann S. 344.

³⁷ Näheres dazu s. bei Hell S. 16—27.

dern auf einige wenige eröffnende Takte beschränkt wurde, wurde sie schriftlich festgehalten. Gerade die Verbindung von einigen vorangestellten Fanfarentakten mit einer andersartigen Fortsetzung förderte wahrscheinlich das Übergehen der Fanfarencharakteristika von den Trompeten und Pauken auf andere Blasinstrumente, ja sogar Streichinstrumente. Die Beispiele für solche Eröffnungen mit Tonikafanfaren reichen von der venezianischen Oper³⁸ über viele Opern des 17. und 18. Jahrhunderts³⁹ bis hin zu Mozart⁴⁰. Vorangestellte Tonikafanfaren finden sich aber auch in selbständiger Instrumentalmusik⁴¹. Von den Beispielen, die einige Tonikanschläge am Beginn absondern (z. B. Scarlatti, Sinfonia in D-dur) oder die Fanfare durch längere Notenwerte hervorheben (z. B. Cavalli, *Le Nozze di Teti e Peleo*), zu Stücken, die die Tonikafanfare auch durch eigenes Tempo vom Nachfolgenden abtrennen⁴², ist es nur ein kleiner Schritt.

³⁸ Zum Beispiel Francesco Cavalli, *Le Nozze di Teti e Peleo* 1639 (Sinfonia — Concilio Infernale — bei Wellesz S. 58); Cavalli, *Pompeo* 1666 (s. dazu Wolff S. 36); Carlo Pallavicini, *Diocletiano* 1675 (in: GMB, Nr. 224 S. 293; s. dazu Wolff S. 161); Pietro Andrea Ziani, *Il Candaule* 1679 (in: Wolff, Anhang Nr. 62).

³⁹ Zum Beispiel Alessandro Scarlatti, *Olimpia* (in: Botstiber S. 247); A. Scarlatti, *Le Nozze con l'inimico* 1695 (hs. Partitur Pn Vm⁴ 17) mit drei Schlägen  mit den Spitzentönen a"—fis"—d" in D-dur; Antonio Lotti, *Giove in Argo* 1717 (hs. Partitur Mbs Mus. Ms. 510a); Johann Joseph Fux, *Costanza e Fortezza* 1723 (DTÖ 34/35); Pietro Torri, *Ippolito* 1731 (in: DTB XIX/XX S. 180); Reinhard Keiser, *Der hochmütige, gestürzte und wieder erhabene Croesus*, zweite Fassung der Sinfonie 1730 (DDT 37/38); Giovanni Battista Pergolesi, *Guglielmo d'Aquitania* (GA Bd. 4. Nach Hell S. 549 ist die ursprüngliche Fassung der Sinfonie nicht erhalten. Die Neubearbeitung, die der GA zugrunde liegt, sei nicht von Pergolesi und nicht vor 1735 entstanden.).

⁴⁰ *Idomeneo* 1780/81 (GA Serie 5, Nr. 13; NGA Serie 2, Wg. 5, Bd. 11).

⁴¹ Zum Beispiel Giovanni Battista Brevi, *Sonate da camera* op. 3 1693 (Druckstimmen Bc X 154): vierte Introductione; Alessandro Scarlatti, Sinfonie D-dur (hrsg. von Raymond Meylan, = Hortus musicus 146, Kassel/Basel/London 1954) mit dem auch für die Einleitungen so wichtigen auf gleicher Tonhöhe repetierten Rhythmus ; Johann Christoph Graupner, Trompetenkonzert 1744/45 (hrsg. von Johannes Wojciechowski/Gottfried Müller, Hamburg 1963); Joseph Haydn, Klaviertrio D-dur HV XV 24 von spätestens 1795 (hrsg. von Friedrich Hermann, Leipzig/Berlin o. J., Bd. 1 S. 79) mit einem vorangestellten Akkord  und Klaviertrio Es-dur HV XV 29 von vor 1797 (Bd. 1 S. 64) mit einem Fermatenakkord; unzählige Sinfonien der Vorklassiker und Wiener Klassiker mit Fanfarenthemen oder einigen Tonikaschlägen am Beginn.

⁴² Zum Beispiel Johann Rosenmüller, *Sonate da camera* 1667 (DDT 18): Sinfonia sesta (S. 72); Alessandro Stradella, Concerto grosso D-dur (hrsg. von Alberto Gentili, Milano 1936; die Ausgabe ist stark bearbeitet, doch hat auch Hutchings, *The Baroque Concerto*, London ²1963, S. 53 für die ersten vier Takte *Adagio* vermerkt); Heinrich Ignaz Franz Biber, *Sonatae tam aris quam aulis servientes*

Eröffnende Tonika-Dominant-Fanfaren

All diese Stücke aber weisen nicht auf die langsamen Einleitungen. Die Gegenüberstellung von Tonika und Dominante fehlt ihnen⁴³. Doch ist diese Gegenüberstellung auch den Fanfaren nicht fremd⁴⁴. Die Ausweitung auf

1676 (DTÖ 106/107): Sonata V (S. 50); H. I. F. Biber, Violinsonaten 1681 (DTÖ 11): Sonata III (S. 26); Arcangelo Corelli, *Sonate da Chiesa a tre* op. 1 1683 (GA Bd. 1): Nr. 9 G-dur (S. 50); Georg Muffat, *Exquisitoris harmoniae instrumentalis gravi-jucundae. Selectus primus* 1701 (DTÖ 89): Concerto VI *Quis hîc?* (S. 90); Antonio Vivaldi, *Concerto per 2 Oboi, 2 Corni, Violino, Archi e 2 Organi* RV 562 (GA 380); Johann Sebastian Bach, Konzert *b*-moll nach einer Vorlage von Antonio Vivaldi BWV 979 aus der Zeit zwischen 1708 und 1717 (GA Bd. 42 S. 59); Pietro Antonio Locatelli, *XII Sonate a Violino Solo è Basso Da Camera* op. 6 1737 (Druck Mbs 40 Mus. pr. 29206): Nr. 8 mit



Tommaso Traetta, *Overture* (D-dur) (hss. Stimmen Pnm XXXIV C 36) mit



Christoph Willibald Gluck, *Alceste* 1776 (GA Abt. 1, Bd. 7): T. 1—5 und 61—65 der Overture; Morlot de Montillot, *Simphonie A Grand Orchestre* 1786 (Druckstimmen Pn Vm⁷ 1554) mit einem Maestoso



Joseph Haydn, Streichquartett op. 71 Nr. 3 1793 (Streichquartette GA Bd. 3); Beethoven, *Christus am Ölberg* op. 85 1803 (GA Nr. 205 = Serie 19, Nr. 3): Introduzione; Beethoven, *Wellingtons Sieg* op. 91 (GA Nr. 10 = Serie 2, Nr. 1): zweiter Teil, Intrada (S. 48).

⁴³ Klinkhammer S. 11 f. zieht aber gerade die Tuttischläge auf der Tonika zu Beginn schneller Sätze als unmittelbare Wurzel der langsamen Einleitung in Betracht.

⁴⁴ Vgl. dazu Koch, Lexikon Sp. 817: „Man bezeichnet mit dem Ausdrucke Intrade auch das lärmende und an keine Ordnung und Zusammenhang gebundene und schmetternde Blasen eines Trompeterchors, welches am Ende mit dem Akkorde der Dominante ausgehalten wird.“ Bezieht man auch Kochs Definition der Intrada als langsamen Einleitungsteil der Sinfonie (s. S. 257) mit ein, so ergibt sich dadurch wenigstens ein Fingerzeig auf einen Zusammenhang zwischen Sinfonieeinleitungen und Fanfaren.

die beiden Ebenen mag durch den Schritt der Baßtrompeten vom Grundton zur Quint oder auch durch die Verwendung des 11. Obertones, des notierten *fis*⁴⁵, angeregt worden sein. Wie in den langsamen Einleitungen ist dieses Nebeneinanderstellen zweier Ebenen weder als organisch fließende authentische Kadenz noch als Modulation, sondern als ein Versetzen in und desselben Vorganges, nämlich eines Signals, auf eine andere, vom Tonvorrat der Trompeten her mögliche und in dominantischer Spannung zur Ausgangsfanfare stehende Stufe zu verstehen. Beide Stufen werden nachdrücklich für sich hingestellt. Dadurch wird die ankündigende Wirkung der Fanfare gesteigert. Auch wenn die Dominantfanfare nicht von den die Tonikafanfare blasenden Instrumenten, sondern von anderen Instrumenten übernommen wird, bleibt dieser Charakter erhalten.

Die ersten Versuche, solche Fanfaren auch in schriftlich fixierte Musik einzubeziehen, finden sich wiederum in Italien. Die venezianischen Opern des 17. Jahrhunderts liefern reiches Material⁴⁶. Alfred Heuß (a.a.O., S. 248) beschreibt die Sinfonie zu *Mutio Scävola* (1655) von Francesco Cavalli als einen mehrmaligen Wechsel zwischen C- und G-Klang und hebt hervor, daß dieses Wechseln die Sinfonie über die Toccata zu Monteverdis *Orfeo* hinaushebt. — In der Sinfonia zu Marc' Antonio Cestis *La Magnanimità d'Alessandro*⁴⁷ (1662) stehen sich der D-Klang von T. 1—2 und der A-Klang von T. 6—8 gegenüber. — In Antonio Sartorios Sinfonia zu *L'Adelaide*⁴⁸ (1672) liegt ein sehr einprägsames Beispiel einer Eröffnung durch Tonika-Dominant-Gegenüberstellung vor. Beide Ebenen werden unverbunden nebeneinandergesetzt: Die Trompeten übernehmen die Tonikafanfaren (mit kadenzierender V. Stufe vor Schluß), die Streicher antworten mit Dominantfanfaren (mit kadenzierender Doppeldominante vor Schluß) und einigen echoartigen Tonikaeinwürfen. Zu Beginn sammeln sich beide Instrumentengruppen in zwei nachdrücklichen Tonikaklängen. — Auch Antonio Draghi gehört, obwohl seine Opern in Wien entstanden sind, zu den Venezianern. Die Sinfonia zu *L'albero del Ramo d'oro*⁴⁹ (1681) bringt in einem Presto 3 (Tonika) + 1/2 (Überleitung) + 3 (Dominante) + 1/2 (Überleitung) eröffnende Takte. — Die Sinfonia zu *La Geru-*

⁴⁵ Bei Fantini z. B. im *Balletto detto del Zanbeccari*, S. 34 f.

⁴⁶ Siehe auch Alfred Heuß, Die venetianischen Opern-Sinfonien, in: SIMG 4 (1902/03), S. 443: „... man sieht, wie sehr den venetianischen Komponisten die Beantwortung in der Dominante im Blut liegt; denn bei späteren Dur-Konzerten von Vivaldi, Corelli, Abaco, wird das vom Tutti-Chore aufgestellte Hauptthema vom Concertino immer in der gleichen Tonart gebracht.“ Vgl. zu seiner letzten Feststellung jedoch die I—V-Satzeröffnungen von Vivaldi (s. S. 166 f.).

⁴⁷ Hrsg. von Delage S. 162.

⁴⁸ Hrsg. von Schering in: GMB, Nr. 223 S. 290.

⁴⁹ Hrsg. von Botstiber S. 237.

*salemente liberata*⁵⁰ von Carlo Pallavicini (1687) verzichtet auf Bläser. Nach drei nebeneinandergesetzten Tonikaklängen mit aufsteigenden Spitzentönen bremst ein Dominantklang mit Fermate ab. Erst dann geht das Grave in schnellere Bewegung über.

Alessandro Stradella — kein Venezianer, aber doch mit Venedig in Kontakt stehend — eröffnet eine *Sonata per archi, tromba e cembalo* in *D-dur*⁵¹ mit einer typischen zweitaktigen Trompetenfanfare, die dann auf die V. Stufe versetzt wird. In einer Sinfonia in *d-moll*⁵² legt der Basso continuo für zwei Takte die I. Stufe und für drei Takte die V. Stufe unter Violine und Violoncello, die den *d-moll-* bzw. *a-moll-Dreiklang*, also nicht Tonika und Dominante, sondern I. und V. Stufe der natürlichen *d-moll-Tonleiter*, umspielen. — Ein besonders interessantes Fanfarenbeispiel bietet die Sinfonia einer Serenata, die möglicherweise ebenfalls von Stradella stammt⁵³. Die Fanfare wird mit einigen zwischen Concertino und Concerto grosso wechselnden Schlägen, die die Viertelnoten durch jeweils auf gleicher Tonhöhe vorangestellte Achtel stark herausmeißeln, eröffnet. Zwei Vorgänge greifen hier ineinander: Im Concertinopart steigen die Spitzentöne von *d''* aus im Dreiklang aufwärts, die Baßtöne passen sich mit einem nach oben gerichteten Oktavsprung an; im Concerto-grosso-Part bewegen sich die Spitzentöne von *d''* aus abwärts, und die Bässe springen sogar zweimal eine Oktave abwärts. Die Takte 8—12 beschließen mit Dreiklangsbrechungen der sukzessive einsetzenden Instrumente den Tonikablock. (Ein ähnlicher Tonikaabschnitt steht am Ende des einleitenden Teiles T. 45—49.) Der Dominantblock (T. 14 ff.) reduziert die eröffnenden Schläge auf ein einmaliges Anspielen in jeder Instrumentengruppe, so daß sich statt 6+6 Takten (T. 2—13) 2+6 Takte (T. 14—21) aneinanderreihen. — Der erste Teil dieser Sinfonia ist in Händels *Israel in Ägypten* (1739) verarbeitet: Der Chor „He gave them hailstones for rain“⁵⁴ beginnt mit einer ähnlichen Fanfare. Da das Oratorium hier das erste Mal die Tonart C-dur

⁵⁰ DDT 55.

⁵¹ Hrsg. von Alberto Gentili, Milano 1952.

⁵² Hrsg. von Erwin Grützbach, Hamburg 1955.

⁵³ Händel GA Supplements 3; dort Stradella zugeschrieben. Walter Serauky, G. F. Händel. Sein Leben — sein Werk, Kassel/Basel 1956, Bd. 3, S. 152 und Riemann Personenteil Bd. 2 S. 738 bestätigen die Urheberschaft Stradellas, in MGG Bd. 12 Sp. 1420 und bei Gino Roncaglia, Le composizioni strumentali di Alessandro Stradella, in: RMI 44 (1940), S. 81—105 und 337—350 und RMI 45 (1941), S. 1—15 ist die Serenata nicht als Werk Stradellas enthalten. Percy Robinson, Handel, or Urio, Stradella and Erba, in: ML 16 (1935), S. 269—277 versucht nachzuweisen, daß die Serenata kein Werk Stradellas sein kann, sondern von Händel selbst stammt.

⁵⁴ GA Bd. 16 S. 41.

berührt — *c*, *Es* und *B* gingen voran —, ist es angebracht, den Durchbruch zu der überaus wichtigen, auch das Werk beschließenden Tonart durch ein Signal anzukündigen. Händel übernimmt jedoch nur die Tonikafanfare, verzichtet also auf die Polarität Tonika—Dominante. Das ist besonders deshalb erwähnenswert, weil Händel auch in seiner sonstigen Instrumentalmusik keine Ansätze zeigt, Tonika und Dominante als Blöcke einander gegenüberzustellen⁵⁵. Der Tonikateil wird nicht einmal — wie in der *Serenata* — abgeschlossen, sondern geht unmittelbar in Generalbaßsatz (T. 13 ff.) über. Einige Abänderungen in den Takten 1—7 weisen darauf hin, daß Händel den vom Baß getragenen Klang für wichtiger erachtet als das Signal. Während in der *Serenata* der Tonikagrundton durch den ersten Schlag im Unisono der Concertinogruppe als Zentrum und Ausgangspunkt für die nächsten Schläge fixiert wird, tritt der erste Schlag im Instrumentalvorspiel des Händelschen Chores bereits als vollständiger Klang auf. Der Tonikagrundton (*c*) geht zwar auf der ersten Zählzeit in der Orgel voraus, beschreibt aber nicht einen Mittelpunkt, von dem sich die folgenden Schläge wegbewegen und zu dem die Takte 8 ff. wieder — ihn umkreisend — zurückkehren, sondern das Fundament. In den weiteren Schlägen der Concertinogruppe der *Serenata* (T. 4 und 6) werden zur Achse *d* Einzeltöne, die fanfarenmäßig höher steigen, gefügt (im Schlag des Taktes 6 fehlt die Terz); in Händels Chor addieren sich die Bläseröne in T. 6 zu einem Klang. Auch die Verdopplung des *c* bei Händel (2. Oboe in T. 4) weist auf eine vom Klang geleitete Konzeption. Die beiden Oboen bilden klangfreudige Sexten und Terzen⁵⁶, wogegen die beiden Oberstimmen des primo *crocchio* aus der *Serenata* unison geführt sind und dadurch signalartiger wirken. Die Eröffnung des Chores aus dem Oratorium paßt also ganz in das Bild von Händels Instrumentalmusik; die Sinfonieeinleitung der *Serenata* nähert sich jedoch mehr den Anfängen der obengenannten *Sonata* und *Sinfonia* von Stradella. Daß Händel der Komponist der *Serenata* sein könnte, halte ich deshalb für unwahrscheinlich.

Einige weitere Beispiele für Tonika-Dominant-Fanfaren aus anderen Genden seien kurz erwähnt. Einige Opernsinfonien Alessandro Scarlatis — zu *Pompeo*⁵⁷ (1683), *Il prigionero fortunato*⁵⁸ (1698), *La Griselda*⁵⁹ (1721) — stellen zu Beginn Tonika- und Dominantflächen neben-

⁵⁵ Siehe dazu S. 171 Anm. 71.

⁵⁶ Diese Sexten und Terzen haben nichts mit den Terzen zu tun, die sich durch die Aufschichtung zweier nacheinander eintretender und höhersteigender Fanfaren ergeben.

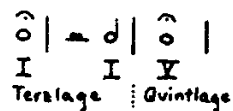
⁵⁷ Hrsg. von Delage S. 214.

⁵⁸ Hs. Partitur Lbm Add. Ms. 16126.

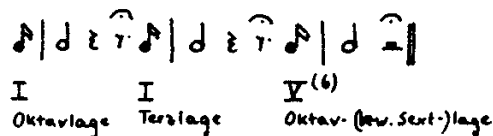
⁵⁹ Hrsg. von Davison/Apel Bd. 2, Nr. 259 S. 155; s. dazu auch Haller S. 195 f.

einander. Besonders in der Sinfonia zu *Il prigionero fortunato* unterstützt die charakteristische Führung der Trompeten die signalhafte Wirkung des Beginns (Notenbeispiel Nr. 61 S. 401). — In den Takten 1—2 und 7—8 des Concerto VII (*Deliciae regum*) aus Georg Muffats *Exquisitoris harmoniae instrumentalis gravi-jucundae. Selectus primus*⁶⁰ (1701) stehen sich zwei fanfarenhafte Einwürfe des Tutti auf I. und V. Stufe gegenüber. — In der *Sinfonia à 4 per il Giorno Natalizio di Carlo VI*⁶¹ (1737) von Giuseppe Bonno heben sich Tonika- und Dominantblock (T. 1—3 bzw. 11—14) weniger von der Umgebung ab; auffällig ist jedoch die Nachahmung von Trompetenfanfaren in den Violinen und Bratschen (Notenbeispiel Nr. 62 S. 402). — Unter Christoph Graupners Sinfonien findet sich eine zwischen 1747 und 1750 geschriebene D-dur-Sinfonie⁶², in der der zwei 6/8-Takte umfassende Tonikateil sofort auf die Dominante versetzt wird (T. 3—4). Auch der weitere Verlauf ist — im Gegensatz zu Graupners sonstigen Werken⁶³ — durch das Einschieben abtaktig beginnender, auf einer Klangfläche verharrender Blöcke (T. 7—8, 15—16 auf I = 17—18 auf V) gekennzeichnet. Sinfonien der Vorklassiker stellen öfters am Beginn plakathaft Tonika und Dominante nebeneinander (s. z. B. die Sinfonie op. 3 Nr. 2⁶⁴ von Johann Stamitz aus dem Jahr 1757).

Auch bei diesen Fanfaren sind die Grenzen zwischen einem Verlauf im Tempo des ganzen Satzes, einem Abheben der Fanfare durch größere Notenwerte oder flächigeren Satz und dem ausdrücklichen Ausscheiden aus dem Haupttempo schwer zu ziehen. Die in anderem Tempo vorangestellte I—V-Fanfare, die sich z. B. in Johann Rosenmüllers *Sonata da camera* Nr. 2⁶⁵ (1667) als



und in der ersten Zwischenaktsmusik zu *Thamos, König von Ägypten*⁶⁶ (1779) von Mozart als



⁶⁰ DTÜ 89 S. 98.

⁶¹ Hs. Partitur Wgm IX 23576.

⁶² Hrsg. von Friedrich Noack (= NMA 75), Kassel/Basel 1955; zur Datierung s. Noacks Vorwort S. 2.

⁶³ Siehe dazu S. 267 und 272 f.

⁶⁴ In: DTB III/1 S. 56.

⁶⁵ DDT 18 S. 19. Die Sonaten sind laut Vorwort von Karl Nef S. IX möglicherweise auch mit Trompeten zu besetzen.

⁶⁶ GA Serie 5, Nr. 12.

findet, nähert sich so stark der langsamen Einleitung — man vergleiche insbesondere die auf S. 189 erwähnte langsame C-dur-Einleitung Christian Cannabichs —, daß kaum eine Unterscheidung zu treffen ist⁶⁷. In diesem speziellen Fall berühren sich also Fanfare und Einleitung überaus eng. Vielleicht ließe sich sinnvoll definieren, daß die Tonika-Dominant-Fanfare nur das signalhafte Herausstellen der beiden Klänge im Auge hat, während die Einleitung darüber hinaus nach einem geeigneten Verbindungsglied zwischen Tonika und Dominante sucht und individuelle Züge annimmt. Das Verfließen der Grenzen zeigt aber, daß die Einleitung wirklich in der Tonika-Dominant-Fanfare ihre Wurzel hat. Diese Behauptung wird durch die Existenz der frühen Einleitung Brixis⁶⁸, die vom Bau her auf die späteren Einleitungen, vom programmatischen Vorwurf her jedoch auf den Ursprung der Einleitung, das Trompetensignal, weist, erhärtet.

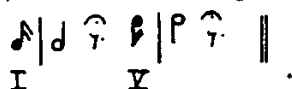
Das Übergehen der Fanfare auf die schnellen Sätze und auf die Einleitungen

Die Fanfare, zunächst streng zweckgebunden und nur in Verbindung mit bestimmten Instrumenten vorstellbar, stellt das Urmaterial für viele Phänomene in späterer Musik. Insbesondere solche Gattungen, die auf Grund ihrer Funktion (Eröffnen von Musik, Erregen der Aufmerksamkeit) in gewissem Zusammenhang mit der Fanfare stehen, entnehmen jeweils ganz bestimmte Aspekte und können gewisse latent in der Fanfare schlummernde und ihren Charakter eher noch verschärfende Merkmale hinzufügen (im rhythmischen Bereich z. B. Punktierungen, im melodischen Bereich Oktavsprünge⁶⁹). Dadurch ergeben sich manche Berührungspunkte zwischen ur-

⁶⁷ Spätere Beispiele sind eine Overture von Louis Abeille (1761—1838), deren Incipit



bei Georg Walter, Katalog der gedruckten und handschriftlichen Musikalien des 17. bis 19. Jahrhunderts im Besitze der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich, Zürich 1960, S. 1 gegeben ist, und die Overture zu *La Punition* (1799) von Luigi Cherubini (hs. Partitur B Mus. ms. 3482) mit einem Adagio



⁶⁸ Siehe S. 208 f.

⁶⁹ Beide Elemente sind den alten Trompeterfanfaren fremd (s. EDM Bd. 7 und Fantini).

sprünglicher Fanfare und Marsch⁷⁰, Intrada, Introduction, eröffnender Theatermusik und sonstigen eröffnenden Stücken⁷¹. Auf die Opernsinfonie, die im wesentlichen in Italien beheimatet ist, nimmt die Fanfare zunächst als vorangestelltes Signal, ab etwa 1720 auch in einer Vermengung mit dem übrigen Satz, den nachhaltigsten Einfluß. Vivaldi, der in der Tradition der Venezianer steht und auf dem Gebiet der Theatermusik überaus fruchtbar ist⁷², gibt der I—V-Fanfare auch in seinen Konzerteröffnungen Raum⁷³ und überträgt sie teilweise aus schnellem in langsames Tempo. Zunächst nehmen die mit Italien in Kontakt stehenden Länder die von Italien ausgehenden Neuerungen auf. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts setzt sich nach und nach die fanfarenhafte Eröffnung von Orchestermusik überall durch. Die Struktur der schnellen Orchestersätze ändert sich; die langsame Einleitung kann fest Fuß fassen. Während Tonika- und Dominantblock am Beginn eines schnellen Satzes meist nur plakathaft nebenein-

⁷⁰ Auf S. 87 ff. wurde gezeigt, daß die Märsche Haydns und Mozarts oberflächliche, Rhythmus und melodischen Duktus des Anfangs betreffende Ähnlichkeiten mit den Sinfonieeinleitungen aufweisen. Diese Beziehungen beruhen darauf, daß der Marsch aus der militärischen Signalmusik entstanden ist. Einige Märsche — der bei Titcomb (S. 61 Beispiel 1) mitgeteilte Marsch für Pauke, die beiden *Cavalquet* überschriebenen, wohl einem Marsch gleichzusetzenden Stücke Mersennes (S. 107 Nr. VI und VII), die ersten fünfzehn Takte des Dessauer Marsches von 1706 (hrsg. von Heinrich Spitta, *Der Marsch*, = Musikalische Formen in historischen Reihen 6, Berlin-Lichterfelde o. J., S. 35) — belegen dies eindeutig durch ihre Fanfarenhaltung und durch das Heranziehen von Trompeten und Pauken. Die mit der Intrada verwandten Rhythmen  (z. B. im bei Titcomb veröffentlichten Marsch) und die damit eng zusammenhängenden Punktierungen  (z. B. in Mersennes Nr. VII) bilden den Ausgangspunkt für die meisten späteren Märsche. Mit dem Einsatz dieser prägnanten Rhythmen bilden sich natürlich auch plakathafte, den Einleitungen vergleichbare Anfänge heraus.

Eine weitere Annäherung der beiden Gattungen Marsch und Einleitung unterbleibt jedoch, da sich schon früh in den Märschen eine Neigung zu periodischer Gliederung bemerkbar macht. Durch die liedhafte Gestaltung entstehen häufig breite Auftakte, die die Aufgabe haben, nach dem Zur-Ruhe-Kommen eines Halbsatzes den Anstoß zum Weiterschreiten zu geben. Die Bevorzugung des periodischen Gliederungsprinzips hängt wohl eng mit dem Marschieren zusammen: Wenn die Marschschritte auf Grund der musikalischen Gliederung zu geschlossenen größeren Gruppen geordnet werden, entsteht die Vorstellung von wirklichen Ruhepunkten und bereits zurückgelegten Strecken. Das Marschieren (oder Tanzen) zu Musik mit Gerüstbaustruktur wäre hingegen beschwerlich. Der Schritt würde rastlos von Glied zu Glied weiterrücken.

⁷¹ Siehe dazu das folgende Kapitel.

⁷² Im Gegensatz zu ihm schreiben die meisten seiner in der Gattung Konzert tätigen berühmten italienischen Zeitgenossen keine Opern.

⁷³ Pincherle S. 129 sagt, daß Vivaldi die Satzeröffnungen der Venezianer auf seine Konzerte übertrug. Hell S. 100—108 sieht allgemein eine Ähnlichkeit zwischen Opernsinfonie der Neapolitaner und Konzert.

andergesetzt werden, fordert das langsame, Nachdruck verleihende Tempo einer Einleitung eher eine gewisse Verbindung beider Blöcke. Dadurch bilden sich satztechnische Besonderheiten heraus, die insbesondere die metrische Gliederung betreffen. Das Überbrücken der größeren Entfernung zwischen beiden Blöcken ist aber nur möglich auf Grund der Festigung des auf der Transponierbarkeit der beiden Tongeschlechter Dur und Moll beruhenden Tonartensystems und der damit verbundenen Herauskristallisierung der Zentralklänge I und V, da nun die V. Stufe auch in weiterem Abstand von der I. Stufe, ohne eigentliche kadenzuelle Bindung, dominantisch auf diese bezogen werden kann. In der Generalbaßmusik ist eine dominantische Spannung hingegen nur auf aller kleinstem Raum, bei der Ankadenzierung einer der für die Tonart konstitutiven Stufen⁷⁴, wirksam⁷⁵.

Die langsame Fanfareneinleitung taucht zunächst auch außerhalb Italiens in konzertähnlicher Musik — in dem von der Satzfolge her dem Concerto verwandten Divertissement op. 15 Nr. 2 Guillemains und in den concerto-grosso-ähnlichen Sinfonien Nr. 6 und 7 Haydns — auf, wird aber dann auf Sinfonien und Ouverturen beschränkt. Erst nach einer gewissen Zeit der Konsolidierung — etwa im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts — geht die Fanfareneinleitung auch auf andere Gattungen wie Kammermusik und Oratorium über.

Zwei Merkmale sind erwähnenswert: Fast ausschließlich nur in Sinfonien mit Hörnern bilden sich Fanfareneinleitungen, und gerade in den frühen Einleitungen ist die Überwindung des Generalbaßsatzes bzw. die Ausbildung des Gerüstbaus weiter fortgeschritten als in den schnellen Sätzen (z. B. Vivaldikonzerte, Guillemains op. 15 Nr. 2, Hasses Ouverture zu *Alcide al Bivio*, Haydns Sinfonien Nr. 6 und 7). Der Zusammenhang zwischen der Einwirkung der Fanfare, der Heranziehung von Blechbläsern und der Ausbildung einer spezifisch orchestralen Struktur (des Gerüstbaus), wie Hell (S. 154) ihn für die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nachweist, ist also in der zweiten Jahrhunderthälfte außerhalb Italiens in der langsamen Sinfonieeinleitung ganz besonders gut greifbar⁷⁶.

⁷⁴ Zentrale, ankadenzierbare Klänge sind diejenigen Dur- und Moll-Klänge, die sich ohne Anbringung von Versetzungszeichen innerhalb der vorgegebenen Tonart bilden lassen, in *b*-moll z. B. die Klänge *b*, *D*, *e*, *fis* (häufig mit picardischer Terz), *G*, *A*. Zu all diesen Klängen können sich dominantische Klänge bilden.

⁷⁵ In die Zeit, in der die Fanfare in die komponierte Musik einbezogen wird, fällt auch Rameaus „*Traité de l'harmonie*“ (1722), der erstmals den Akkord für sich in den Mittelpunkt stellt und durch das funktionale Beziehen der Klänge auf ein „*Centre harmonique*“ den Generalbaßsatz verläßt.

⁷⁶ Interessant ist, daß das auf S. 27 erwähnte Beispiel für Gerüstbau ebenfalls im Zusammenhang mit — textgezeugter — Fanfarenthematik auftaucht.

III. ERÖFFNENDE STÜCKE OHNE BEZIEHUNG ZU HAYDNS UND MOZARTS SINFONIEEINLEITUNGEN

Das folgende Kapitel soll einen Überblick über die charakteristischen und im vorigen Kapitel nicht zur Sprache gekommenen Eröffnungsstücke der Generalbaßmusik (Grave der französischen Ouverture, Rezitativ, Fantasie, Toccata, Präludium, Entrée, Intrada, Introduzione, unbenannte Stücke) geben, die darauf fußenden Einleitungen der Vorklassiker vorstellen und gleichzeitig diejenigen Gattungen erfassen, die als Vorformen der Kammermusikeinleitungen Haydns und Mozarts angesehen werden können. Von dem überreichen Material sind, um die Besonderheiten der Fanfareneinleitungen noch schärfer hervorzuheben, häufig gerade solche Stücke herangezogen, die auf den ersten Blick mit den Sinfonieeinleitungen der Wiener Klassiker verwandt zu sein scheinen.

1. Das Grave der französischen Ouverture in Oper und Instrumentalmusik

Die Beschreibungen der Theoretiker

Die Theoretiker des 18. und 19. Jahrhunderts beschreiben das Grave der französischen Ouverture meist in einer Weise, die es nahelegt, in diesem Satztypus einen Vorläufer der späteren Sinfonieeinleitungen zu sehen: Sie heben den „feurigen“, „erhabenen“, „ernsthaften“ und „frischen“ Charakter, die gerade Taktart, die Punktierungen und Anläufe, den Schluß von Durstücken auf der Quinte und die geringe Ausdehnung hervor¹ und erwähnen, daß im ganzen Stück nicht mehr als zwei oder drei Kadenzen angebracht werden sollen². Erst zu einer Zeit, da sich die langsame Sinfonieeinleitung bereits als Typus verfestigt hat, wird auch auf die Imitationen³ und noch später, in einer bereits historisch reflektierenden Zeit, auf die „gebundene“ Schreibart mit Vorhalten und Ligaturen⁴ als charakteristische, von der Sinfonieeinleitung abweichende Kennzeichen des Grave der französischen Ouverture hingewiesen. Der genaue Ablauf des Satzes, der Einbau der konstatierten Rhythmen, das Verhältnis der Stimmen zueinander (insbesondere, wenn sich keine Imitationen finden), der harmonische Plan, das Vorbereiten des Schlusses werden jedoch nirgends besprochen. Auch in der modernen musikwissenschaftlichen Literatur finden sich kaum tiefergehende Beschreibungen der Musik⁵. Um einen Eindruck von dem Bau des Grave der französischen Ouverture und damit von dem Grad der Verwandtschaft zu der langsamen Sinfonieeinleitung zu bekommen, sollen einige französische Ouverturen aus verschiedener Zeit genauer untersucht werden.

¹ Johann Gottfried Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition*, hrsg. von Peter Benary (= *Jenaer Beiträge zur Musikforschung* 2), Leipzig 1955, S. 51; Mattheson, *Orchestre* S. 170 f.; Friedrich Erhard Niedt, *Musikalische Handleitung oder gründlicher Unterricht*. 2. Teil: Von der Variation des Generalbasses, hrsg. von Johann Mattheson, Hamburg 1721, S. 100; Walther, *Lexicon* S. 456; Scheibe S. 669; Sulzer S. 388; Koch, *Versuch* Bd. 3 S. 293 f.

² Mattheson, *Orchestre* S. 171; Walther, *Lexicon* S. 456.

³ Sulzer S. 388; Koch, *Versuch* Bd. 3 S. 294; Koch, *Lexikon* Sp. 1128.

⁴ Dommer S. 663 (s. S. 237 dieser Arbeit).

⁵ Siehe z. B. Henry Prunières, *Notes sur les Origines de l'Ouverture Française*, in: *SIMG* 12 (1910/11), S. 566 f.; Botstiber S. 42 f.; Adler S. 495; Riemann *Sachteil* S. 696.

Das Urbild, die Lullysche Overture, sei an der Tragédie *Amadis*⁶ von 1684 dargestellt. Die drei gehaltenen Klänge des langsamen Teils, auf der I. (T. 1), III. (T. 4) und V. Stufe (T. 11, mit Durterz) stehend, gliedern das Stück nicht in aufeinander bezogene, analog gebaute oder funktional verschiedene Abschnitte, sondern stellen neutrale Stützen für den sonst stets kontinuierlich weiterlaufenden, klanglich nicht gegliederten Satz dar⁷. Auch der rhythmische Ablauf zwischen den drei Stützkängen ist ungeordnet. Gliedernde Pausen fehlen völlig. In den Takten 1—4 setzen dessus und taille unregelmäßig und unabhängig von der melodischen Führung nur ♪♪ und ♪.♪, gelegentlich tragen die quinte den Rhythmus ♪♪♪ und die übrigen Stimmen den Rhythmus ♪.♪♪ (teilweise in parallelen Terzen) bei; alle Rhythmen aber greifen ineinander

(z. B. T. 2—3 ) ,

treiben einander gleichsam gegenseitig an. Die Punktierungen erscheinen, wenn sie auf Tonwiederholungen vorkommen, nicht als fanfarenhaft beharrende, sondern als die klanglichen Vorgänge füllende und belebende, den Fluß aufrechterhaltende Rhythmen, deren kürzerer Notenwert auch selbst neue Klänge tragen kann (s. T. 9, erste Hälfte). Die Stimmen sind aufeinander angewiesen („gebundene Schreibart“⁸) und unselbständig: Sie sind nicht kontrapunktisch geführt, lassen sich aber auch nicht in ‚Melodie‘ und ‚Begleitung‘ oder in Parte mit eigenständigen Funktionen differenzieren, sondern schreiten den klanglichen Vorgängen entsprechend weiter und können innerhalb eines Klanges durch den Impuls einer anderen Stimme zu einer Änderung angeregt werden (z. B. zweite Hälfte von T. 2 Wiederauffüllen des Klanges mit *b* durch die quinte, nachdem die hautcontre das *b* verlassen hat). — Der den langsamen Teil abschließende *D*-Klang umschreibt gemeinsam mit den beiden vorangehenden Ruheklängen die wichtigsten Stufen der Tonart. Der Satz bleibt, sobald der *D*-Klang im Rahmen eines gewöhnlichen kadenziellen Vorgangs als Halbschluß erreicht ist, wie zufällig auf ihm stehen⁹.

⁶ Hrsg. von Henry Prunières/G. Sazerac de Forge (= Oeuvres complètes. Opéras Tome III), Paris 1939.

⁷ Nur in den Takten 6—8 bahnt sich eine Sequenz an.

⁸ Siehe S. 236 Anm. 4.

⁹ Die meisten Overturen Lullys schließen den langsamen Teil mit der ankadenzierten V. Stufe. Andere Schlußklänge als der ankadenzierte oder der halbschlußartig eingesetzte Dominantklang sind auch in späterer Zeit selten: Bei J. S. Bach, Kantate Nr. 119 *Preise, Jerusalem, den Herrn* (GA Bd. 24 S. 195) führt die

Johann Sebastian Bachs *D-dur-Partita* (Klavierübung 1. Teil, 1731)¹⁰ wird durch eine Overture eröffnet, deren langsamer, unbezeichneter Teil als exemplarisch für Bachs Overtureneinleitungen (auch der Orchestersuiten) gelten kann. Er enthält — ganz im Sinne Walthers¹¹ — nur zwei vollständige V—I-Abschlüsse (T. 12—13 und 17—18). Sie markieren die Schlußpunkte zweier voneinander unterschiedener Abschnitte: In den Takten 1—12 stehen Zweiunddreißigstellläufe stets nur in der ersten Takthälfte, während die zweite Takthälfte den Punktierungen  vorbehalten bleibt (Ausnahme T. 10). In den Takten 13—17 jedoch werden die Punktierungen ganz zurückgedrängt; statt dessen füllen Zweiunddreißigstelfiguren in sehr dichter Folge (meist als Anläufe zu jeder Viertelzählzeit) die Takte. Bemerkenswert ist, daß die Anläufe nicht in gerader Linie auf den abschließenden Ton zuführen, sondern oft vor ihm umbiegen. Die häufig imitatorischen Einsätze der sich im Gesamtbild zwar nicht voneinander unterscheidenden, aber sehr prägnanten und abwechslungsreichen Stimmen treten durch Pausen in den einzelnen Stimmen deutlich hervor. Verzahnt ist auch hier alles; ständig greift mindestens eine der Stimmen ein, um den Satz weiterzubewegen, so daß sich außer den genannten Mittelkadenzen keine Gliederungspunkte ausbilden. Das Bestreben, klangliche Ruhepunkte zu vermeiden, kommt auch in der Ausharmonisierung jedes Notenwertes der Punktierungen (z. B. T. 2, 8) zum Ausdruck.

Vivaldi steht mit nur einem Werk unmittelbar in der Tradition der französischen Overture, trifft aber hier ganz den ihr eigenen Charakter. Da die Betrachtung dieses Stückes helfen kann, die von Vivaldi in den Konzerten verwendeten Einleitungsarten¹² besser zu erfassen, soll es kurz erwähnt werden. Die Overture leitet den zweiten Teil der Serenata *La Sena festeggiante*¹³, die wahrscheinlich als Auftragswerk für den französischen Hof entstand¹⁴, ein. Ihr Adagio (Notenbeispiel Nr. 63 S. 403) ist durch Imitationen, gegeneinander verhakte Anläufe und Punktierungen, das fast völlige Fehlen von Pausen, durch Überbindungen, Generalbaßhaltung, Ausharmonisierung der sich häufig stufenweise bewegenden Punktierungen und Ankadenzierung verschiedener Stufen der Tonart (T. 4 *Es*, T. 5 *B*) bestimmt. Daraus resultiert ein vom Satzbild her nicht gegliedertes, den

Doppeldominante am Ende des langsamen Teils unmittelbar zur den schnellen Teil eröffnenden Dominante. M. Greenes Overturen Nr. 3 und 6 aus *Six Overtures* (Druckstimmen von ca. 1750 Lbm g 99) kadenzieren am Ende des langsamen Teils die dritte Stufe der Durtonart an ($C \rightarrow e, Es \rightarrow g$).

¹⁰ GA Bd. 3 S. 82.

¹¹ Siehe S. 236 Anm. 2.

¹² Siehe S. 157 ff. und 267 f.

¹³ RV 693; hs. Partitur Tn Foà 27.

¹⁴ Siehe Kolneder, Vivaldi S. 234.

nicht abbrechenden harmonischen Fluß rhythmisch ausgestaltendes, erst auf dem Halbschluß der Ausgangstonart (T. 10) innehaltendes Stück.

Mit dem Begriff ‚französische Ouverture‘ läßt sich also ein ganz bestimmtes Aussehen des einleitenden langsamen Teils in Verbindung bringen. Einleitungen mit einer Anlage, die der hier besprochenen Stücke ähnlich ist, finden sich in nahezu unbegrenzter Anzahl. Um einerseits die Grenzen zwischen den verschiedenen langsamen Eröffnungsarten des Generalbaßzeitalters klar ziehen und um andererseits dadurch die mit den Sinfonieeinleitungen der Wiener Klassiker zusammenhängenden Stücke deutlicher abheben zu können, soll der Begriff ‚französische Ouverture‘ im folgenden stets nur dann verwendet werden, wenn der Bau des Stückes die oben beschriebenen charakteristischen Eigenarten aufweist. Der Begriff ‚französische Ouverture‘ wird jedoch häufig mißbraucht, um das bloße Phänomen der Gegenüberstellung von langsamem und schnellem Tempo zu Beginn eines Werkes zu benennen und historisch zu verankern.

Das Grave der französischen Ouverture im Vergleich mit der späteren langsamen Sinfonieeinleitung

Übereinstimmung zwischen dem Grave der französischen Ouverture und der langsamen Einleitung der Wiener Klassiker besteht nur in formaler Hinsicht: Dem langsamen Teil folgt ein schneller Satz, der von einem an den Beginn anknüpfenden langsamen Teil abgeschlossen werden kann¹⁵. Schon in der Verwendung der Temposiglen unterscheiden sich beide Gattungen wesentlich. Die in der französischen Ouverture gebräuchliche Bezeichnung *Grave* findet sich in späteren Sinfonie- (und Kammermusik-) einleitungen sehr selten, in den Sinfonieeinleitungen Haydns und Mozarts nur ein einziges Mal. Die Bezeichnung *Largo* hingegen, die hin und wieder von Haydn und Mozart für langsame Einleitungen verwendet wird und auch in Einleitungsstücken der Generalbaßzeit gelegentlich begegnet¹⁶ ist für die französische Ouverture nicht nachzuweisen¹⁷.

¹⁵ Eine Wiederholung des langsamen Teils am Satzende ist allerdings fast nur für Kammermusik typisch; sie verträgt sich nicht mit der Struktur einer Sinfonieeinleitung (s. dazu S. 34 und 141).

¹⁶ Siehe S. 162 und S. 269 Anm. 61.

¹⁷ Siehe Herrmann-Bengen S. 115.

Noch ausgeprägter sind die Unterschiede zwischen beiden Gattungen hinsichtlich des Baus. Gleiche Rhythmen werden in Ouverture und Sinfonieeinleitung auf völlig verschiedene Weise eingesetzt und erhalten gänzlich andersartige Funktionen. Die schnellen Anläufe der langsamen Einleitungen (z. B. in Haydns Sinfonien Nr. 50 und 60, in Mozarts Sinfonie KV 504) haben als nicht aufspaltbare, nicht mit anderen Rhythmen verbindbare und deshalb oft unison geführte Figuren keine rhythmische Eigenbedeutung, sondern steuern in geradliniger Bewegung auf den meist die Tonika oder Dominante einhämmernden Zielton zu und wollen ihn als metrisch wichtige Zählzeit schärfer fassen. Dadurch sind sie den häufig in schnellen Sätzen vorkommenden Anläufen vergleichbar¹⁸. Die Anläufe der französischen Ouverture hingegen schmücken den harmonischen Gang aus. Sie werden durch das Verhaken mit anderen Rhythmen in kleine rhythmische Einheiten zerlegt¹⁹ und können deshalb auch melodisch umbiegen oder in den Schlußton springen.

¹⁸ Siehe S. 94. Man betrachte außerdem z. B. die Sinfonie zu Francesco Contis *Archelao* (um 1721; hrsg. von Botstiber S. 81), die Sinfonie op. 4 Nr. 2 von François Martin (1748; Druckstimmen Pn Vm⁷ 1518) mit



Jacques-Philippe Lamonin's Sinfonie op. 4 Nr. 5 (1765; Druckstimmen Pn Vm⁷ 1289) mit



und Valentin Roesers Sinfonie op. 5 Nr. 1 (1772; Incipit nach Brook Bd. 2 S. 626) mit einem der Prager Sinfonie Mozarts vergleichbaren Unisonoanfang:



Die Beispiele ließen sich beliebig vermehren. Daß bei diesen Stücken keine Übertragung von Ouverturenmerkmalen in schnelles Tempo vorliegt, beweist z. B. Vivaldis *Concerto per Archi e Cembalo* RV 117 (GA 308), dessen erster Satz *Allegro alla francese* überschrieben ist und auch in schnellem Tempo die Charakteristika der französischen Ouverture wahrte: Die Anläufe der Takte 1—7 usw. sind gegen die Achtel der Bässe, die auf Sechzehntel übergehenden kurzen Anläufe der Takte 10—11 gegen die sich stufenweise bewegenden Punktierungen der Bässe geführt. Siehe auch S. 286 Anm. 19.

¹⁹ Der Hinweis der Theoretiker — z. B. Koch, *Lexikon* Sp. 1128 —, daß die Anläufe „abgestoßen“ gespielt werden müssen, weist darauf hin, daß die Einzelnote als rhythmisches und melodisches Element ernst zu nehmen ist.

Punktierungen werden in Sinfonieeinleitungen vielfach plakathaft — als Unisono (Haydn Sinfonie Nr. 85 T. 1 und 3) oder als feste Achse (Haydn Sinfonie Nr. 50 ab T. 2) — herausgemeißelt und dienen dem Hervorheben der Taktschwerpunkte oder Zählzeiten bzw. der Zentraltöne. In den französischen Ouverturen übernehmen die Punktierungen die Aufgabe, rhythmisch zu füllen und ein Stehenbleiben zu verhindern. Sie werden nicht fanfarenartig eingehämmert, sondern sowohl in der Gleichzeitigkeit als auch im Nacheinander mit anderen Rhythmen kombiniert. Sie tragen das melodische Geschehen und werden häufig kadenzuell ausharmonisiert²⁰.

Das wesentliche Merkmal der langsamen Sinfonieeinleitungen — die nicht als Kadenzablauf zu sehende Polarität zwischen Tonika und Dominante — fehlt der französischen Ouverture ganz. Beide Gattungen vermeiden häufiges Kadenzieren, doch schaffen die Sinfonieeinleitungen auf andere Weise Gliederungspunkte. Der Gesamtablauf des Grave der französischen Ouverture ist im Gegensatz zu den vielfach liedhaft-periodisch gliedernden Kammermusikeinleitungen und den Blöcke ausbildenden Sinfonieeinleitungen Haydns und Mozarts ungegliedert; das Verhaken und gegenseitige Weiterreiben der Stimmen²¹ bedingt einen wie zufällig erscheinenden Bau, in dem auch der abschließende Klang nicht eigentlich vorbereitet wird. Die langsamen Teile der französischen Ouverture prägen keine eigenständige Struktur aus. Die Ouverture wird nicht als unverwechselbares Werk²², sondern als Vertreter einer bestimmten Gattung konzipiert. Zu den später üblichen Einleitungen läßt sich keine direkte Verbindungslinie ziehen.

Vom Archetypus der französischen Ouverture abweichende Ouverturen

Mischformen zwischen dem Grave der französischen Ouverture und anderen Gattungen stellen kein zeitlich einzuordnendes Verbindungsglied zwischen der echten französischen Ouverture und der Sinfonieeinleitung dar,

²⁰ Auch in schnellen Eröffnungstücken französischer Ouverturen sind die Punktierungen auf ähnliche Weise eingesetzt. In Vivaldis bereits erwähntem Konzert RV 117 (GA 308) haben die Punktierungen überwiegend melodische Funktion (vgl. die Dreiklangsausfüllungen durch den Baß in T. 9—11); in Antoine Dauvergnés *Concerts de Symphonies* op. 3 Nr. 1 (1751; Druckstimmen Pc H 332) fächern Punktierungen die Klänge auf (T. 2—7) und überbrücken Schlußbildungen (T. 3, 5, 6) (Notenbeispiel Nr. 64 S. 404).

²¹ Vgl. dazu auch Georgiades, *Musik und Sprache* S. 113.

²² Vgl. Scheibe S. 669: „Was man diesem Satze vorwerfen könnte, ist dieses, daß er verursacht, daß sich alle Ouverturen auf einerley Art anfangen.“

sondern finden sich schon früh, zunächst hervorgerufen durch die Einwirkung von Marsch- oder Tanzmusik (z. B. Robert C a m b e r t s Overture zu *Pomone*²³ von 1671) oder von programmatischen Vorstellungen (z. B. Johann Philipp K r i e g e r s Overture zur Suite *Lustige Feld-Musik / Auf vier bläsende oder andere Instrumente gerichtet, welche zu stärkerer Besetzung mehrfach . . . gedruckt sind . . .*²⁴ von 1704 und Georg Philipp T e l e m a n n s *Wasser-Ouverture*²⁵) auf die Overture. Ausgesprochen fanfareartige Haltung nimmt in diesem Zusammenhang die vor dem ersten Akt von Henry Purcells *King Arthur*²⁶ (1691) stehende Overture in D-dur an, die den Sieg des sagenumwobenen König Arthurs über die Sachsen schildern soll. Sie arbeitet mit zwei Fanfarenelementen: einer Ostinatofloskel



und einem Fanfarenruf ♯ ♯ ♯ ♯ .

Diese Partikeln beherrschen den Satz und ermöglichen auf Grund ihrer Festigkeit ein eher konstruktives Zusammensetzen, so daß sich klar voneinander getrennte Abschnitte ergeben²⁷. Das Gerüst gliedert sich folgendermaßen:

T. 1-7	TROMPETEN	Fanfare d' Fanfare fis' Fanfare a'
	STREICHER	Fanfare d' Fanfare fis' Fanfare a'
	BÄSSE	Ostinato Ostinato Ostinato Ostinato
T. 8-12	TROMPETEN	} Ostinato in nicht regelmäßiger Anordnung
	STREICHER	
	BÄSSE	
T. 13 ff.	TROMPETEN	Fanfare d'' Fanfare fis'' Fanfare a''
	STREICHER	
	BÄSSE	Ostinato Ostinato

²³ Hrsg. von Davison/Apel Bd. 2, Nr. 223 S. 80.

²⁴ Hrsg. von Arnold Schering (= Perlen Alter Kammermusik, Instrumentalsuiten deutscher Meister, 2. Folge, Heft 2), Leipzig 1912.

²⁵ Die ersten vier Takte bei Botstiber S. 70. Hs. Partitur B Mus. ms. 21784.

²⁶ The Works of Henry Purcell, London 1878 ff., Bd. 26 S. 13.

²⁷ Zu beachten ist, daß die neuen Abschnitte jeweils dort beginnen, wo das Fundament des Satzes, der Baß, sich gerade harmonisch und rhythmisch geöffnet hat und einen Schlußtakt erwarten läßt, daß also sowohl der die Zweiergruppen abschließende achte Takt als auch der den aus zweitaktigen Gliedern bestehenden Abschnitt T. 8 ff. zum Ende bringende sechste Takt (T. 13) zugunsten eines nahtlosen harmonischen und rhythmischen Anschlusses zum ersten Takt der neuen Gruppe umgedeutet wird.

In späterer Zeit finden sich solche aus programmatischen Gründen fanfarenhaft gestalteten Ouvertüreneinleitungen bei Jean-Philippe Rameau. Das *Lent* der Ouverture zu *Le Temple de la Gloire*²⁸ (1745) besteht aus drei Tonikatakten, in denen der Rhythmus



der Pauke dominiert. Das folgende Vite breitet die Tonika noch für zwölf Takte aus. Botstiber (S. 111) sagt zu dieser Overture: „In dieser Overture geht Rameau weit über das Bisherige hinaus und versucht eine Annäherung an die italienische Sinfonie.“ Im Lent der Overture des Balletts *Zaïs*²⁹ (1748) beherrscht ein rhythmisches Signal — der Tambourstimme — die Tonikatakte 1—5. Der Duktus der ersten Takte wird auch im folgenden harmonisch beweglicheren Teil beibehalten.

Seit etwa 1730 werden französische Ouverturen auch mit anderen Satztechniken vermengt, wenn keine programmatische Begründung vorliegt. Auffallend ist jedoch, daß sich Ouverturenabschnitte und anders geartete Abschnitte ganz klar trennen lassen, daß also keine Verschmelzung der Satztechniken und damit eine Verwandlung der Satztechnik der Ouvertüre stattfindet, sondern daß das in sich kaum individuell gestaltbare Grave der französischen Ouvertüre durch den Einschub fremder Teile aufgelockert wird. Dafür seien einige Beispiele genannt und die hinzutretenden fremden Elemente jeweils kurz charakterisiert:

J. S. Bach, Ouverture Nr. 4 <i>D</i> -dur ³⁰ (zwischen 1727 und 1736)	T. 1—3 und 9—11	fanfarenartige Haltung von Trom- peten, Pauken und Bässen.
G. Ph. Telemann, Suite <i>B</i> -dur aus der Troisième Production der <i>Tafel- musik</i> ³¹	T. 13—14 T. 19—22	Block mit Septakkord der Doppel- dominante, regelmäßig wiederkeh- rende, durchsichtige Rhythmen. taktweise wechselnde Klänge Do- minante — Tonikaquartsextakkord mit regelmäßig pendelnder Oboen- melodie, danach wieder Übergehen in Ouverturenhaltung.

²⁸ GA Bd. 14.

²⁹ GA Bd. 16.

³⁰ GA Bd. 31 S. 66.

³¹ DDT 61/62 S. 174.

N. Porpora, <i>Arianna in Nasso</i> (1733) und <i>Ifigenia in Aulide</i> (1735) ³²	T. 1	Voranstellen eines Tuttischlages.
J.-Ph. Rameau, <i>Les Fêtes d'Hébé</i> ³³ (1739)	T. 1—6	Fanfaren über F, F, d, B, g, d (auch der schnelle Teil ist stark fanfarenmäßig).
	T. 8—9 u. 12—14	Fanfare über C^7 bzw. G^7 . Nur noch wenige Überbleibsel der französischen Ouverture: Anläufe in T. 7, 10, 11, 15.
Chr. Graupner, Overture <i>F-dur</i> ³⁴	T. 1—5	fanfarenhafte Punktierungen auf Tonrepetitionen. Ab T. 6 Verharren der Rhythmen.
	T. 12—13	gerüstbaummäßiger Einsatz, wiederum Fanfarenrhythmik.
A. Arne, <i>Eight Overtures in 8 Parts</i> ³⁵ (1740): Nr. 8	T. 1—2	Tutti-Eröffnungsfanfare I—V—I 
L.-G. Guillemain, <i>Diversissement</i> op. 15 Nr. 1 ³⁶ (1751)	T. 1—2	Fanfare auf Tonika und Dominante ³⁷ .
	T. 13—14 (=Schluß- takte)	Unisonofanfare auf der ankadenzierten Dominante. Eine Vorbereitung des Schlusses unterbleibt, da der Mittelteil generalbaß- und ouverturenmäßig gebaut ist. Punktierungen und Anläufe verlieren durch die harmonischen Fortschreitungen und das Ineinandergreifen der beiden Stimmen ihre ursprüngliche Kraft.

³² Incipits in: Hell S. 522 und 525. Nach Hell S. 131 sind beide Ouverturen vom Satz her echte französische Ouverturen.

³³ GA Bd. 9.

³⁴ Hrsg. von Klaus Hofmann (= NMA 220), Kassel 1968.

³⁵ Unvollständige Druckstimmen Mbs 4^o Mus. pr. 32602.

³⁶ Druckstimmen Pc L 13247.

³⁷ Man vergleiche den Anfang



J. A. Hasse, *Irene*³⁸
(1762)

- T. 1—5 konstante Wiederholung einer blockhaften Unisonofloskel abwechselnd auf I. und V. Stufe.
- T. 6—8 in der Mittellage Achsenbildung durch Repetieren des jeweiligen Grundtones.
- T. 1—8 wichtig für das Lösen vom Generalbaßsatz ist das Akzentuieren jeder ersten Zählzeit (und damit jedes neuen Klanges) durch einen vollgriffigen, isoliert stehenden Akkord. Erst ab T. 9 Hinwendung zu generalbaßmäßiger Kadenzierung. Der Charakter der französischen Overture ist nurmehr latent vorhanden.

mit dem der Overture (= Variatio 16) aus Bachs Goldbergvariationen (GA Bd. 3 S. 289)



um zu sehen, wie prägnant Guillemain die Eröffnung gestaltet. Bei Bach wird von dem blockhaften Nebeneinandersetzen gleicher Floskeln auf Tonika und Dominante durch die Mehrstimmigkeit und den selbständigen Rhythmus der Oberstimme des Taktes 2 abgelenkt. Auf der anderen Seite betrachte man auch die ersten Takte



des Concerto D-dur op. 4 Nr. 6 (Druckstimmen Mbs 4^o Mus. pr. 41411) von J. A. Hasse, die das fanfarenhafte Element durch den sekundweise absteigenden Baß und die darüber entstehende Klangfolge verschleiern.

³⁸ In stark überarbeitetem Klavierauszug hrsg. von Hugo Riemann, in: Musikgeschichte in Beispielen, Leipzig 1912, Nr. 149 S. 326. Hugo Riemann, Die französische Overture (Orchestersuite) in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in:

F. Martin, <i>Simphonies et Ouvertures</i> op. 4 Nr. 1 ³⁹ (Notenbeispiel Nr. 65 S. 405)	T. 1—3 Mitte	Fanfare, in 1. Violinen und Bässen stets mit einem Oktavsprung auf dem Tonikagrundton ansetzend.
	T. 5 Mitte—	„empfindsame“, harmonisch nicht gestützte Sexten der Violinen.
	T. 7 Mitte	
	T. 12 Mitte—13	a“ als Achse in den 1. Violinen um- spielt.
	T. 14 Mitte—16	Unisono 1 + 1 + 1/2.

In den meisten der aufgeführten Beispiele sind es sehr durchsichtig gegliederte Takte, die als blockartige Einschübe den Gang der französischen Ouvertüre unterbrechen. Insbesondere macht sich ein Zurücktretten der Ouvertürenelemente am Anfang des langsamen Teils bemerkbar; die Satzeröffnungen nähern sich denen langsamer Sinfonieeinleitungen. Nur sehr selten (z. B. bei Guillemain) werden auch die abschließenden Takte blockartig geformt; sie werden nicht ausdrücklich vorbereitet und nicht der Tonika des Beginns polar gegenübergestellt. Da der typische Charakter des Ouvertüren-Grave in einzelnen Abschnitten gewahrt bleibt, ist das Entstehen einer das ganze Eröffnungsstück umfassenden Tonika-Dominant-Spannung nicht möglich; die Klangfortschreitungen des Ouvertürensatzes durchbrechen eine solche Spannung. Insofern ist ein solches Eröffnungsstück für Orchestermusik, die signalartig beginnen und zwingend zum schnellen Satz führen soll, ungeeignet. Die Ouvertüren-Mischformen werden deshalb nicht in der Sinfonieeinleitung aufgegriffen, sondern leben in der Kammermusik fort: Mozarts Einleitungen KV 399 und 546⁴⁰ knüpfen in einzelnen Teilen bewußt nachahmend an das Grave der französischen Ouvertüre an.

Außer den soeben durch einige Beispiele belegten Mischformen existieren im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts unter dem Titel *Ouverture*

Musikalisches Wochenblatt 30 (1899), S. 81 schreibt, die Ouverture sei „hie und da etwas dünnflüssiger“ als die normalen Ouvertüren und verrate des Opernkomponisten italienische Schulung. „Schon die schneidenden Accordgriffe über alle vier Saiten der Violine zu Anfang des Grave sind ein sonst der Ouverture durchaus fremdes Element; es fehlt Hasse Etwas von dem für die Ouverture unentbehrlichen erhabenen Ernste.“ (Riemann nennt nicht den Namen der von ihm besprochenen Ouverture, doch kann es sich nur um die Ouverture zu *Irene* handeln.)

³⁹ Druckstimmen Pn Vm⁷ 1518; nach Brook Bd. 2 S. 463 erstmals 1748 aufgeführt.

⁴⁰ Siehe S. 129 f.

auch eröffnende Stücke, die anderen Gattungen entstammen: langsamen Mittelsätzen (z. B. Hasses *Ouverture* zu *Euristeo*⁴¹ von 1732), Triosonatenkopfsätzen (z. B. die *Ouverture* einer Sonate⁴² von Jean-Joseph Mondonville), zwischen Tutti und Solo wechselnden Concertopartien (z. B. François Martins *Ouverture* op. 4 Nr. 2⁴³ — Notenbeispiel Nr. 66 S. 406) und Tanzsätzen (z. B. Rameaus *Ouverture* zum Divertissement *Les Surprises de l'Amour*⁴⁴ von 1748).

All die genannten Beispiele zeigen, daß der Titel *Ouverture* nach und nach auch auf Stücke übergeht, die mit der französischen *Ouverture* nichts als die Stellung an der Spitze des Werkes und das langsame Eröffnungstempo gemeinsam haben, so daß die Überschrift *Ouverture* nur mehr formale, aber nicht mehr strukturelle Eigenarten erfaßt. Der Schluß, daß die Anwendung der Bezeichnung *Ouverture* innerhalb von sinfonieartigen Stücken auf eine die französische *Ouverture* und die spätere Sinfonieeinleitung verbindende Einleitungsform hinweist, ist deshalb nicht zulässig.

Da also innerhalb von Instrumentalmusik der Titel *Ouverture* in Stücken fremder Gattungen vorkommt, dürfte auch die — überaus seltene — Verwendung des Titels *Ouverture* für ausgeprägte Sinfonieeinleitungen⁴⁵ auf einer unreflektierten, nicht die satztechnischen Gegebenheiten ins Auge fassenden Übernahme des Terminus beruhen. Die Operneinleitungen der Wiener Klassiker übernehmen ebenfalls nur aus formalen Gründen die Bezeichnung *Ouverture*.

⁴¹ Hrsg. von Arnold Schering (= Perlen Alter Kammermusik deutscher und italienischer Meister, 3. Folge, Heft 8), Leipzig 1921.

⁴² *Sei Sonate a Quattro* (1734) Nr. 1; hss. Stimmen Pc D 11027. Der Anfang mit Änderungen — als Sonata I für Violine und Clavecin op. 3 — hrsg. von Edith Borroff, *The Instrumental Style of Jean-Joseph Cassanéa da Mondonville*, in: *Recherches* 7 (1967), Tafel II hinter S. 192. Lionel de la Laurencie/Georges de Saint-Foix, *Contribution à l'Histoire de la Symphonie française vers 1750*, in: *L'Année Musicale* 1 (1911), S. 46 bezeichnen das Stück als französische *Ouverture*. — Die Besetzung a quattro (Oboe, zwei Violinen, Baß + Fagott) reduziert sich durch das Parallelgehen der Oboe mit der 1. Violine auf zwei Melodiestimmen + Basso. Die 2. Violine hat allerdings häufig nur begleitende Funktion.

⁴³ Siehe S. 246 Anm. 39.

⁴⁴ GA Bd. 17/1 S. 109.

⁴⁵ Siehe Guillemain (S. 177 f.) und de Blois (S. 183).

2. Eröffnende Instrumentalrezitative

Das Rezitativ, ein formal nicht festgelegtes Stück, ist nicht unmittelbar auf nachfolgende Musik beziehbar. Auch eine motivische Verknüpfung von Accompagnatorezitativ und Arie ändert hieran nichts, denn sie schafft erst im Nachhinein, nachdem das Rezitativ bereits verklungen ist, einen Anknüpfungspunkt. Die „Bezogenheit“ zur geschlossenen Form, die Klinkhammer (S. 2 f.) hervorhebt, ergibt sich nur auf Grund der Gewohnheit, daß in der Vokalmusik seit etwa der Mitte des 17. Jahrhunderts Rezitativ und Arie einander zugeordnet sind. Entstanden ist das Rezitativ als eigenständige Gattung (*stile recitativo* der frühen Oper), und gerade in der Instrumentalmusik kann es auch als selbständiges Stück auftreten¹.

Durch die Unterteilung in sprachliche Sinneinheiten ist das Vokalrezitativ in viele kleine Teile zergliedert. Auch die harmonischen Zusammenhänge umfassen stets nur wenige Klänge, um dann einen anderen Bereich anzu-steuern. Ein tonales Zentrum fehlt ebenso wie eine auf das Ende des Rezi-tativs angelegte Zielstrebigkeit. Da das Rezitativ üblicherweise mit einem Sextakkord beginnt, aber mit einer vollen Kadenz schließt, wird es harmo-nisch eher an das vorausgehende als an das folgende Stück gebunden².

Dem Rezitativ fehlt also die Fähigkeit, Musik signalhaft zu eröffnen und zwingend auf den schnellen Satz hinzuführen. Deshalb werden rezita-tivartige Instrumentaleinleitungen sowohl von den Wiener Klassikern als auch von den Vorklassikern nur in Kammermusik und vor Mittel- und Schlußsätzen von Orchestermusik verwendet³. Michael H a y d n eröffnet den Schlußmarsch einer Serenata in *D-dur*⁴ mit einem kurzen Rezitativ:

¹ Siehe z. B. die fünfte Variation aus Michael Haydns *Divertimento B-dur* (DTÖ 29 S. 89).

² Gülke (S. 31), der Introdution und Rezitativ als gleich ansieht, weil beide unvollendbar und in der Ausdehnung begrenzt sind, unterscheidet wohl nur in dieser Hinsicht zwischen beiden: Der Bezugspunkt des Rezitativs liegt „hinter ihm . . . als vergangen und abgestorben.“

³ In der Generalbaßmusik stehen Rezitative gerne auch innerhalb von Stücken: s. z. B. Bachs Chromatische Fantasie und Fuge (GA Bd. 36 S. 71) und Kuhnaus fünfte Sonate der *Biblischen Historien* (DDT 4 S. 163). Zum Instrumentalrezitativ der Generalbaßmusik allgemein s. Mies S. 20 ff.

⁴ Perger Nr. 87; hss. Stimmen KR H 21, 86. Pergers Incipit entspricht einer Folge von ausgestrichenen Noten der Violino-Principale-Stimme (im Notenbeispiel



Auch ein Mittelsatz dieser Serenata — Aria. Andante — wird durch ein Rezitativ vorbereitet. J. Haydns Barytontrio HV XI 52⁵ und der sechste Satz aus Mozarts Divertimento KV 287⁶ beginnen mit einem Accompagnato-rezitativ.

eingeklammert), die möglicherweise dem Part der 1. Violine zugehört. (In KR fehlen die 1. Violine und einige — vermutlich in der Einleitung nicht beteiligte — Bläserstimmen.)

⁵ Siehe S. 127 und 128.

⁶ Siehe S. 129.

3. Eröffnende Stücke in Klavier- und Orgelmusik

Fantasie, Toccata, Präludium, Capriccio und Ricercar unterscheiden sich sowohl durch die überwiegend solistische Besetzung als auch durch die — sich selbstverständlich in der Struktur niederschlagenden — andersartigen Aufgaben von den Sinfonieeinleitungen: Man prüft das Instrument, spielt die Finger ein, hat kein festes Ziel, man improvisiert. Die gleiche Zweckbestimmung dieser Stücke hat zur Folge, daß die Grenzen zwischen den einzelnen Gattungen verfließen und daß die verschiedenen Gattungsbezeichnungen im späten 16. und im 17. Jahrhundert oft gleichbedeutend verwendet wurden. So haben Toccaten oft fantasieartige Eröffnungspartien¹, Präludien übernehmen Spielfiguren und improvisatorischen Duktus der Fantasien² oder lehnen sich satztechnisch an das Grave der französischen Ouverture an³, Capriccio, Toccata und Fantasie nähern sich einander⁴. Die folgenden Satzbesprechungen sollen deshalb nicht der Charakterisierung der einzelnen Gattungen dienen, sondern die Haltung der improvisatorischen Klaviermusik der Generalbaßzeit als Ganzes beleuchten.

Johann Pachelbels Fantasien⁵ reihen verschiedene, stark vom Manuellen bestimmte Spielfiguren, die meist sequenzierend wiederholt werden, bunt aneinander (s. z. B. in Nr. 23, S. 60 T. 6—8/9—17/18—22/23—28). Neue Spielfiguren setzen oft auf einem ankadenzierten Klang an (z. B. in Nr. 21, S. 58 in T. 7 auf *d*, in T. 19 und 36 auf *F*). Die Art, den Satz durch den Neubeginn einer Figur auf dem eigentlichen Schluß-

¹ Siehe z. B. Frobergers Toccata Nr. 1 T. 1—18 (DTÖ 8 S. 1).

² Siehe z. B. Rameaus *Prélude a-moll* aus den *Pièces de Clavecin, Premier livre* (hrsg. von Erwin Jacoby, Kassel/Basel/London/New York 1958, S. 1) und Händels *Prélude* aus der Suite Nr. 1 der First Collection der *Suites de Pièces pour le Clavecin* (GA Bd. 2 S. 1).

³ Siehe z. B. das *Prélude* der Suite Nr. 6 aus der in der vorigen Anmerkung genannten Suitensammlung Händels (GA Bd. 2 S. 39).

⁴ Improvisatorisch gehaltene Capriccios wie das Capriccio g-moll von Johann Joseph Fux (hrsg. von Friedrich Wilhelm Riedel, in: GA Serie 6, Bd. 1, Kassel/Basel/Paris/London/New York/Graz 1964, S. 34) gehen nach Riedel (Vorwort zu: GA Serie 6, Bd. 1 S. XI) „auf Toccaten der alten italienischen Meister und auf die freien Vorspiele aus der Lautenmusik zurück“. Im Lexicon von Walther (S. 141) wird das Capriccio als „eben das, was die Fantaisie ist“, beschrieben. Der Anfang des g-moll-Capriccios von Fux läßt sich jedoch auch mit Wagenseilschen Präludien (s. S. 253) vergleichen.

⁵ In: DTB II/1 S. 56—61.

klang in Fluß zu halten, erinnert, oberflächlich gesehen, an Gerüstbaustruktur, doch besteht ein wesentlicher Unterschied: Weder das klangliche Gerüst noch der Baß weist Gliederungseinschnitte auf. Nur der Vordergrund, die umspielenden, das harmonische Gerüst ausfüllenden Figuren, gliedern mit dem Einsatz der ankadenzierten Klänge. — Die Sequenzglieder sind ohne metrische Bewertung aneinandergereiht; die Ausdehnung der Sequenzen ist nicht durch metrische, sondern durch klangliche Gesichtspunkte geregelt. Die Sequenz in den Takten 21—24 der Fantasie Nr. 22 (S. 59) beginnt z. B. mit der Dominante zu *A*-dur (Grundtonart *a*-moll) und steigt von hier aus in Quartan auf. Da für den Mittelteil des Stückes ein Ausspielen des Dreiklangs auf der dritten Stufe von *a*-moll angestrebt wird, kommt die Sequenz erst mit dem C-Klang zum Stehen.

Ein in diesen Fantasien nur angedeutetes Merkmal tritt in späterer Zeit in Fantasien, aber auch z. B. in Präludien⁶ immer deutlicher hervor: die improvisatorische, gleichsam regellose Ausschmückung einzelner Gerüstklänge. Carl Philipp Emanuel B a c h setzt in den meisten seiner Klavierfantasien keine Taktstriche. Damit gibt er Eigenschaften, die bereits Walther⁷ der Fantasie zuschreibt — „ohne sich an gewisse Schrancken und Beschaffenheit des Tacts zu binden“ —, auch im Notenbild zu erkennen. Sobald aber der Musik das Taktgerüst und damit die Möglichkeit metrischen Ordens fehlt, ist die Ausbildung eines den Fanfareneinleitungen ähnlichen Stückes nicht möglich. C. Ph. E. Bach stellt zwar in einer seiner Fantasien⁸ die Tonika des Beginns und die mit dem Penultimabaßton angedeutete Dominante (zunächst Tonikaquartsextklang) durch die sonst verhältnismäßig seltene Verwendung von Vierundsechzigstelarpeggien und -läufen optisch zueinander in Beziehung, doch tritt keiner der Klänge als abgegrenzter Block auf. Das Anfangsarpeggio über *G* läuft in einem Tonleiterausschnitt aus; der Baßton ist nicht für sich gesetzt, sondern erster Ton einer bis zum *B* (ganze Note) aufsteigenden Linie. Die Tonika des Beginns ist nicht ein durch das ganze Stück wirkender, zusammen mit der Dominante das Stück umklammernder Klang, sondern ein Punkt, von dem aus das Folgende, gerade weil der Punkt einmal fixiert ist, wegstreben kann. Die Tonika der Sinfonieeinleitung faßt fest, die Tonika der Fantasie läßt großen Spielraum, so daß die Klänge weit von der Tonika abschweifen können⁹. Da der Baß im Verlauf

⁶ Siehe Rameau *Prélude a*-moll (S. 250 Anm. 2) und s. S. 253.

⁷ *Lexicon* S. 239.

⁸ Hrsg. von Davison/Apel Bd. 2, Nr. 296 S. 248.

⁹ Schönberg S. 163 trennt ausdrücklich die in diesem Kapitel behandelten „freien Formen“ wegen ihrer harmonischen Weitschweifigkeit von den tonisch strenger gebundenen langsamen Einleitungen. Dennoch beruft sich Klinkhammer S. 1 auf Schönberg, wenn er die freien Formen mit der langsamen Einleitung in Verbindung bringt.

des Stückes sehr stark chromatisch geführt ist, bewirkt das chromatische Heranführen an das Penultima-*D* kein besonders prononciertes Setzen. Erst das vorübergehende Aussetzen der Akkorde bei Eintritt des *D* und das lange Aushalten machen auf die Bedeutung dieses Tones aufmerksam. Der Neueinsatz wird also gleichsam erst im Nachhinein verdeutlicht und nicht wie in den Fanfareneinleitungen in den vorhergehenden Takten ausdrücklich vorbereitet.

In Georg Muffatts *Apparatus musico-organisticus*¹⁰ (1690) stehen in den kurzen langsamen oder schnellen einleitenden Abschnitten der Toccaten häufig lange Orgelpunkte. Der besonders ausgedehnte Orgelpunkt der Toccata Nr. 8 (S. 38) sei dem Tonikablock einer Einleitung, z. B. der Einleitung zur Sinfonie Nr. 50 von Haydn¹¹, gegenübergestellt, um die Unterschiede zwischen beiden Eröffnungsformen greifbar zu machen¹²:

Toccata

Der Baßton ist überall gegenwärtiger, aber sich nicht in den Vordergrund drängender Zentralton, der die tonale Ausgangsbasis festigt.

Nur der Verlauf im Großen (*G*, Berühren der *C*-Sphäre) ist am Zentralton ausgerichtet; die einzelnen harmonischen Vorgänge orientieren sich nicht an ihm.

Der *G*-Klang erscheint in unregelmäßigen Abständen, an keinen Bauplan gebunden.

Einleitung

Die Tonikaachse ist das beharrende Element; sie wird stets aufs neue eingehämmert.

Der Tonikaklang wechselt nur mit auf ihn bezogenen Klängen (I—IV in T. 2).

Der Ruheklang erscheint in regelmäßigen Abständen an metrisch festen Punkten (bis zu T. 3 stets auf den betonten Taktzeiten). Die harmonischen Vorgänge passen sich gleichsam einem vorgegebenen metrischen Gerüst ein; harmonischer und metrischer Ablauf bilden eine Einheit.

¹⁰ Hrsg. von Samuel de Lange, Leipzig/New York/London o. J. (1888).

¹¹ Siehe S. 38.

¹² Ähnliches würde sich auch bei dem Vergleich eines Dominantorgelpunktes (z. B. aus einer Toccata) mit dem Dominantabschnitt einer Sinfonieeinleitung ergeben.

Der Satz löst sich bei Erreichen der mit G nicht zu vereinbarenden d-Sphäre fast wie zufällig vom Orgelpunkt.

Das c wird genau mit dem Ende des auch durch die Bläser und Pauken markierten Blocks an die 2. Violinen übergeben und genau mit Erreichen des Ziels, der Dominante, ganz verlassen; die neue Klangebene (zweite Hälfte von T. 4) tritt an metrisch überzeugender Stelle ein.

Da es die Aufgabe des Orgelpunktes ist, das tonale Zentrum zu festigen, braucht diese eröffnende Partie kein Gegengewicht.

Erst in der Wechselwirkung mit der die Einleitung beschließenden Dominante erscheint der Tonikablock im richtigen Licht.

Eine Reihe von Präludien löst vor allem in den ersten Takten harmonische Vorgänge in Arpeggien auf. Der ersten Kadenz kann, wie z. B. in einem *Harpeggio*¹³ genannten, zwischen fantasieartigen Arpeggien und Läufen wechselnden Stück von Johann Joseph Fux, der Tonikagrundton als Orgelpunkt unterlegt sein. In Johann Sebastian Bachs Präludium (Fantasie) c-moll¹⁴ (etwa 1710) öffnet sich der kleine einleitende Teil mit dem vierzehnten arpeggierten Klang zur Dominante. Händels meist längere Präludien werden oft mit der Tonika abgeschlossen; Arpeggien finden sich auch in der Mitte der Stücke (z. B. im ersten Stück aus der Second Collection der *Suites de Pieces pour le Clavecin*¹⁵). Wagenseils mit Arpeggien arbeitende Eröffnungstücke sind meist sehr kurz und einfach. Stellvertretend für seine *Préludes*¹⁶ sei das *Prélude* des *Divertimentos* Nr. 1 aus der Sammlung *Tre Divertimenti per Cimbalo*¹⁷ wiedergegeben:



Über das Generalbaßzeitalter hinaus haben diese improvisatorischen Eröffnungen kaum Bestand; sie überdauern in Fantasien und z. B. in der

¹³ In: DTÖ 85 S. 30. Dem mit der Tonika schließenden Harpeggio folgt eine Fuge.

¹⁴ GA Bd. 36 S. 136.

¹⁵ GA Bd. 2 S. 63.

¹⁶ Bei vielen derartigen Stücken ist nicht zu unterscheiden, ob die Bezeichnung *Prélude* nur das Arpeggio oder den aus verschiedenen Tempi zusammengesetzten ersten Satz betrifft.

¹⁷ Michelitsch Nr. 6; Druck Wgm VII 14575.

achttaktigen Adagioeinleitung der zweiten Sonate aus *Sechs neue Klavier-sonaten*¹⁸ von Christian Gottlieb N e e f e. Die Einleitung Neefes schmückt einen vordersatzartigen Harmoniegang durch Akkordbrechungen (T. 2, 4), einen raschen Lauf (T. 5), lombardischen Rhythmus (T. 6) und rasche Zwei- und dreißigstelfiguren (T. 7) fantasieartig aus. Das Anreißen des ersten und dritten Taktes durch ein Fortissimo und das Hervorheben des im Penultima-takt stehenden Spannungsklanges durch eine gedehnte Baßnote entlehnt das Stück jedoch den Sinfonieeinleitungen. Haydn kommt in einem Streichquar-tett, in der Einleitung zum dritten Satz aus op. 9 Nr. 2¹⁹, Mozart in seinen Klavierfantasien²⁰ auf solche Gattungen zurück.

Für die Klaviermusik der Vorklassiker werden im Zusammenhang mit dem Vordringen der Sonaten andere, nicht improvisatorische Einleitungs-arten wichtig²¹. Zwei Stücke seien als Beleg dafür angeführt. Eine Klavier-sonate in G-dur von Wilhelm Friedemann B a c h (vor 1744²²) beginnt mit zwei Andantinotakten, die von G-dur chromatisch nach e-moll und weiter chromatisch von e V⁷ über C VII⁶ nach C-dur führen. Die in Sinfo-nieeinleitungen so wichtige Dominante wird nur kurz auf dem dritten Achtel des ersten Taktes berührt. Zum Allegro besteht das ungewöhnliche, auf stärkere Spannung verzichtende harmonische Verhältnis IV—I⁶. Auf-takte, verzierende Doppelschläge, weibliche Endungen und der in Achteln und Vierteln abwärtsschreitende Baß geben dem kurzen Gebilde ganz den Charakter eines langsamen Satzes, der vom Allegro di molto abgebrochen, aber in T. 19—20 (nun in D-dur) fortgesetzt und in T. 63—68 zu einem Ende fortgesponnen wird.

Die zweite Sonate der *Suite de VI. Sonates pour le Clavecin*²³ (1761 in Berlin gedruckt) von Carl Philipp Emanuel B a c h setzt vor ihr Presto folgende Takte:

¹⁸ 1774; Druck Mbs 2^o Mus. pr. 1430.

¹⁹ Siehe S. 127 f.

²⁰ Siehe S. 130 f.

²¹ Nur wenige langsame eröffnende Klavier- und Orgelstücke der Generalbaßzeit sind nicht improvisatorisch gehalten, z. B. der einleitende, *Vivace un poco Allegro* überschriebene Abschnitt der sechsten Sonate für Orgel (in: DTÖ 85 S. 14) von Johann Joseph Fux und das Grave aus Gottlieb Muffats Fantaisie der dritten Suite der *Componimenti musicali* von 1735 (in: DTÖ 7 S. 33), das durch harmoni-sche Verschärfung auf die Dominante hinführt, sie aber im Gegensatz zu Musik der Wiener Klassiker nicht metrisch vorbereitet.

²² Siehe Friedrich Blume, Vorwort zu: Wilhelm Friedemann Bach, Sämtliche Kla-vier-Sonaten, Heft I: Nr. 1—3 (= NMA 63), Hannover 1930; die Sonate auf S. 4.

²³ Druck Mbs 2^o Mus. pr. 757.



Der für sie wichtige Rhythmus  klingt gelegentlich im Mittelsatz der Sonate, *Adagio mesto e sostenuto*, an. Einleitung des zyklischen Werkes und langsamer Satz können diese Verbindung eingehen, weil sie von der Faktur her ähnlich sind. Die auftaktigen Punktierungen, die weiblichen Endungen, die auszierende Oberstimme (T. 3), der nicht blockhaft gliedernde, sondern eineinhalb Oktaven (*B—C, b—f*) stufenweise durchmessende Baß und die Gliederung in drei gleich lange, liedhaft aufeinander Bezug nehmende Teile sind Charakteristika langsamer Mittelsätze.

Die beiden letztgenannten Einleitungen greifen also Eigenschaften der mit Streichern besetzten Kammermusikeinleitungen auf und weisen somit indirekt auf die eröffnenden Stücke der Kirchensonaten — d. h. der eigentlichen Vorläufer der Klaviersonaten — zurück²⁴. Haydn und Mozart stehen mittelbar in dieser Tradition, da sie an den Beginn einiger Klaviersonaten abgeschlossene langsame Sätze stellen²⁵ (s. Haydn HV XVI 12, 16, 42, 48, 51, Mozart KV 282, 331). Mozart geht allerdings im Klavierwerk seines letzten Schaffensjahrzehnts zu Einleitungen über, die sich an Sinfonieeinleitungen orientieren²⁶.

²⁴ Zu Kirchensonaten und Kammermusik s. S. 262 ff.

²⁵ Langsame Einleitungen in der Art der Einleitungen von W. Fr. und C. Ph. E. Bach fehlen in Haydns und Mozarts Klaviersonaten ganz.

²⁶ Siehe dazu S. 133 ff.

4. Entrée, Intrada und Introduction

Einer säuberlichen Scheidung der drei Begriffe ‚Entrée‘, ‚Intrada‘ (meist gleichzusetzen mit ‚Entrata‘) und ‚Introduction‘ stehen nicht nur die sich in vielen Punkten widersprechenden und überschneidenden Definitionen der Theoretiker im Wege, sondern auch die überaus zahlreichen Stücke mit diesen Titeln, die kaum eine Rubrizierung nach Gattungen zulassen. Der folgende Überblick über einige Definitionen der Begriffe und die Besprechung einiger Werke seien deshalb nur als ein Versuch verstanden, Querverbindungen zur langsamen Einleitung aufzuspüren.

Die Entrée

Die Theoretiker verwenden den Terminus ‚Entrée‘ zunächst für Ballettaufzüge und ouverturenähnliche Stücke¹. *Entrée* genannte Stücke begleiten und unterstützen vor allem Bewegungsabläufe. Die beiden Entrées des *Ballet de Monsieur le Prince de Brunswieg* aus Michael Praetorius' *Terpsichore*² von 1612 z. B. sind ganz auf gemessenes, zäsurloses Schreiten angelegt. Das Isolieren von den Bewegungsablauf aufhaltenden klanglichen Blöcken wird auch am Anfang der Stücke vermieden: Der dreimal repetierte Tonikaklang in T. 1 der ersten Entrée wird durch einen Achtelaufschlag an T. 2 gebunden. Die Entrées aus Georg Muffatts *Florilegium secundum*³ (1698) haben ein ouverturenartiges Aussehen. Später können Entrées auch mit anderen Gattungen wie Intrada und Marsch verschmelzen⁴. Eine terminologische Gleichsetzung von Entrée und Allemande ergibt sich für den Kopfsatz der Parthia *Es-dur*⁵ von Georg Christoph Wagenseil.

¹ Eine Zusammenfassung von Theoretikerzitaten gibt Reimann S. 349 f.

² Hrsg. von Günther Oberst, in: GA Bd. 15, Wolfenbüttel o. J., Nr. CCXLVI S. 131.

³ DTÜ 4 S. 63, 146, 185.

⁴ Siehe Riemann Sachteil S. 261.

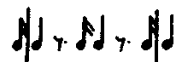
⁵ Michelitsch Nr. 27; in der Hs. Dlb Mus. 1/T/17 ist der Kopfsatz *Allemande* überschrieben, in B Mus. Ms. 22477 (*Suavis artificiose elaboratus continens VI*

Entrée benannte Stücke nehmen keine den Sinfonieeinleitungen verwandten Züge an, und umgekehrt begegnet der Titel *Entrée* weder in der Generalbaßzeit noch in späterer Zeit unter einleitungsartigen Stücken. Nur in Kochs (Sp. 539 f.) und Dommers (S. 287) Lexikon sind die Sinfonieeinleitungen als ‚*Entrée*‘ bezeichnet, doch geht aus den weiteren Ausführungen beider hervor, daß diese Gleichsetzung sich nicht auf Strukturelles bezieht.

Intrada und Introduction

Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts bezeichnen die Theoretiker mit dem Begriff ‚*Intrada*‘ sehr oft vollständige instrumentale Eröffnungssätze (z. B. ein Präludium, eine Sinfonia oder eine Overture)⁶; gelegentlich wird darauf verwiesen, daß die Trompeter an den Beginn ihrer Darbietung eine *Intrada* stellen⁷. Erst Koch bringt in seinem Lexikon (Sp. 817) die *Intrada* mit einleitungsmäßigen Charakteristika in Verbindung. Er versteht unter ‚*Intrade*‘ einen „aus vollstimmiger Instrumentalmusik“ bestehenden kurzen Satz, „der einem größeren Tonstücke zur Einleitung dienet“, z. B. die „kurzen Sätze von langsamer Bewegung, womit die mehresten unserer modernen Sinfonien anfangen“⁸. — Der Begriff ‚*Introduction*‘ wird bei den Theoretikern erst spät definiert. De Brossard verweist im Index seines *Dictionaire de Musique*⁹ von ‚*Introduction*‘ auf ‚*Intrada*‘ und ‚*Preludio*‘, verwendet aber in den beiden letztgenannten Artikeln den Begriff ‚*Introduction*‘ nicht als Terminus einer musikalischen Gattung, sondern

parthias selectas ad clavicembalum Nr. 4) *Entrée*. Der an die ersten Takte langsamer Sinfonieeinleitungen erinnernde eröffnende Rhythmus



hat für den weiteren Verlauf des Stückes keine Bedeutung.

⁶ Siehe z. B. Mattheson, *Orchestre* S. 172 f. oder auch Walther, *Lexicon* S. 330; vergleiche auch die Zusammenstellung einiger Theoretikerausführungen bei Reimann S. 341 und 354.

⁷ Siehe z. B. Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Bd. 3: *Termini musici*, Wolfenbüttel 1619, Faksimile-Nachdruck hrsg. von Willibald Gurlitt (= *Documenta musicologica* 1. Reihe XV), Kassel/Basel/London/New York 1958, S. 171. Trompetensignal, -tusch oder -satz, die das Erscheinen hochgestellter Persönlichkeiten begleiteten, werden allgemein als die ursprüngliche Form der *Intrada* angesehen (s. Riemann *Sachteil* S. 415).

⁸ Vgl. dazu auch S. 227 Anm. 44.

⁹ Paris 1703, Faksimile-Nachdruck Amsterdam 1964.

synonym mit ‚préparation‘, um die Funktion der Stücke zu verdeutlichen. Koch (Lexikon Sp. 817) faßt den Begriff als Gattungsbezeichnung und gibt eine nähere Beschreibung. Er bezieht wiederum die langsamen Einleitungen in seine Betrachtungen ein¹⁰, erwähnt aber nicht den in Italien üblichen Brauch, Ouverturen und Opernsinfonien mit *Introduzione* zu überschreiben.

Die Musik bietet bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts folgendes Bild: Formal mit den langsamen Einleitungen vergleichbare Intraden fehlen ganz. Die gewöhnlich schnellen Intraden (die allerdings erst etwa im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts Tempobezeichnungen erhalten) treten als selbständige, abgeschlossene Stücke auf, von denen manche allenfalls in Einzelheiten, meist die Art der Eröffnung betreffend, mit den langsamen Sinfonieeinleitungen verwandt sind, z. B.:

August Nörminger, *Die frische Intrada*¹¹ (1598)

in den ersten zweieinhalb Takten heller, strahlender C-dur-Klang (Grundton des Stückes *d*) auf signalartigem Rhythmus; ähnlich der Beginn des zweiten Teils.

Hans Leo Haßler, *Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng* (1601), Nr. 3 und 4¹² in T. 1 und 8 bzw. 1 und 15 der für Intraden, aber auch Märsche typische Rhythmus  auf einem repetierten Klang.

Melchior Franck, *Neue Musicalische Intraden* (1608), Nr. 6¹³ im Cantus in den Takten 1, 3, 5 und 7 typische Trompetenfiguren.

Johann Rosenmüller, *Sonate da camera* (1670), Nr. 1 und 5¹⁴ am Beginn der in der Mitte der Sonaten stehenden Intraden ein blockhafter Tonikatakt.

Johann Joseph Fux, *Concentus musico-instrumentalis* (1701), Serenada¹⁵ Die nicht am Beginn der Serenada stehende Intrada beginnt mit einer auch an späterer Stelle wiederholten Trompetenfanfare.

¹⁰ „Introductio . . . bedeutet . . . einen kurzen Einleitungssatz von ernsthaftem Charakter und von langsamer Bewegung.“

¹¹ Hrsg. von Wilhelm Merian, *Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern*, Leipzig 1927, Nachdruck Hildesheim 1968, Nr. 33 S. 239.

¹² Hrsg. von C. Russell Crosby jr. (= *Sämtliche Werke* Bd. 9), Wiesbaden 1968, S. 124 und 125. In der Quarta Intrada muß, ebenso wie in der Quinta Intrada, im Bassus anstelle des f4-Schlüssels ein f3-Schlüssel stehen (vgl. die Ausgabe des *Lustgartens* von Friedrich Zelle, = *Publikation Alterer Praktischer und Theoretischer Musikwerke* Bd. 15, Leipzig 1887, S. X).

¹³ DDT 16 S. 61. An den übrigen Intraden Francks lassen sich ähnliche Beobachtungen machen.

¹⁴ DDT 18 S. 13 und 65.

¹⁵ DTO 47 S. 21.

Auch in späterer Zeit findet sich noch dieser Intradentypus:

Wolfgang Amadeus Mozart, *Apollo et Hyacinthus* KV 38 (1767), Intrada¹⁶
am Beginn beider Teile je drei Takte Fanfare.

Wolfgang Amadeus Mozart, *Bastien und Bastienne* KV 50 (= 46b) (1768),
Intrada¹⁷

vier Takte Ausspielen des G-Dreiklangs.

Ludwig van Beethoven, *Serenade* op. 25 (1795/96?), Entrata¹⁸

Signal der Flöte dem Satz als Motto vorangestellt.

Während sich in den bisher erwähnten Intraden nur der Beginn oder einzelne Stellen blockartig isolieren, gehört Girolamo Fantinis *Entrata imperiale per sonare in concerto*¹⁹ als Ganzes zu den Trompetensignalen²⁰. Auch die Intrada aus der zwölften der Mysterien-sonaten²¹ (ca. 1675) von Heinrich Ignaz Franz Biber ist ein ausgedehntes abgeschlossenes Fanfarenstück. Es breitet den C-Klang aus; die Scordatura — die Violine soll auf die Töne c'—e'—g'—c'' umgestimmt werden — unterstützt den Signalcharakter des Stückes von der Klangfarbe her²².

Introduzione oder *Introduktion* genannte Stücke weisen bis etwa 1750 ebenfalls nur wenig Zusammenhang mit langsamen Sinfonieführungen auf²³. Die meisten Stücke sind sehr kurz gehalten und satztechnisch an langsamen Sätzen von Triosonaten orientiert (z. B. Biagio Marinis *Introduzione* zur *Passacalia* aus op. 22²⁴ und die langsamen *Introduzioni* aus dem *Concertino per Camera a Violino e Violoncello* op. 4²⁵ von Giuseppe Torelli); nur wenige Stücke enthalten signalhafte Elemente (z. B. die

¹⁶ GA Serie 5, Nr. 2; NGA Serie 2, Wg. 5, Bd. 1.

¹⁷ GA Serie 5, Nr. 3; NGA Serie 2, Wg. 5, Bd. 3.

¹⁸ GA Serie 8, Nr. 62.

¹⁹ Fantini S. 17.

²⁰ Haydn überschreibt in seiner Sinfonie Nr. 103 nur den die langsame Einleitung eröffnenden Paukenwirbel *Intrada*. Das Instrument der Pauke steht hier stellvertretend für die das Eröffnungssignal gebenden Fanfareninstrumente; die Intrada ist auf einen Fermatentakt reduziert.

²¹ DTO 25 S. 58.

²² Fanfarenelemente sind z. B. auch in der Intrada aus Telemanns Konzert für drei Trompeten, Pauken, zwei Oboen, Streicher und Generalbaß — in: EDM 11 S. 3; Kross 3 Trp. D (1) — und in der Entrada zu Pietro Torris Oper *Ippolito* — in: DTB XIX/XX S. 180 — von 1731 eingeschmolzen.

²³ Auch die *Introduktion* braucht keineswegs immer am Anfang eines Werkes zu stehen. Man denke an die erste Gesangsszene in Nummernopern oder auch an den zweiten Satz aus Beethovens Waldsteinsonate op. 53.

²⁴ In: Torchi 7 S. 86; 1655.

²⁵ Druckstimmen Bc CC 26; zwischen 1687 und 1692.

Introduktionen der *Sonates en trio et à quatre Parties* op. 15 Nr. 1 und op. 16 Nr. 9²⁶ von Jean Baptiste Q u e n t i n le Jeune und die Einführung der *Simphonie en Trio Les Plaisirs De la Paix*²⁷ von Jean Le M a i r e).

Auf Grund der auch Sinfonieeinleitungen eigenen Funktion, signalartig zu eröffnen, haben also einige der erwähnten Stücke ein dem Beginn von Einleitungen ähnliches Aussehen²⁸, jedoch fällt auf, daß keine der bisher erwähnten Intraden bzw. Introduktionen — und sei es auch mit anderen musikalischen Mitteln als in der Musik der Wiener Klassiker — die Aufgaben der langsamen Sinfonieeinleitung als Ganzes zu übernehmen versucht. Ein genetischer Zusammenhang zwischen Intrada bzw. Einführung der Generalbaßzeit und Sinfonieeinleitung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts muß deswegen ausgeschlossen werden.

Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, also zu einer Zeit, da sich die langsamen Sinfonieeinleitungen durchzusetzen beginnen, entstehen *Intrada* und *Introduktion* genannte Stücke, die sowohl markant eröffnen als auch auf den nächsten Satz hinstreben, also mit den Sinfonieeinleitungen vergleichbar sind. Die Intrada aus Grauns Oratorium *La Passione di Giesù Christo*²⁹ und der Schlußteil der Intrada aus Leopold Mozarts *Musikalischer Schlittenfahrt*³⁰ hämmern die häufig verwendeten Punktierungen durch das Ausbreiten von Klängen oder das stereotype Wiederholen einer Wendung ein und heben die den schnellen Satz vorbereitende Dominante blockhaft hervor³¹. Auch eine Einführung Ignaz Holzbauers³² von spätestens 1766 entspricht in manchen Zügen den typischen Sinfonieeinleitungen. Die Komponisten übertragen also — in Ermangelung eines speziellen Terminus — einen zuvor für andersgeartete Musik reservierten Titel auf Sinfonieeinleitungen, und diesen Schritt vollzieht Koch auf der Ebene der Theorie einige Jahrzehnte später nach³³.

²⁶ Druckstimmen Pc Acc³ 295 und 296; vor 1740.

²⁷ Druckstimmen Pn Vm⁷ 1163; 1749.

²⁸ Für die Intrada hat Reimann, insbesondere S. 356, einen bestimmten Typus — von ihr Aufzugstypus, Typus I genannt — beschrieben, der wegen seiner Fanfarenrhythmen den von mir aufgeführten Beispielen am nächsten kommen dürfte.

²⁹ Siehe dazu S. 216.

³⁰ Siehe dazu S. 201.

³¹ In beiden Fällen ist nur der langsame Teil als *Intrada* bezeichnet (in L. Mozarts *Schlittenfahrt* an der Anordnung der Baß- und Oboenstimmen abzulesen).

³² Siehe dazu S. 186.

³³ Siehe dazu S. 257.

5. Langsame eröffnende Stücke in Kammermusik, Konzerten, Sinfonien und Ouverturen

Der Terminus ‚Kammermusik‘ erhielt seine heutige Bedeutung (Musik in kleiner, solistischer Besetzung im Gegensatz zu Orchester- und Chormusik) erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts¹. Seine Anwendung auf Generalbaßmusik im Sinne der späteren Definition ist nicht sehr sinnvoll, da in vielen Fällen nicht zu unterscheiden ist, ob die einzelnen Stimmen solistisch oder chorisch zu besetzen sind. Oft stellt der Komponist ausdrücklich frei, zwischen solistischer und chorischer Ausführung der Musik zu wählen². Die Besetzung hat meist noch keinen Einfluß auf den Bau der Stücke. Auch nach den Gattungen läßt sich eine Scheidung in Orchester- und Kammermusik noch nicht durchführen. Der Titel *Sinfonia* z. B. kommt Operneinleitungen und Vorspielen in solistisch besetzter Musik gleichermaßen zu; ein und dasselbe Stück kann mit verschiedenen Überschriften belegt werden³.

Da Orchestermusik mit spezifischer Struktur in der Generalbaßzeit noch nicht existiert⁴, erübrigt sich eigentlich eine Rubrizierung der Einleitungen nach der Besetzung. Sie wird in diesem Kapitel nur im Hinblick auf die Zeit der Vorklassiker, deren Einleitungsmaterial wegen des Vergleichs mit Kapitel C I. getrennt nach verschiedenen Besetzungen betrachtet werden soll, durchgeführt. Deshalb wird der Begriff ‚Kammermusik‘ unter den erwähnten Vorbehalten auch auf Musik der Generalbaßzeit ausgedehnt. Aus der Vielzahl der langsamen Eröffnungstücke werden nur einige wenige typische Beispiele herangezogen⁵.

¹ Siehe Riemann Sachteil S. 435. In früherer Zeit bezog sich der Begriff ‚Kammermusik‘ eigentlich auf alle höfischen Musizierformen, also auch auf Orchester- und Opernmusik (Riemann Sachteil S. 434).

² Siehe z. B. das Vorwort des *Armonico tributo* von Georg Muffat, Ziffern 1, 2, 3, 6 (wiedergegeben in: DTÖ 23 S. 118).

³ Die Sonate Nr. 4 aus Muffats *Armonico tributo* (DTÖ 89 S. 39) und das Concerto Nr. 11 aus *Außerlesener mit Ernst- und Lust-gemengter Instrumental-Music erste Versammlung* (DTÖ 23 S. 63), die Sonate Nr. 5 (DTÖ 89 S. 47) und das Concerto Nr. 10 (DTÖ 23 S. 55) und andere verschieden benannte Werke Muffats sind identisch.

⁴ Eine Ausnahme bildet Vivaldi. Zu seinen Orchestereinleitungen s. S. 157 ff., zu seinen Kammermusikeinleitungen S. 263.

⁵ Einige Kammermusikeinleitungen wurden — als Repräsentanten bestimmter Satztypen — bereits in den vorigen Kapiteln besprochen.

Die frühesten Sonaten sind durch ein unregelmäßiges Wechseln zwischen langsamen und schnellen Teilen verschiedener Länge gekennzeichnet. Der erste langsame Teil nimmt keine ausdrücklich einleitende, von den in der Mitte stehenden langsamen Abschnitten abweichende Gestalt an⁶. Ob ein solcher langsamer Teil mit der Tonika oder mit anderen Klängen endet, ist völlig belanglos für seinen Bau. In der *Sonata per due Violini* aus op. 22⁷ von Biagio Marini z. B. ist allen Teilen der Sonate und nicht nur dem eröffnenden Teil das Ausschreiten der wichtigsten Töne der Tonart in Quintfortschreitungen (im Baß zu Beginn T. 1 c, T. 4 g, T. 8 d, T. 11 a; Allegro T. 15—19 e—a—d—g—c; Abschnitt im 3/2-Takt in zweitaktigem Abstand c—g—d—a—e; letzte 13 Takte a—d—g—c) zu eigen.

Bei Arcangelo Corelli verfestigen sich die kleinen, ineinander übergehenden Abschnitte der frühen Sonaten zu strukturell in sich ruhenden, vollständigen Sätzen, die in stereotyper Folge angeordnet werden. Langsame Mittelsätze und abgeschlossene oder auch nicht mit der Tonika schließende langsame Kopfsätze behalten verwandtes Aussehen⁸. Für den Typus des mehr gesanglichen Kopfsatzes soll stellvertretend das eröffnende Adagio der Kammersonate op. 4 Nr. 5⁹ (1694) betrachtet werden. Der phrygische Schluß (T. 20) dieses Satzes erhält dadurch ein wenig Nachdruck, daß er in fast identischer Gestalt bereits in T. 4 vorweggenommen und dort durch eine Generalpause unterstrichen wird. Vom Satzbild her ist jedoch dieser Schluß völlig in den kontinuierlich durchlaufenden Satz eingeschmolzen¹⁰.

⁶ Siehe z. B. zwei Sonaten Biagio Marinis aus op. 1 (1617; GMB, Nr. 182 S. 212) und op. 8 (1626; GMB, Nr. 183 S. 213). Auch die Sonate in d aus Marinis op. 22 (1655; in: Torchi 7 S. 49) scheint mir diesem Sonatentypus anzugehören. Die Temposigle *Allegro* steht in der Ausgabe Torchis zwar nur in T. 15, doch dürfte der ständige Wechsel zwischen großen Notenwerten (T. 1—3, 6—14, 18—21, 26—31) und bewegten, das Motiv  einsetzenden Partien auch auf Tempoänderungen hinweisen.

⁷ In: Torchi 7 S. 42.

⁸ Man vergleiche z. B. den ersten Satz aus op. 1 Nr. 5 (GA Bd. 1 S. 29) mit dem dritten Satz aus op. 3 Nr. 2 (GA Bd. 2 S. 133) und den ersten Satz aus op. 2 Nr. 5 (GA Bd. 1 S. 90), Nr. 10 (GA Bd. 1 S. 110) und op. 4 Nr. 3 (GA Bd. 2 S. 204) mit dem dritten Satz aus op. 3 Nr. 3 (GA Bd. 2 S. 138).

⁹ GA Bd. 2 S. 213. Der Satz ist, obwohl *Preludio* überschrieben, den langsamen Kopfsätzen der Kirchensonaten zuzurechnen (vgl. Riemann Sachteil S. 881).

¹⁰ Meist verzichtet Corelli auf jegliche Hervorhebung der der Tonika angehängten, über die fallende Baßquart erreichten phrygischen Schlüsse (z. B. im kurzen Grave der Sonate op. 3 Nr. 5 — GA Bd. 2 S. 148). Entstanden aus kurzen Einschüben (wie z. B. noch in Bachs drittem Brandenburgischen Konzert), sind diese Satzschlüsse, die nicht in der Tonart des folgenden Satzes stehen müssen, ein äußerst beliebtes Mittel zur Verbindung von Sätzen, sind also keineswegs an Kopfsätze

Marc Pincherle¹¹ charakterisiert den Ablauf der langsamen Sätze der Kirchensonaten folgendermaßen: „Il commence presque toujours par l'exposé d'un thème assez court, de deux à huit ou dix mesures, qui se prolonge par des séquences d'une signification mélodique beaucoup moins définie. A ce développement, ou plutôt à cette continuation, ne sont nécessaires ni la carrure, ni la répétition textuelle du thème, ni le compartimentage de reprises: . . . le jeu des imitations et de syncopes porte, si l'on peut ainsi parler, sa fin en soi.“ Neben dem Verzicht auf ein aktives Herbeiführen des Schlusses und auf scharfe Gliederungen sind für den Satz eine vom Melodischen ausgehende, vielfach auftaktige Haltung, ein Vermeiden von rhythmischen oder auch klanglichen Ruhepunkten und ein Anpassen der wenigen Gliederungspunkte und damit auch des harmonischen Ablaufs an die melodische Führung der Violinen kennzeichnend. Damit erhält der Satz ein von späteren Sinfonieeinleitungen grundlegend abweichendes Aussehen.

Auch viele langsame Eröffnungstücke in späterer Kammermusik orientieren sich an der Gesanglichkeit langsamer Mittelsätze, z. B.:

D. Buxtehude Sonaten op. 2 Nr. 6 und 7 ¹² (1696)	melodisch ausgeformter Oberstimmenverlauf.
A. Vivaldi Sonate op. 1 Nr. 4 RV 66 ¹³ (Druck 1705)	rhythmisches Ineinandergreifen der Stimmen; ausnahmsweise mit der Dominante schließend, die aber wie der Schluß des ersten Teiles eines zweiteiligen Satzes eintritt und nur aus tonartlich-formalen Gründen einen neuen Teil erwarten läßt.
P. A. Locatelli Sonate op. 6 Nr. 7 ¹⁴ (1737) (Notenbeispiel Nr. 67 S. 407)	periodisch angelegt mit hemiolischer Zusammenfassung von T. 6 und 7 ¹⁵ und Dehnung der Dominante auf zwei Takte.

oder an Kammermusik gebunden (s. z. B. Händels Concerto *a*-moll op. 6 Nr. 4, Schluß des dritten Satzes — GA Bd. 30 S. 53). Händel setzt solche Schlußwendungen vielfach durch eine eigene Tempobezeichnung ab.

¹¹ Corelli, Paris 1933, S. 59.

¹² DDT 11 S. 139 und 150.

¹³ GA 385.

¹⁴ Druckstimmen Mbs 4^o Mus. pr. 29206.

¹⁵ Das Anbringen einer Hemiole an Penultimastelle ist auch in Lied- und Tanzsätzen des 16. bis 18. Jahrhunderts üblich. Siehe z. B. für das 16. Jahrhundert „Ein leppisch man“ aus Egenolffs *Reutterliedlin*, Franckfurt am Meyn 1535, Faksimile-

P. A. Locatelli Sonate op. 6 Nr. 6 ¹⁶	nach der markanteren eröffnenden Partie (I—VI—IV) Erreichen eines Halbschlusses durch zwei kurze periodenartige Glieder.
G. F. Händel Sonate op. 5 Nr. 5 ¹⁷ (1739 publiziert)	durch mehrmaliges Zurückkommen auf die ersten vier Takte, in denen ein harmonischer Gang über einem Quartfall des Basses rhythmisch modifiziert wird, Eindruck des Abgeschlossenen, In-sich-Ruhenden.
J. Chr. Monn Divertimenti ¹⁸	melodiös gehalten; nach der abschließenden Tonika Öffnung zur Dominante.
Fr. J. Gossec Trios op. 1 Nr. 2 und 3 ¹⁹ (1753)	selbständige langsame Eröffnungssätze, die aber wohl (s. Vorschrift <i>volti subito</i> im Baß und Zeichen : : zwischen Adagio und Allegro im dritten Trio) als eng zum nachfolgenden Satz gehörig verstanden wurden.
C. G. Toeschi Quartette op. 5 Nr. 3, 4, 5, 6 ²⁰	zweiteilige abgeschlossene Andantesätze.
M. Haydn Divertimento <i>Es-dur</i> ²¹	abgeschlossener Adagiosatz.
A. Soler Quintett für Orgel und Streichquartett Nr. 6 ²² (1776)	abgeschlossener Streichersatz mit der Tempomarkierung <i>Andante</i> , der Vorschrift <i>con sordino</i> , mit gehendem Baß, imitatorisch einsetzenden Instrumenten, halbsatzartig öffnenden oder mit der Tonika schließenden sieben- oder fünftaktigen Gliederungsabschnitten.

Nachdruck hrsg. von Hans Joachim Moser, Augsburg/Köln 1927. Für das 18. Jahrhundert s. z. B. die Sarabande aus der Englischen Suite Nr. 6 *d-moll* (T. 21—22) von J. S. Bach.

¹⁶ Außer in der in Anm. 14 genannten Quelle hrsg. von Giacomo Benvenuti, in: *I Classici Musicali Italiani* Bd. 14, Milano 1956, S. 89.

¹⁷ GA Bd. 27 S. 182.

¹⁸ Hss. Stimmen Wgm IX 6368³ (*A-dur*), 6368⁴ (*D-dur*), 6368⁶ (*C-dur*).

¹⁹ Druckstimmen Pn Vm⁷ 1241.

²⁰ Druckstimmen Mbs 4⁰ Mus. pr. 22380.

²¹ Perger Nr. 102; hss. Stimmen KR H 21, 114.

²² Hrsg. von Robert Gerhard, in: *Biblioteca de Catalunya, Publicacions del Departament de Música* IX, Barcelona 1933, S. 254.

I. Holzbauer	zweiteilige abgeschlossene Kopfsätze.
Klavierquintett <i>G-dur</i> ²³	
Divertimento <i>C-dur</i> ²⁴	
Divertimento <i>F-dur</i> ²⁵	
Sonata da camera <i>f-moll</i> ²⁶	
I. Holzbauer	nur die letzten Takte (T. 52 bzw. 20—23)
Divertimento <i>Es-dur</i> ²⁷	der Kopfsätze bereiten durch eine Kadenz
Quartett <i>Es-dur</i> ²⁸	auf den schnellen Satz vor.
A. Rosetti	abgeschlossener Adagiosatz.
Quartett op. 6 Nr. 4 ²⁹	
A. Rosetti	achttaktiger Periodenhalbsatz in auftaktiger
Quartett op. 6 Nr. 6 ³⁰	Haltung; nachsatzähnliches Anknüpfen des
	schnellen Satzes durch das Aufgreifen der
	Pizzicatoeinwürfe des Violoncellos.

Neben diesem das melodische Moment stärker betonenden Typus findet sich in der Kammermusik der Generalbaßzeit ein Einleitungstypus, der zugunsten eines harmonischen Vorgangs die melodische Gestaltung in den Hintergrund treten läßt. In der frühesten Instrumentalmusik kommt wie oft in der Vokalmusik des 16. Jahrhunderts der Satz gelegentlich erst nach einigen in ruhigen Notenwerten verlaufenden Takten in Gang, z. B. in Giovanni Gabriels *Canzon in Echo Duodecimi toni à 10*³¹, in der Klänge und Oberstimme in den ersten fünf Takten zum Ausgangspunkt zurückkehren und der Rhythmus sich nach einem Anlaufen wieder beruhigt, und in Tiburtio Massaios *Canzon per quattro viole e quattro Chitaroni ò Leuti*³² (1608), deren Takte 1—9 das Zentrum klanglich in einer Weise einkreisen, die ebensogut als Abschlußgeste eines Stückes denkbar wäre³³.

²³ EDM 24 S. 1.

²⁴ EDM 24 S. 34.

²⁵ EDM 24 S. 57.

²⁶ EDM 24 S. 89.

²⁷ EDM 24 S. 45.

²⁸ EDM 24 S. 80.

²⁹ DTB XXV S. 93. Die Datierung des zweiten Quartetts dieses Opus im Manuskript in K auf das Jahr 1777 (s. DTB XII/1, Vorwort S. LXXVIII, Nr. 2/II) kann wohl als Anhaltspunkt für die Datierung aller sechs Quartette gelten.

³⁰ DTB XXV S. 74.

³¹ Hrsg. von Kunze Bd. 2 S. 8.

³² Hrsg. von Kunze Bd. 2 S. 70.

³³ Vgl. z. B. die letzten vier Takte aus Cesario Gussagos *Sonata ottava à 4* 'La Bottana' (hrsg. von Kunze Bd. 2 S. 90) und T. 95 ff. aus Lodovico Viadanas *Sinfonia à 8* 'La Porcellaga' (hrsg. von Kunze Bd. 2 S. 119).

In späterer Zeit übernimmt zu Beginn vielfach eine offenbleibende oder schließende, kurze oder auch stark ausgeweitete Kadenz die tonartliche Festigung. Die Kadenzklänge werden entweder in allen Stimmen gleichzeitig deklamiert oder durch rhythmisch geschmeidige Führung der Stimmen miteinander verbunden. Auch für diesen Satztypus lassen sich vergleichbare langsame Mittelsätze finden. Man stelle nur die einleitenden Partien der *Sonate da camera* Nr. 1 und 5³⁴ von Johann Rosenmüller und die Adagiomittelteile seiner Sonaten Nr. 1 und 6³⁵, die Graveeinleitungen der Sonaten Nr. 3 und 4 des *Armonico tributo*³⁶ (1682) von Georg Muffat und den allerdings ausgedehnteren Adagiomittelsatz aus der fünften Sonate dieses Werks³⁷, das Grave des ersten Satzes aus Arcangelo Corellis op. 3 Nr. 5³⁸ und die langsamen Teile aus dem dritten Satz von op. 1 Nr. 5³⁹ nebeneinander.

Die beiden in diesem Kapitel für die Kammermusik konstatierten Einleitungstypen⁴⁰ begegneten uns bereits bei den Wiener Klassikern: in vielen Kammermusikwerken der mehr melodische Typus, der mit der Tonika schließen, dem Tonikaabschluß einen Gang zur Dominante anhängen oder auch die letzte Tonika, den letzten Periodenhalbsatz oder einen größeren Abschnitt aussparen kann⁴¹, gelegentlich auch der stärker zum Klanglichen tendierende Typus, den Haydn und Mozart meist auf ein knappes Akkordgerüst reduzieren⁴². Vorbilder für die wenigen eigenständigen langsamen Kammermusikeinleitungen Haydns und Mozarts⁴³ finden sich in der Kammermusik des Generalbaßzeitalters und der Vorklassiker nicht.

³⁴ DDT 18 S. 5 und 59.

³⁵ DDT 18 S. 7 und 73.

³⁶ DTÖ 89 S. 28 und 39.

³⁷ DTÖ 89 S. 49.

³⁸ GA Bd. 2 S. 148.

³⁹ GA Bd. 1 S. 32.

⁴⁰ Die gelegentliche Affinität der Kammermusik zu französischer Ouverture, Rezitativ und Intrada soll an dieser Stelle außer acht gelassen werden.

⁴¹ Siehe dazu die auf S. 137 ff. besprochenen selbständigen Eröffnungstücke.

⁴² Siehe dazu S. 137 Anm. 1. Auch bei Corelli gibt es solch eine knappe Einleitung (op. 4 Nr. 10 — GA Bd. 2 S. 234). Vgl. auch S. 262 Anm. 10.

⁴³ Siehe dazu S. 144.

Konzerte

Von einer Reihe von Konzerteinleitungen Vivaldis⁴⁴ und einigen wenigen Konzerteinleitungen anderer Komponisten abgesehen, lehnen sich langsame eröffnende Partien von Konzerten denen der Kammermusik an. Für den mehr zu gesanglicher Ausprägung neigenden Einleitungstypus seien stellvertretend das *Concerto à 5*⁴⁵ von Giuseppe Torelli (Notenbeispiel Nr. 68 S. 408) und die Konzerteinleitungen Johann Christoph Graupners aufgeführt. Den Konzerteinleitungen Graupners schreibt Martin Witte⁴⁶ das typische Aussehen von normalen Konzertsätzen zu. Diese Tendenz wird besonders durch den allen Einleitungen Graupners eigenen Wechsel zwischen Tutti und Soli unterstrichen. Ein signalartiges oder betont klangliches Element tritt allenfalls in Tuttiabschnitten auf. Im 1737 entstandenen Konzert für Cheloneau, Viola d'amore und Oboe⁴⁷ z. B. geben die Ripieninstrumente (Notenbeispiel Nr. 69 S. 409) dem Largo e giusto eine straffe klangliche Gliederung, die den frei gesetzten, unregelmäßig gebauten Soli eine feste Stütze ist. — Dem Konzert für zwei Violinen g-moll⁴⁸ (1741) geht ein sehr langes Grave voraus, das einen im wesentlichen solistischen, c, Es und d ankadenzierenden Teil durch zwei Tutti (Notenbeispiel Nr. 70 und 71 S. 410 f.) einrahmt.

Auch der auf vordergründige melodische Führung verzichtende Einleitungstypus ist unter den Konzerten weit verbreitet. Die Adagioeinleitung des Konzertes *Madrigalesco* RV 129⁴⁹ von Antonio Vivaldi modifiziert einen in langsamen Konzertsätzen⁵⁰ auftauchenden Satztypus, in dem der Oberstimmenverlauf durch den klanglichen Ablauf gleichsam vorgegeben ist. Mehrere Stufen der d-moll-Tonart (T. 3 a, T. 5—6 B, T. 6—7 g, T. 7—8 d) werden jeweils über einen Quintsextakkord der V. oder Dreiklang der VII. Stufe ankadenziert, so daß die Dominante zu d-moll ganz in den Hintergrund tritt. Die wenigen in Grundstellung auftretenden Dreiklänge des Stücks werden alle über einen 4-3-Vorhalt erreicht; die kadenzmäßige Bindung steht also im Vordergrund. Auch der Übergang von der Einleitung zum Allegro vollzieht sich im Rahmen einer Kadenz. Als zweiter Satz folgt wie in Kirchensonaten ein Fugato. — Viele

⁴⁴ Siehe S. 157 ff.

⁴⁵ Nicht bei Giegling aufgeführt; hss. Stimmen Wn Estensische Sammlung 143 b.

⁴⁶ Die Instrumentalkonzerte von Johann Christoph Graupner (1683—1760), Göttingen 1963, S. 212 f.

⁴⁷ Autographe Partitur DS Mus ms. 411/6.

⁴⁸ Autographe Partitur DS Mu. ms. 411/47.

⁴⁹ GA 36; d-moll.

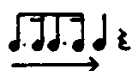
⁵⁰ Vgl. mit RV 129 z. B. den Mittelsatz aus dem Konzert RV 121 (GA 246), der übrigens auch in Moll und in gerader Taktart steht.

kadenziell konzipierte Einleitungen in Solokonzerten Vivaldis sind knapper angelegt (das *Larghetto* aus dem Konzert RV 559⁵¹, das *Adagio* aus dem Konzert RV 87⁵², das *Largo e spiccato* aus dem Violinkonzert RV 173⁵³). Sie schließen alle mit der Tonika.

Dem mehr klanglich orientierten Einleitungstypus gehören auch Vivaldis langsame Einleitungen zu Mittel- und Schlußsätzen an. Sie erinnern an die rein harmonischen, nur durch eine stets beibehaltene rhythmische Wendung belebten langsamen Kopfsätze Vivaldis⁵⁴ (z. B. der Rhythmus



in RV 567⁵⁵, der Rhythmus



in RV 148⁵⁶). Sie bereiten nicht vor, sondern füllen die Lücke zwischen zwei schnellen Sätzen. Charakteristisch ist der Beginn mit einem im Verhältnis zum vorausgehenden Schlußklang dissonanten Klang (besonders auffallend in RV 148⁵⁶), der den langsamen Teil an den vorausgehenden Teil bindet. Hingegen fehlt oft der tonale Bezug zum folgenden Satz. Im Konzert RV 567⁵⁵ konzentriert sich das vor dem letzten *Allegro* stehende *Adagio* (Takte 160—164) ganz auf den *g*- und *d*-Bereich, wogegen die einrahmenden Sätze in *F*-dur stehen. Selbst ein breit ausgewalzter Dominantabschnitt braucht nicht die zu ihm gehörige Tonika nach sich zu ziehen (z. B. RV 439⁵⁷). Nur in wenigen Konzerten öffnet sich der Schluß des langsamen Teiles dominantisch zum nächsten Satz (z. B. RV 148⁵⁶ T. 50, RV 580⁵⁸ T. 143).

Pietro Antonio Locatellis Konzerteinleitungen gehören fast alle dem harmonischen Einleitungstyp an⁵⁹:

⁵¹ GA 10; C-dur.

⁵² GA 155; C-dur. Das *Adagio* wird thematisch in das *Allegro* einbezogen. Schon das Kopfmotiv des *Allegros* erinnert mit seinem Anlauf an das *Adagio*; wörtlich aber sind die Einleitungstakte in den Takten 65—66 eingebaut.

⁵³ GA 465 (= op. 12 Nr. 4); C-dur.

⁵⁴ Siehe dazu S. 163.

⁵⁵ GA 412 (= op. 3 Nr. 7).

⁵⁶ GA 360.

⁵⁷ GA 455.

⁵⁸ GA 415.

⁵⁹ Nur Locatellis Konzert op. 7 Nr. 6 (hrsg. von Remo Giazotto, = *Antica musica strumentale Italiana* 23, Milano [1965]) beginnt mit einem ohne festgefügtes harmonisches Konzept verlaufenden ausgedehnten *Andante*abschnitt, der später noch einmal auf der Dominante aufgegriffen wird.

op. 1 Nr. 8⁶⁰ (1721) Concertino- und Ripienostreicher realisieren im gleichen Rhythmus wie der Baß die Bezifferung:



op. 3 Nr. 4⁶¹ (1733) (Notenbeispiel Nr. 72 S. 412) } rhythmisch differen-
 op. 3 Nr. 5 (Notenbeispiel Nr. 73 S. 413) } ziertes Umschreiben
 einer auf der Domi-
 nante offenbleiben-
 den Kadenz

op. 3 Nr. 6 als einzige der Einleitungen Locatellis ohne Subdomi-
 nante, also vom harmonischen Plan her — nicht aber
 vom Partiturbild her — einigen Fanfareneinleitungen
 Vivaldis näherstehend

op. 7 Nr. 3⁶² (1741) (Notenbeispiel Nr. 74 S. 414) knappe Kadenz mit
 ausgebreitetem Dominanthalbschluß.

In späterer Zeit finden sich, wie bereits auf S. 170 und 174 erwähnt wurde, Einleitungen und langsame Kopfsätze in Konzerten nur selten. In der *Andante staccato* überschriebenen Einleitung eines *d*-moll-Konzertes⁶³ von Davide Perez erinnert nur der die Dominante als Zentrum ausbreitende Schluß (Notenbeispiel Nr. 75 S. 415) ein wenig an Fanfareneinleitungen; der übrige Satz, der im wesentlichen auf dem Motiv



beruht, lehnt sich an das Bild langsamer Triosonatensätze an.

Zwei Konzerteinleitungen Carl Philipp Emanuel Bachs⁶⁴ knüpfen ebenfalls an langsame Sätze an. Das *Largo* des Konzertes Wq 41 besteht

⁶⁰ Druckstimmen Lbm g 294a; hrsg. von Arnold Schering (= Perlen Alter Kammermusik deutscher und italienischer Meister, 3. Folge, Heft 7), Leipzig 1919.

⁶¹ Druckstimmen Lbm g 294c. Die Einleitung ist *Largo* überschrieben. Diese Temposigle ist in den Konzerteinleitungen Locatellis, ebenso in seinen Sonateneinleitungen (s. S. 263 f.), die häufigst auftretende. Siehe hingegen Herrmann-Bengen S. 115, die die Bemerkung Riemanns — Handbuch der Musikgeschichte Bd. II, 2, Leipzig 1912, S. 254 f. —, kurze Einleitungen seien häufig mit *Largo* bezeichnet, nicht nur für die Ouverture, sondern für alle Musik des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts anzweifelt.

⁶² Druckstimmen Lu 680 A 23—30.

⁶³ Hss. Stimmen Pnm XXXIV C 252.

⁶⁴ Auf der hs. Partitur B 353 (Cembalokonzert Wq 41) ist die Jahreszahl 1769 nachgetragen; das Konzert dürfte also in den ersten Hamburger Jahren Bachs entstanden sein. Das Cembalokonzert Wq 43,5 (hss. Stimmen B 215 oder 503) ist 1772 entstanden.

aus einem Achttakter mit fließender gesanglicher Melodie der Flöten und einem auf der Dominante offenbleibenden Zehntakter, in dem das Cembalo die Führung übernimmt. Die Streicher haben *con sordini* zu spielen, drei Hörner pausieren bis zum *Prestissimo*. Auch in dem sechstaktigen Einleitungsadagio des Konzertes Wq 43,5 bleiben die Hörner unbeteiligt. Der mehr improvisatorische Charakter — kleine Motive werden ohne festen Plan fortgesponnen — erlaubt es, daß das Adagio an späterer Stelle aufgegriffen und wesentlich ausgebaut werden kann.

Sinfonien und Ouverturen

Opernsinfonien des 17. Jahrhunderts beginnen normalerweise mit einem schnellen Satz. Einige italienische Sinfonien, in denen dem Hauptsatz ein kürzerer einleitender Teil vorausgeht, lehnen sich zwar formal an die französische Ouverture an, weisen aber von der Satzstruktur her auf die Kammermusik⁶⁵ (z. B. Sinfonia zu *Il Giasone*⁶⁶ von Francesco Cavalli, Sonata zu Marc' Antonio Cestis *Il pomo d'oro*⁶⁷ mit einem kadenzmäßig in den zweiten Teil übergehenden, gesanglich gehaltenen langsamen Teil, Sinfonia zu *La Rosaura*⁶⁸ von Alessandro Scarlatti mit einem imitatorisch gehaltenen Grave).

In den Opernsinfonien der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind langsame Einleitungen noch seltener. Porpora übernimmt gelegentlich in die Opernsinfonie den ersten Satz der französischen Ouverture⁶⁹.

Die Einleitungen aus Vivaldis (wohl konzertanten) Sinfonien haben mit seinen fanfarenhaften Konzerteinleitungen⁷⁰ kaum Ähnlichkeit. Im Adagio molto aus der Sinfonia *Al Santo Sepolcro* RV 169⁷¹ sind innerhalb der ersten beiden Abschnitte (T. 1—8, 9—17) die Klänge durch Vorhaltsbildungen und Liegetöne eng aneinandergeschweißt, so daß die Einleitung in ihrer Hal-

⁶⁵ Klinkhammer S. 5 hingegen allgemein: „Die langsamen Teile der französischen Ouvertüre können auch bei dem Anfangssatz der italienischen Sinfonia eine Einleitungs- und Rahmenfunktion übernehmen.“

⁶⁶ 1649; in: Eitner, Oper Bd. 12 S. 3.

⁶⁷ 1666; in: GMB, Nr. 202 S. 255.

⁶⁸ 1690; in: Eitner, Oper Bd. 14 S. 107.

⁶⁹ Siehe Hell S. 131.

⁷⁰ Siehe dazu S. 157 ff.

⁷¹ GA 22 (F XI/7, PV Sinf. 21).

tung an die Einleitung zum Konzert RV 129⁷² erinnert. Sie ist jedoch stärker als jene auf die Dominante zentriert, da jeder der drei mit Fermaten (T. 8, 17, 21) beschlossenen Abschnitte die Dominante zum Ziel hat. — Das Largo der Sinfonia G-dur RV 147⁷³ gibt sich zunächst fanfarenmäßig, geht dann aber in eine im Pianissimo noch einmal bekräftigte vollständige Kadenz über (Notenbeispiel Nr. 76 S. 416). Es baut sich aus 2+2+2 periodenähnlichen Takten auf.

In den Sinfonien der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist der der Kammermusik ähnelnde Einleitungstypus je nach der Herkunft der Sinfonien verschieden stark vertreten.

Für italienische, norddeutsche und englische Sinfonien sind liedhafte Einleitungen — wie überhaupt langsame Einleitungen — von untergeordneter Bedeutung⁷⁴. Auch in den Sinfonien des französischen Bereiches nehmen die sich an Kammermusik orientierenden Einleitungen — was gerade im Hinblick auf die große Anzahl von Fanfareneinleitungen aus Paris bedeutsam ist — nur wenig Raum ein. Die frühesten dieser Einleitungen wurzeln noch ganz im Generalbaßsatz. Pinaires Einleitung zur Sinfonie op. 1 Nr. 2⁷⁵ (Notenbeispiel Nr. 77 S. 417) von 1748 kadenziiert in der Art langsamer Mittelsätze die V. Stufe an. Das Largo der 1754 entstandenen Sinfonie Nr. 6 aus den *Six Symphonies à Quatre Parties* op. 2⁷⁶ von Charles-Joseph Söhler ist wie die eröffnenden Sätze der Sonata da chiesa angelegt (Imitationen, Sequenzketten, viele Kadenzen, an den Tonikabschluß angehängter phrygischer Schluß). Der Kopfsatz der Sinfonie hat mit der französischen Ouvertüre nur formale Ähnlichkeit (Dreiteiligkeit mit einem langsamen Teil am Schluß).

Einige weitere in den sechziger Jahren im französischen Raum entstandene nicht fanfarenhafte Einleitungen seien kurz aufgeführt:

⁷² Siehe S. 267.

⁷³ PV Sinf. 6; unvollständige hss. Stimmen Dlb Mus. $\frac{2388}{N/2^4}$.

⁷⁴ Zu Italien s. Baldassare Galuppi Andante aus einer Opernsinfonie von 1760 (hss. Stimmen Vc Fondo Museo Correr 88), zu Norddeutschland s. Wilhelm Friedemann Bachs Adagio einer d-moll-Sinfonie (hrsg. von Ludwig Schitter, München 1910), die nach Martin Falck, Wilhelm Friedemann Bach, Lindau 1956, S. 123 etwa zwischen 1740 und 1750 entstanden ist, zu England s. — außer einigen der Generalbaßmusik verhafteten langsamen Eröffnungsstücken von Maurice Greene, Augustine Arne und William Boyce — Johann Christian Bachs abgeschlossenes Adagio aus der Es-dur-Sinfonie op. 6 Nr. 2 (Stimmen des etwa 1770 bei Le Duc herausgekommenen Druckes Wgm XIII 16890; bei Charles Sanford Terry, John Christian Bach, London/New York 1967, S. 266 ist dieser Druck nicht vermerkt).

⁷⁵ Druckstimmen Pc Ace³ 199.

⁷⁶ Druckstimmen Pc H 334.

- Pierre van Maldere
op. 5 Nr. 3⁷⁷ (1760/61⁷⁸)
periodisch angelegt, Aufgreifen der ersten Periode an späterer Stelle in der Dominanttonart, nur angehängte Wendung zur Dominante; Hörner und Oboen füllen harmonisch.
- François-Joseph Gossec
op. 6 Nr. 2⁷⁹ (1762)
vollständiger, am Ende harmonisch offenbleibender Satz mit einem Mittelteil in der Dominanttonart.
- François-Joseph Gossec
op. 8 Nr. 2⁸⁰ (1765)
Bässe, Oboen und Hörner schweigen, 1. Violinen *con sordino*; Moll.
- Alessandro (Charles-Guillaume Alexandre⁸¹)
op. 6 Nr. 5⁸²
(Notenbeispiel Nr. 78 S. 418)
bis zum Dominantabschnitt Generalbaßhaltung.
- Gaudenzio Comi
op. 1 Nr. 4⁸³
typisches Andantesätzchen⁸⁴ ohne Hörner; nach der eintaktigen Eröffnungsfanfare ein vordersatzähnlicher Achttakter mit dem Baßverlauf
- 
- Gaudenzio Comi
op. 1 Nr. 6
(Notenbeispiel Nr. 79 S. 419)
gesangliche Anlage; Ausdehnen des Halbschlusses möglicherweise, um zu einem in sich allerdings unregelmäßig gegliederten Achttakter aufzufüllen.

In Sinfonien des Mannheimer Raumes spielen kammermusikartige Einleitungen zunächst einmal bis etwa 1760 eine größere Rolle. Zu den frühesten langsam eingeleiteten Sinfonien gehören einige Werke des Darmstädters Johann Christoph Graupner, die wie seine Konzerte⁸⁵ in der Art langsamer Sätze beginnen: die Sinfonie *F*-dur⁸⁶ von 1741, deren erste

⁷⁷ Druckstimmen Pc H 179.

⁷⁸ Siehe Clercx S. 114.

⁷⁹ Druckstimmen Pc H 76.

⁸⁰ Obwohl nicht repräsentativ (zu Gossecs wichtigen Einleitungen s. S. 180 ff.), als einzige von Gossecs Einleitungen hrsg. von Macdonald Bd. 3 S. 3.

⁸¹ Zur Zuschreibung s. Brook Bd. 2 S. 19 f.

⁸² Druckstimmen Pn Vm⁷ 1540.

⁸³ Druckstimmen Pc H 1; die Sinfonien op. 1 sollen 1768 in Paris entstanden sein (s. Gerber, *Lexicon* Bd. 1 Sp. 294). Die Sinfonien sind auch im B&H-Katalog von 1768 (*Supplement III* S. 4) angezeigt.

⁸⁴ In den Streichern der Zusatz *con molto* (sic!).

⁸⁵ Siehe dazu S. 267.

⁸⁶ Nagel Nr. 108; autographe Stimmen DS Mus. ms. 470/3.

Takte (Notenbeispiel Nr. 80 S. 420) in T. 5—8 nach g versetzt werden und auch die Haltung der abschließenden Largotakte⁸⁷ des Satzes bestimmen, die Sinfonie D-dur⁸⁸ von 1746/47 (Notenbeispiel Nr. 81 S. 421) und die Sinfonie C-dur⁸⁹ von 1751/52 (Notenbeispiel Nr. 82 S. 422). — Die von Hildegard Werner nicht datierte Sinfonie F-dur Nr. 3 aus *Six Symphonies à quatre Parties obligées Avec Cors de Chasse ad libitum* op. 2⁹⁰ von Ignaz Holzbauer ist wahrscheinlich noch in den fünfziger Jahren entstanden⁹¹. Einerseits machen äußere Kriterien eine frühe Entstehungszeit wahrscheinlich. Die Sinfonien op. 2 sind bei Huberti, Paris, rue de l'Arbre sec à la Ville, und Le Goux, Lyon, erschienen. Huberti hat 1757 seine Verlegerlizenz erhalten und nur bis 1760⁹² unter der obengenannten Adresse gewirkt. So dürften die Sinfonien op. 2 spätestens 1760 erschienen sein. Für dieses Jahr kündigt Huberti erstmals an und nimmt auch Holzbauer-Sinfonien in sein Verlagsangebot auf⁹³. Andererseits sprechen auch die Besetzung mit Hörnern ad libitum und die Generalbaßbezeichnung für ein frühes Werk. Dem Stück fehlt ganz die Prägnanz der auf S. 186 besprochenen D-dur-Einleitung. Zwar eröffnet eine Fanfare (Notenbeispiel Nr. 83 S. 423) den Satz, doch ist sie nicht auf einen am Ende stehenden Dominantblock bezogen, sondern wird in unregelmäßigen Abständen auf anderen Stufen aufgegriffen (T. 2 Mitte VI, T. 4 IV, T. 5 I). Der Schluß (Notenbeispiel Nr. 84 S. 424) führt ohne Stau und Herausstellen der Dominante in das fanfarenmäßig beginnende Presto assai⁹⁴.

Erst nach einer etwa zehnjährigen Phase, in der sich für Mannheim ausschließlich der Typus der fanfarenhaften Sinfonieeinleitung durchsetzt⁹⁵, gewinnt auch der liedhafte Einleitungstypus wieder Einfluß auf die Sinfo-

⁸⁷ Nur in den Stimmen der Viola d'amore und der 1. Viola ist die neue Tempo- bezeichnung enthalten; die übrigen Stimmen kennzeichnen den neuen Abschnitt durch den Eintrag einer neuen Taktvorzeichnung.

⁸⁸ Nagel Nr. 103; autographe Partitur DS Mus. ms. 470/12.

⁸⁹ Nagel Nr. 40; autographe Partitur DS Mus. ms. 470/81.

⁹⁰ Druckstimmen Pc H 10.

⁹¹ Stedman S. 151 datiert die Sinfonie ohne Angabe von Gründen auf 1757.

⁹² Siehe Cari Johansson, *French Music Publisher's Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century*, 2. Bd.: Facsimiles, Stockholm/Malmö 1955, Facsimiles Nr. 23 ff.

⁹³ Siehe Johansson, a.a.O., Facsimile Nr. 23.

⁹⁴ Weitere frühe Sinfonien mit kammermusikartiger langsamer Einleitung: Franz Xaver Richter: Sinfonie Nr. 4 aus der Parte seconda der 1744 entstandenen *Grandes Symphonies* (DTB III/1 c 1; Druckstimmen Mbs 4^o Mus. pr. 42657); *Sinfonia in g con fuga* (hs. Partitur Rtt Richter 13 von etwa 1770 mit einem etwa 20 Jahre älteren Stimmensatz ohne Bläser; hrsg. von Günter Kehr, Mainz [1971]) und Johann Stamitz: eine Sinfonie von ca. 1750 (von Graupner geschriebene Stimmen DS Mus. ms. 1029/12).

⁹⁵ Siehe dazu S. 186 ff.

nien. Einige in den siebziger Jahren von Ernst E i c h n e r (Sinfonie op. 10 Nr. 6⁹⁶ von 1773 und Sinfonie op. 11 Nr. 3⁹⁷ von 1774) und Carl S t a - m i t z (Sinfonie op. 6 Nr. 4⁹⁸ von 1773⁹⁹) geschriebene Einleitungen gehen nach einer eröffnenden Fanfare in die Haltung langsamer Sätze über, vermengen also die verschiedenen Satztypen. Auch die Einleitungen zweier Pastoralsinfonien¹⁰⁰ von Christian C a n n a b i c h tendieren zum Typus der Kammermusikeinleitung.

Die am Hof des Grafen (und späteren Fürsten) von Ottingen-Wallerstein beschäftigten Musiker Franz Xaver P o k o r n y und Antonio R o s e t t i schreiben ebenfalls neben fanfarenhaften Sinfonieeinleitungen¹⁰¹ Einleitungen, die Kammermusikmerkmale aufnehmen. Von Pokorny stammen eine Sinfonie in F-dur¹⁰² mit einem periodisch beginnenden und gleichsam zufällig zu einer Kadenz in der Dominanttonart führenden Largo und einige mit abgeschlossenen Sätzen beginnende Sinfonien¹⁰³. Die meisten dieser Einleitungen sind *Andante* überschrieben. Pokornys D-dur-Pastoralsinfonien¹⁰⁴ werden ebenfalls kammermusikalisch eingeleitet. In allen drei Einleitungen schweigen die Trompeten und Pauken; alle Einleitungen betonen durch weiche, wiegende Dreiklangsfiguren den pastoralen Charakter. — Von Antonio Rosettis Werken gehören nur seine beiden frühesten langsam eingeleiteten Sinfonien — aus den Jahren 1776/77¹⁰⁵ — diesem Einleitungstypus an¹⁰⁶.

⁹⁶ DTB III/1 Es 25; Druckstimmen Pc H 115. Die Sinfonie DTB III/1 Es 3 von 1771 ist verloren.

⁹⁷ DTB III/1 D 26; Druckstimmen Pc H 114.

⁹⁸ Druckstimmen Pc H 136.

⁹⁹ B&H-Katalog Supplement VIII S. 7.

¹⁰⁰ *Pastorale à 12 Istromenti* D-dur, nicht in DTB III/1, hss. Stimmen Mbs Mus. Mss. 1780; *Symphonia pastorale* F-dur, DTB III/1 F 9, hss. Stimmen Mbs Mus. Mss. 1877. (Die Bezifferung der Organostimme spricht eigentlich für eine frühere als die bei Hofer S. 104 angegebene Entstehungszeit von 1790.)

¹⁰¹ Siehe dazu S. 192 ff.

¹⁰² Autographe Partitur von ca. 1760 Rtt Pokorny 70.

¹⁰³ Zum Beispiel Rtt Pokorny 165, 186, Michael Haydn 8 und Inc. IV a/1 — die beiden letzten nach Barbour S. 56 und 58 ebenfalls von Pokorny. Eine Sinfonie G-dur (hss. Stimmen Rtt Alessandri 6; ca. 1770; nach Barbour S. 53 Pokorny zuzuschreiben) hängt der selbständigen Einleitung einen Dominantschluß an.

¹⁰⁴ Autographe Partituren Rtt Pokorny 195 (ca. 1770), 53 (ca. 1770) und 52 (ca. 1780). Vgl. damit auch die Einleitungen aus Cannabichs Pastoralsinfonien (S. 274) und aus Rosettis Pastoralsinfonie (S. 195).

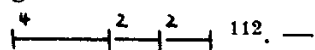
¹⁰⁵ B&H-Katalog Supplement XI S. 5.

¹⁰⁶ DTB XII/1 Nr. 43; hss. Stimmen Rtt Rosetti 12 und DTB XII/1 Nr. 3; hss. Stimmen Mbs Mus. Mss. 1248.

$$\begin{array}{ccccccc} 4 & + & 4 & & 4 & + & 4 & & 4 & + & 4 & & 4 & + & 4 & & 2 & + & 2 \\ \hline \end{array}$$
$$(G \mathbf{Y}) | \mathbf{Y}^T \quad \mathbf{I}^{\frac{1}{2}} \mathbf{Y} | \mathbf{I}^{\frac{1}{2} \mathbf{Y}} \quad \mathbf{I} | \mathbf{I}_- \quad | \mathbf{I} \quad |.$$

275

Sätzen¹¹¹ üblichen Gliederung



Die viertaktige Einleitung der Sinfonie *F*-dur¹¹³ von Leopold Mozart (Notenbeispiel Nr. 85 S. 425) ist ganz von der Tempobezeichnung *Andante* geprägt: Auftaktigkeit, periodenhaftes Aufeinanderbezogensein der beiden Zweitakter, regelrechtes Anmodulieren der Dominanttonart, sukzessives Einsetzen der Instrumente, Fehlen von Bläsern.

In Wien nehmen der Kammermusik nahestehende Sinfonieeinleitungen breiten Raum ein. Die Adagioeinleitungen der *Sinfonie à Tre* von Matthias Georg Monn unterscheiden sich kaum von langsamen Eröffnungssätzen bzw. Mittelsätzen aus Triosonaten: *B*-dur¹¹⁴ (Notenbeispiel Nr. 86 S. 426), *d*-moll¹¹⁵ (Notenbeispiel Nr. 87 S. 427) usw.¹¹⁶ Auch das einleitende *Larghetto* aus Monns *Symphonia a Quattro* in *A*-dur¹¹⁷ zeigt mehrere Gemeinsamkeiten mit Monns langsamen Mittelsätzen. Hier wie dort — zum Vergleich sei das *fis*-moll-*Andante* der selben Sinfonie herangezogen — werden längere, kaum aufeinander Bezug nehmende Abschnitte gereiht (*Larghetto* T. 1—14, 15—22, 23—27, *Andante* T. 1—16, 17—20¹¹⁸, 21—25), deren letzter zum Dominantklang führt; hier wie dort werden innerhalb eines Abschnitts kleine, jeweils aus dem ersten Abschnittstakt abgeleitete Teilchen aneinandergehängt; hier wie dort wird das Kopfglied in eine verwandte Tonart versetzt (*Larghetto* T. 10 ff. Dominanttonart, *Andante* T. 5 ff. parallele Durtonart). In beiden Stücken lassen sich melodieführende und begleitende Stimmen voneinander unterscheiden. Nur ein wesentlicher Unterschied findet sich: Im langsamen Mittelsatz schließt sich der Gang zur Dominante einem Trugschluß (T. 24) an, an dessen Stelle ebensogut eine den Satz abrundende Tonika stehen könnte. Die Einleitung hingegen kommt vor den die Dominante einkreisenden Takten harmonisch nicht zur Ruhe.

¹¹¹ Siehe dazu S. 74 und 78.

¹¹² Die weiteren Sinfonien M. Haydns mit langsamer Einleitung habe ich nicht eingesehen. Perger Nr. 14 ist (laut Mitteilung der Landes-Kultur-Abteilung, Schloß Esterházy, Eisenstadt) nicht in Eisenstadt, Perger Nr. 34 nicht in GO vorhanden. Perger Nr. 18 habe ich wegen der späten Entstehungszeit (1784) nicht einbezogen.

¹¹³ Seiffert Nr. 20; hss. Stimmen Mbs Mus. Mss. 4758; 1766 im B&H-Katalog (Supplement I S. 14) angezeigt.

¹¹⁴ Hss. Stimmen Wm B XIII 678; s. auch S. 185 f.

¹¹⁵ Hss. Stimmen M V 1438.

¹¹⁶ Die meisten anderen (von mir nicht eingesehenen) Einleitungen Monns dürften — schon der die meisten Einleitungen beendende phrygische Schluß (s. Wilhelm Fischer, Vorwort zu: DÖ 39 S. XXI) spricht dafür — ebenfalls in der Nähe der Generalbaßmusik stehen.

¹¹⁷ In: DÖ 39 S. 32.

¹¹⁸ Vgl. T. 22 der Einleitung mit T. 20 des Mittelsatzes.

Ein Tonikaschluß ist weder vorhanden noch an irgend einer Stelle nur ausgespart oder als Alternativlösung denkbar, so daß das Larghetto durch seine Unselbständigkeit auf den schnellen Satz bezogen ist. Ein Ansatz zu blockhafter Gliederung fehlt der Einleitung völlig, so daß sie nicht als Ganzes auf den schnellen Satz zuführt.

Auch Monns schnelle Sätze wenden sich — selbst wenn Hörner beteiligt sind — nur wenig vom Generalbaßsatz ab. Der Allegrokopfsatz der mit zwei Violinen, zwei Hörnern und Basso continuo besetzten *D*-dur-Sinfonie¹¹⁹ sei etwas genauer untersucht. Der Übergang von der Tonika der ersten beiden Takte zur die ersten vier Takte abschließenden Kadenz geschieht nahtlos, durch einen Auftakt vermittelt, fast unbemerkt. Die Kadenz wird durch einen Sechzehntelgang des Basses mit den Streichersechzehnteln der Takte 5—15 verbunden. Auch in den Takten 17—18 und 23 wird eine Einschnittbildung am Ende der Kadenzen vermieden. Die repetierten Horntöne und regelmäßigen Violinsechzehntel der um die Dominante pendelnden Takte 14—15, die sich blockhaft von der Umgebung abzuheben scheinen, sind kadenziell (T. 14 ff. *AY I[♯] | Y I | IV VII[♭]*) an den T. 16 gebunden. Das keilförmige Einschleichen einer Dominante, die nicht in der unmittelbaren Umgebung ihren kadenziellen Halt findet, sondern auf eine weiter entfernte Tonika Bezug nimmt, ist für Monn nicht vorstellbar¹²⁰.

Sieht man von den drei eingeschobenen Fanfarentakten (T. 1, 4, 13) ab, so bleibt von der Einleitung (Notenbeispiel Nr. 88 S. 428 f.) der 1756 im Bibliothekskatalog des Stiftes Göttweig aufgeführten *C*-dur-Sinfonie¹²¹ von Carlos d' Ordoñez ein im wesentlichen generalbaßmäßiger Satz (mit einem merkwürdigen, die Quintenparallelen zwischen 2. Violine und Viola nur durch Synkopen verschleiern den Abwärtsgang in T. 7—8) übrig, der seine Glieder häufig mit weiblicher Endung schließt.

Seit den sechziger Jahren in Wien entstandene Einleitungen beziehen meist stärker als Monns und Ordoñez' Einleitungen die auch in den langsamen Mittelsätzen die Oberhand gewinnende Periodisierung mit ein. Einige Komponisten machen durch die Wahl der Tempovorschrift *Andante* . . . auf die sich von den Fanfareneinleitungen unterscheidende Struktur aufmerksam¹²²:

¹¹⁹ In: DTO 39 S. 1.

¹²⁰ Eine Sinfonie *Es*-dur (in DTO 31 S. 68 als Werk M. G. Monns herausgegeben), deren Kopfsatz aus einzelnen isolierten, sich im Satzbild deutlich voneinander unterscheidenden Taktgruppen aufgebaut ist, wird wegen der einfachen Harmonik und „langweiligen“ Baßführung — s. Wilhelm Fischer, Vorwort zu: DTO 39, S. XVIII — Johann Christoph Monn zugeschrieben. Auch MGG Bd. 9 Sp. 472 führt die Sinfonie als Werk J. Chr. Monns auf.

¹²¹ Hss. Stimmen GÖ.

¹²² Zu den Fanfareneinleitungen dieser Komponisten s. S. 203, 203 ff., 206 f.

Leopold Hoffmann ¹²³	Sinfonie <i>A</i> -dur ¹²⁴ (1762 ¹²⁵)	mit einem Mittelteil in der Dominanttonart.
	Sinfonie <i>Es</i> -dur ¹²⁶ (1772 ¹²⁷)	ohne Bläser.
Christoph Willibald Gluck	<i>Iphigénie en Aulide</i> ¹²⁸ (1774)	weitgehend vom Harmonischen bestimmt.
	<i>Iphigénie auf Tauris</i> ¹²⁹ (1781)	3/8-Takt. Durch Anfügen eines Halbsatzes entstünde ein abgeschlossener Satz.
Johann Baptist Vanhal	Sinfonie <i>C</i> -dur ¹³⁰	zweiteiliger Satz mit angehängtem fünftaktigem Gang zur Dominante.
	Sinfonie <i>D</i> -dur ¹³¹	Einleitung in Moll, bestehend aus zwei längeren, zu einer halbschlußartig eintretenden Dominante führenden Abschnitten; 3/8-Takt, Violinen <i>dolce con sordini</i> , Generalbaßbezifferung, Pausieren von Oboen, Hörnern, Trompeten, Pauken.

¹²³ Der zweiteilige abgeschlossene Kopfsatz einer Sinfonie *Es*-dur (Kreiner Nr. 44; hss. Stimmen M V 1447) ist allerdings *Adagio* überschrieben. Die Sinfonie erscheint im B&H-Katalog erst 1767 (Supplement II S. 5), ist aber im Göttweiger Bibliothekskatalog bereits 1761 verzeichnet.

¹²⁴ Kreiner Nr. 26, HV I A 4; hss. Stimmen Rtt Hoffmann 1.

¹²⁵ B&H-Katalog Part I S. 17.

¹²⁶ Kreiner Nr. 42; hss. Stimmen MOe Ms. Mus. D 186.

¹²⁷ B&H-Katalog Supplement VII S. 3.

¹²⁸ Eulenburg-TP Nr. 676. Der rhythmische Habitus der Takte 1—19 läßt den Eindruck eines Tempogegensatzes zu den Takten 20 ff. entstehen. Wilhelm Altmann, Vorwort zu: Eulenburg-TP Nr. 676 S. II weist aber ausdrücklich darauf hin, daß Richard Wagner 1864 anhand der Pariser Originalpartitur entdeckt hat, daß die Bezeichnung *Allegro* für die Takte 20 ff. falsch ist.

¹²⁹ GA Abt. 1, Bd. 11; in der französischen Fassung (GA Abt. 1, Bd. 9) von 1779 noch *Gracieux un peu lent*.

¹³⁰ Bryan C 8; hss. Stimmen Pnm XLII E 14; von Bryan (S. 296) auf 1775 datiert.

¹³¹ Bryan D 17; hss. Stimmen Pnm XLII A 138; keine Datierung bei Bryan.

Die früheste Einleitung von Carl Ditters von Dittersdorf, das Adagio (Notenbeispiel Nr. 89 S. 430 f.) aus einer 1766 im B&H-Katalog¹³² angezeigten *D*-dur-Sinfonie¹³³, erinnert in seiner gesanglich fortspinnenden Art an die frühen Einleitungen Leopold Hoffmanns. Ein Dominantblock ist sowohl in der Einleitung als auch in der Wiederholung des Adagios vor der Reprise nur angedeutet.

Alle langsamen Einleitungen Florian Gaßmanns gehören dem Langsamen-Satz-Typus an¹³⁴. Das Adagio der *G*-dur-Sinfonie sei wiedergegeben, um ein Bild von Gaßmanns weitschweifiger Art zu vermitteln (Notenbeispiel Nr. 90 S. 432 ff.).

Auch in böhmischen Sinfonien des dritten Viertels des 18. Jahrhunderts findet sich der mit langsamen Mittelsätzen verwandte Einleitungstypus, z. B. in der *A*-dur-Sinfonie¹³⁵ von Franz Xaver Duschek und in der *Sinfonia a Echo* *Es*-dur¹³⁶ und einer *B*-dur-Sinfonie¹³⁷ von Anton Zimmermann.

In der Haltung einer ganzen Reihe von Sinfonieeinleitungen etwa aus dem dritten Viertel des 18. Jahrhunderts spiegelt sich also wider, daß die Orchestermusik eine eben erst entstandene Spezies mit noch nicht immer eigenständigem Aussehen darstellt. Vielfach fehlen auch den schnellen Sätzen und insbesondere deren Eröffnungen noch die strukturellen Eigenschaften, die für Orchestermusik charakteristisch werden. Langsame Sinfonieeinleitungen mit Merkmalen von Kammermusikeinleitungen bzw. von langsamen Mittelsätzen finden sich in allen Musikzentren; allerdings schwankt der Grad ihrer Verbreitung. In der von anderer Musik verhältnismäßig stark abgekapselten, die Gattung der Sinfonie nicht nachdrücklich pflegenden Salzburger Musik beherrschen diese Einleitungen das Feld. Manche Komponisten, insbesondere in Süddeutschland und Wien, verwenden in ihren Sinfonien beide Einleitungstypen. Sie weisen gelegentlich durch die Wahl charakteristischer Temposiglen auf die unterschiedliche Satztechnik der beiden Einleitungsarten hin. Gerade dort aber, wo sich die Fanfareneinleitung auf Grund der Beziehungen zur italienischen Musik früh konsolidiert —

¹³² Supplement I S. 5.

¹³³ Krebs Nr. I 5; hss. Stimmen Ssp.

¹³⁴ Es sind dies die Einleitungen der Sinfonien *G*-dur (hss. Stimmen Wn Sm 3682; Rutová Nr. 254 datiert auf 1765), *F*-dur (hss. Stimmen Wn Sm 3679; Rutová Nr. 258: 1765), *g*-moll (hss. Stimmen Wn Sm 1684) und *As*-dur (hss. Stimmen Wn Sm 3685). Herr George R. Hill, Irvine (California), machte mich freundlicherweise auf sie aufmerksam.

¹³⁵ Nicht bei Václav; hs. Stimmen Pnm XLII E 356.

¹³⁶ Hss. Stimmen Rtt Zimmermann 12.

¹³⁷ Hs. Partitur und hss. Stimmen Rtt Zimmermann 10.

in Paris und Mannheim —, nehmen die kammermusikartigen Einleitungen in Sinfonien nur wenig Raum ein. Für Haydns Sinfonien und Ouverturen hat der mit der Kammermusik verwandte Einleitungstypus nur geringe Bedeutung¹³⁸; Mozart kennt diesen Einleitungstyp in der Orchestermusik nicht¹³⁹.

¹³⁸ Haydn eröffnet einige seiner frühen Sinfonien mit langsamen Sätzen (Sinfonien Nr. 5, 11, 18, 21, 22, 34, 49 mit vollständigen langsamen Kopfsätzen — s. dazu S. 73 ff. —, Sinfonie Nr. 15 mit einer offenbleibenden Einleitung — s. dazu S. 55 f.) und gestaltet in den Sinfonien Nr. 86 und 88 die ersten Takte in der Art langsamer Sätze (s. S. 42 ff., aber auch S. 80 f.).

¹³⁹ Die Ouverture KV Anh. 8 (= Anh. C 11.05) dürfte auch aus diesem Grunde kein Werk Mozarts sein.

IV. ZUR LITERATUR ÜBER DIE HERKUNFT DER LANGSAMEN EINLEITUNG

Häufig wird die Ansicht vertreten, daß die langsame Sinfonie- und Ouvertüreneinleitung der Wiener Klassiker mit dem Grave der französischen Ouverture verwandt ist: Hugo Botstiber (S. 100) sieht in der klassischen Ouverture das Produkt einer Verschmelzung von langsamer Ouvertüreneinleitung und italienischer Sinfonia. Nach Hans Naumann (S. 34) sind die Introduktionen aus den französischen Ouverturen Lullys und Bachs entstanden. Auch Rudolf von Tobel (S. 132) sieht die Wurzeln der langsamen Einleitung in der französischen Ouverture. Franz Krautwurst (S. 22) übernimmt Tobels Meinung und baut dessen Typisierung der Einleitungen weiter aus. Adam Carse¹ meint sogar, die französische Ouverture habe bis zu den Oratorien *Paulus* und *Elias* von Mendelssohn-Bartholdy überlebt.

Haydns Einleitungen werden vielfach ohne Nennung bestimmter Sinfonien mit den französischen Ouverturen verglichen: Karl Nef (S. 149) spricht beiden Gattungen eine enge Beziehung zueinander zu. Auch bei Hermann Kretzschmar² heißt es, daß die Haydneinleitungen ihre eigentlichen Vorbilder in den immer im gleichen Typus auftretenden Einleitungslargos der französischen Ouverture haben, sich allerdings von diesen Vorbildern weit entfernen. — Einige Forscher gehen auch auf einzelne Einleitungen Haydns ein: Carl Ferdinand Pohl (Bd. 1 S. 286) wird durch die Einleitung der Sinfonie Nr. 7 von Haydn an Händelschen Stil erinnert. Für Fritz Tutenberg (S. 175) beweist die der französischen Ouverture entlehnte Form (Adagio — fugiertes Presto — Adagio da capo) des ersten Satzes der Sinfonie Nr. 15 von Haydn, daß auch die Einleitung der Sinfonie Nr. 6 Beziehungen zur französischen Ouverture hat. Über Haydns Sinfonie Nr. 53 schreibt Bernhard Rywosch (S. 104): „Die langsame Einleitung hat noch ein wenig vom Pomp der französischen Ouverture. Fehlt auch der punktierte Rhythmus, so sind doch die 32-tel-Läufe charakteristisch genug.“ Hans Joachim Therstappen (S. 24) zählt die die Einleitungen der Sinfonien Nr. 85, 88, 90 und 91 mit dem Grave der französischen Ouverture verbindenden Stilmittel — „scharfe Punktierungen und Sechzehntelaufakte, rollende

¹ 18th Century Symphonies, London 1951, S. 10.

² Führer durch den Konzertsaal: Die Orchestermusik Bd. 1: Sinfonie und Suite von Gabrieli bis Schumann, bearbeitet und ergänzt von Friedrich Noack, Leipzig 1932, S. 156.

Skalengänge“ — auf. H. C. Robbins Landon vergleicht die Einleitung der Sinfonie Nr. 15 von Haydn mit den französischen Ouverturen Lullys (S. 223) und bemerkt zu den Punktierungen der Einleitung der Sinfonie Nr. 85 (S. 575 Anm. 25): „This is, in any case, a survival of the old French Overture.“ Gail Ellsworth Menk (S. 9) sieht die Verwandtschaft mit der französischen Ouverture insbesondere in den Einleitungen der Sinfonien Nr. 50, 54 und 85 zutage treten; Diethard Riehm (S. 16) erwähnt die der französischen Ouverture entstammenden Punktierungen der Sinfonieeinleitungen Nr. 93, 98, 100 und 104.

Zu Mozarts Einleitungen äußern sich Otto Jahn, Roland Tenschert, Walter Gerstenberg und Raymond Warren. Jahn (Bd. 2 S. 345) kommt auf die formale Ähnlichkeit zwischen *Don-Giovanni*-Ouverture und französischer Ouverture zu sprechen, Tenschert (S. 118) konstatiert für zwei schnell beginnende Ouverturen Mozarts (*Idomeneo*, *Titus*) eine Aufnahme von Introduktionsmerkmalen „im Sinne der französischen Ouvertüre mit Häufung von rhythmischen Akzenten und Schleifern“. Allgemeiner äußern sich Gerstenberg und Warren. Für Gerstenberg (S. 26) liegt die barocke, insbesondere die französisch-barocke Herkunft der langsamen Einleitung noch im Dunkeln. Warren (S. 164) bringt die Punktierungen des Grave der französischen Ouverture und des kraftvoll eröffnenden ersten Teils der Einleitungen miteinander in Verbindung.

Zwischenformen zwischen der französischen Ouverture und der späteren langsamen Sinfonieeinleitung werden bei Vivaldi³, bei Christian Cannabich⁴ und in Wien, England und Frankreich gesehen. Besonders der Wiener Musik des zweiten Drittels des 18. Jahrhunderts wird von der Literatur große Bedeutung für die Entwicklung der langsamen Einleitung beigemessen: Wien sei, auch schon vor Haydn und Mozart, das Zentrum für langsame Einleitungen; eine lückenlose Kette vom Grave der französischen Ouverture über die in Wien entstandenen vorklassischen Einleitungen zu den Einleitungen der Wiener Klassiker lasse sich verfolgen⁵. Die um die

³ Pincherle S. 173 schreibt den langsamen Einleitungen Vivaldis den Charakter von Ouvertureeinleitungen zu.

⁴ Hofer S. 141 sieht in den Einleitungen Cannabichs rudimentäre Reste französischer Ouvertureanfänge.

⁵ Siehe dazu Wyzewa/Saint-Foix, Bd. 2 S. 83 (zu KV 205): „Le premier morceau débute, suivant un procédé familier à Vienne, par un court prélude lent . . .“; Reissinger S. 95: „Eigentümlich für die Wiener Sinfonie-Schule ist . . . die Entwicklung einer langsamen Einleitung.“; Wellesz S. 54: „Es ist . . . interessant, wie das Grave vor dem Allegro im ersten Satze eine lange Zeit hindurch aus der italienischen Sinfonie ausgeschaltet wird, bis er (sic!) sich unter französischem Einflusse wieder Eingang verschafft, und damit den Typus der Sinfonie der Wiener Vorklassiker ergibt.“; Tobel S. 132 Anm. 13 (und ähnlich Krautwurst S. 22): „In

Mitte des 18. Jahrhunderts entstandenen Einleitungen aus dem englischen Raum werden ebenfalls als eine satztechnische Brücke zwischen französischer Ouverture und Sinfonieeinleitung⁶, die frühen Einleitungen aus dem französischen Raum außerdem als ein zeitliches Verbindungsglied zwischen beiden Gattungen angesprochen⁷.

Gegen eine Gleichstellung von Overturengrave und Sinfonieeinleitungen sprechen sich nur wenige aus. Von den Theoretikern macht als erster Sulzer (S. 387) darauf aufmerksam, daß die *Ouverture* genannten Stücke seiner Zeit „nichts mehr von der ehemaligen Art dieser Stücke“ haben. Koch (Lexikon Sp. 1128) sagt, daß die *Zauberflötenouverture* Mozarts „sich

Wien allein ist die Entwicklung von der alten Overture und der Kirchensonate bis zum klassischen Allegro mit langsamer Einleitung lückenlos nachweisbar.“ Als für die Herausbildung der Einleitung wichtige Komponisten werden insbesondere Monn, Hoffmann und Kozeluch angesehen. Abert sagt (Bd. 1 S. 148): Die Einleitungsadagios Monns „schlagen die Brücke von den Graves der alten französischen Overture zu den tiefsinnigen Einleitungen J. Haydns hinüber.“ Kreiner (S. 8, 16, 63, 88) bezeichnet die Adagioeinleitungen L. Hoffmanns als Absenker der französischen Overturenform Lullys. Jan la Rue (s. MGG Bd. 12 Sp. 1812) und Ernst Apfel (Zur Vor- und Frühgeschichte der Symphonie, = Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 56, Baden-Baden 1972, S. 50) stellen fest, daß Hoffmann vor Haydn „konsequent“ die langsame Einleitung verwendet habe. Kozeluch wird von Sondheimer (S. 99) als Schöpfer des Modells der klassischen Sinfonieeinleitung angesehen. Klinkhammer (S. 11) übernimmt diese Meinung.

⁶ Stedman sagt von einigen vorklassischen Sinfonien (Holzbauer op. 2 Nr. 3, Hasse Sinfonia zu *Alcide al Bivio*, Eichner op. 11 Nr. 3): „all of these introductions show a decided relationship with the French model“ (S. 151). Zu diesen Einleitungen soll laut Stedman eine besonders in englischer Musik um 1740/60 beheimatete Zwischenstufe — „hybrid form“ —, die sich durch das Eindringen des homophonen Stils auszeichnet, vermitteln (S. 38, S. 146). Stedman führt als Beleg dafür die Overturen Nr. 2 und 4 von Thomas Augustine Arne und die Sinfonien in *D* und *d* von William Boyce an (S. 216).

⁷ Barry S. Brook (Bd. 1 S. 114 ff.) widmet dem Problem der Herkunft der langsamen Einleitung ein ganzes Kapitel und gibt im Beitrag „Französische Opernouverture und frühe Sinfonie“ (Round Table S. 222) eine kurze Zusammenfassung seiner Gedankengänge. Er sieht in den Overturen Martins und Davesnes eine Zwischenstufe zwischen dem Grave der französischen Overture und der Sinfonieeinleitung, weil in diesen Werken auf eine echte französische Overture zwei sinfonieähnliche Sätze folgen (Bd. 1 S. 114 f.). Außerdem spricht seiner Meinung nach die in Frankreich besonders lang beibehaltene polyphone Schreibweise der schnellen Sinfoniesätze für eine von Lullys Overturen zu den langsamen Sinfonieeinleitungen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts reichende nicht unterbrochene Tradition (Round Table S. 222). Als weiteren Beleg für die These, daß die langsame Sinfonieeinleitung aus den langsam beginnenden Overturen französischer Komponisten entstanden ist, führt er an, daß nur nichtfranzösische Komponisten schnell beginnende, also „unechte“ Overturen schreiben (Bd. 1 S. 115). Die Einleitung der Sinfonie op. 2 Nr. 6 von Sohier sei als Beweis für die Verschmelzung von Sinfonieeinleitung und Overturengrave anzusehen (Bd. 1 S. 118).

... in dem der Fuge vorhergehenden Satze von langsamer Bewegung (und wahrscheinlich aus wichtigen Gründen) nicht der älteren Form derselben“ bedient. Er betont (Versuch Bd. 3 S. 307), daß die Sinfonieeinleitungen im Gegensatz zum Grave der Ouverture „weder eigenthümliche Notenfiguren, noch eine eigenthümliche Tactart“ erfordern. In Kochs Lexikon (Sp. 539 f.) sind die Sinfonieeinleitungen unter dem Stichwort ‚Entrée‘ erwähnt⁸; als ihre Besonderheit werden die willkürliche Taktart und das Fehlen von Reprisen hervorgehoben. In neuerer Zeit verwahrt sich Robert Sondheim (S. 99) — allerdings ohne Belege — gegen die These, daß beide Gattungen verwandt seien, und Peter Gülke (S. 11) trennt auf Grund formaler Kriterien die beiden Gattungen⁹.

Andere Gattungen werden weniger oft herangezogen, um die Herkunft der langsamen Einleitung zu belegen. Der Versuch Hans Hoffmanns und Günter Haußwalds, Marsch und langsame Einleitung Mozarts miteinander zu verknüpfen, wurde auf S. 87 erwähnt. — Rudolf Klinkhammer (S. 1) betont den Traditionszusammenhang zwischen langsamer Einleitung und den sogenannten „freien Formen“ Intonatio, Fantasie, Toccata, Capriccio, Präludium, Solokadenz und Rezitativ, da sich für ihn auch die langsame Einleitung als eine freie und formoffene Organisation musikalischer Mittel darstellt. Peter Gülke vergleicht einerseits Introduction und Rezitativ (S. 31), andererseits Introduction und Fantasie (S. 18) miteinander. — Auch im ersten Satz der Kirchensonate wird ein Vorbild der langsamen Einleitung gesehen. François-Joseph Fétis¹⁰ schreibt über die Kirchensonaten Corellis: „Dans la sonate, telle que ces artistes célèbres l’ont faite, l’introduction est souvent un largo ou un adagio; . . . On voit que ces formes ont beaucoup d’analogie avec celle de la symphonie moderne . . .“. Für Fritz Tutenberg (S. 175) hängt die Einleitung der Sinfonie Nr. 15 von Haydn mit den Eröffnungssätzen von Kirchensonaten zusammen¹¹, für Rudolf Tobel (S. 312) wurzeln alle langsamen Einleitungen außer in der

⁸ Siehe dazu S. 257.

⁹ Gülkes Bemerkung, die französische Ouverture habe eine vorgegebene Form, die Einleitung sei hingegen „geformte Formlosigkeit“ und behandle in jedem Einzelfall ein neu gestelltes Problem, trifft für Haydns und Mozarts Sinfonieeinleitungen nicht voll zu. Der musikalische Ablauf ist in der französischen Ouverture keiner für das Stück konstitutiven Gliederung unterworfen, wogegen die stets gleichbleibende Funktion der Sinfonieeinleitung ihr eine klare, das Stück beherrschende Gliederung aufprägt. Nur die Wahl der Bausteine, mit denen diese Gliederung realisiert wird, ist für die Einleitung freigestellt, wogegen für das Grave der französischen Ouverture Baumaterial und Satztechnik vorgegeben sind.

¹⁰ Esquisse de l’histoire de la symphonie, in: Revue et Gazette musicale de Paris 3 (1836), S. 350.

¹¹ Die Sinfonie zu Johann Christian Bachs Oratorium *Gioas* (s. S. 216 f.) reiht Tutenberg (S. 387) unter die Kirchensonaten ein.

französischen Overture auch in der Kirchensonate. Robert Haas¹² bemerkt zur Sinfonie KV 504 von Mozart: „Durch das Anfangs-Adagio ist die Form der alten Kirchensonate nun ins Große gewendet.“ H. C. Robbins Landon (S. 321) stellt eine Verbindung zur Kirchensonate für die Sinfonien Nr. 50, 54 und 57 von Haydn her: „the slow introduction now takes the place of the previous church-sonata Adagio, which Haydn must have considered too lengthy or too ponderous to begin a symphony, the Adagio introduction is his compromise.“ Ähnlich äußert sich Gail Ellsworth Menk (S. 27). Karl Nef¹³ und Guido Adler¹⁴ erwähnen außerdem, daß die Eröffnung der französischen Overture und die der Kirchensonate einander beeinflußt haben.

Gegen die Annahme einer Verwandtschaft zwischen den erwähnten Gattungen und den für die Sinfonien und Overturen typischen Fanfareneinleitungen sprechen die satztechnischen Untersuchungen dieser Arbeit. Das Grave der französischen Overture ist strukturell völlig anders geartet als die Orchestereinleitungen der Vorklassiker und der Wiener Klassiker¹⁵. Die in der Literatur erwähnten Übergangsformen zwischen französischer Overture und Sinfonieeinleitung lassen sich weder bei einzelnen Komponisten wie Vivaldi und Cannabich¹⁶ noch in bestimmten Musikzentren wie Wien¹⁷, England¹⁸ und Frankreich¹⁹ nachweisen. Auch das Rezitativ geht

¹² Wolfgang Amadeus Mozart (= Die großen Meister der Musik 4), Potsdam 1933, S. 126.

¹³ S. 67 für Reinken.

¹⁴ S. 496 für Lully.

¹⁵ Siehe dazu S. 239 ff.

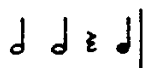
¹⁶ Zu Vivaldis Einleitungen s. S. 157 ff., zu Cannabichs Sinfonieeinleitungen — die fast ausnahmslos dem Fanfarentypus angehören — s. S. 188 f.

¹⁷ Zu S. 282 Anm. 5: Für Wien ist die Verwendung von Einleitungen weniger charakteristisch als für andere Zentren (Paris, Mannheim). Den wenigen in den sechziger Jahren in Wien entstandenen Fanfareneinleitungen (s. S. 201 ff.) fehlt die Prägnanz der Pariser und Mannheimer Einleitungen dieser Zeit. Monns Einleitungen (s. S. 276 f.) haben ebenso wie eine Reihe von Einleitungen aus späteren Jahren, die für Wien recht typisch sind (s. S. 277 ff.), mit Haydns Sinfonieeinleitungen keine Gemeinsamkeiten. Da nur eine einzige Einleitung Hoffmanns als Ganzes den Einleitungen Haydns vergleichbar ist, ist es nicht angebracht, die Entstehungszeiten der Einleitungen Haydns und Hoffmanns gegeneinander auszuspielen. Hoffmann kommt keineswegs die Priorität zu, wenn es um die Ausbildung spezifischer Einleitungsstruktur geht. Andererseits zeigen Hoffmanns Sinfonieeinleitungen (s. S. 203 und 278) aber auch keine Ähnlichkeit mit dem Grave der französischen Overture. Kozeluchs Einleitungen (s. S. 35 ff. und 208) sind zu spät entstanden — ab 1783 —, als daß sie ein Modell für die frühen Einleitungen hätten abgeben können.

¹⁸ Zu S. 283 Anm. 6: Zu den von Stedman genannten Zwischenformen — Holzbauer, Hasse und Eichner — s. S. 273, 197 f. und 274. Die von Stedman aufgeführten Werke aus dem englischen Raum (Arne: *Eight Overtures in 8 Parts*

keine Verbindung mit den Sinfonieeinleitungen ein²⁰. Die Wiener Klassiker greifen die an der französischen Overture und am Rezitativ orientierten Einleitungstypen nur innerhalb ihrer Kammermusik, und auch dort nur unter Wahrung einer Distanz zu den anderen Einleitungsarten, auf. Die Eröffnungstücke der Klavier- und Orgelmusik der Generalbaßzeit — im wesentlichen die sogenannten „freien Formen“ — gehen mit Ausnahme der Fantasie, die aber hauptsächlich auf Klaviermusik beschränkt bleibt, nicht auf spätere Musik über²¹.

In einigen Gattungen der Generalbaßmusik — Kirchensonate, Concerto, Sinfonia — treten einleitende Stücke auf, die sich von abgeschlossenen langsamen Kopfsätzen und langsamen Mittelsätzen kaum unterscheiden, also gewisse selbständige Züge annehmen. Auch diese Stücke stellen entgegen den Äußerungen in der Literatur für Einleitungen in Orchestermusik nicht das eigentliche Vorbild²². Der daraus entstehende Einleitungstypus, häufig mit der Tempovorschrift *Andante* versehen, nimmt in der Kammermusik der Vorklassiker und der Wiener Klassiker großen Raum ein und wird nur in Gegenden, die wenig Kontakt zur italienischen Musik haben und sich langsamer von der Generalbaßmusik lösen, auch häufiger in Sinfonien verwendet. Als Sonderform dieser selbständigen Stücke können die das Klang-

[1740], unvollständige Druckstimmen Mbs 4^o Mus. pr. 32602; Boyce: 8 Sinfonien [1760], hrsg. von Max Dobermann, = Diletto musicale Nr. 150—157, Wien/München o. J.) sind abgeschlossene Kopfsätze, in Arnes Overture Nr. 2 und in Boyces *d*-moll-Sinfonie mit einer nur angehängten Öffnung zur Dominante, in Boyces Sinfonie *D*-dur mit einem zur Dominante führenden angehängten Adagiotakt. Drei der Sätze stehen in raschem Tempo — *Con spirito* in Arnes Overturen, *Allegro* in der *D*-dur-Sinfonie Boyces — und zeigen satztechnische Ähnlichkeit weder mit den französischen Overturen noch mit den Sinfonieeinleitungen. Das Pomposo der *d*-moll-Sinfonie von Boyce weist mit den verschiedenen Spielfiguren, die zum fast ständig beibehaltenen, aus den ersten Takten abgeleiteten Rhythmus  bzw.  treten, auf die Fantasie

(s. dazu S. 250 ff.).

¹⁹ Zu S. 283 Anm. 7: Zu den von Brook für Frankreich herangezogenen Belegen s. S. 246 mit der Beschreibung einer Overture Martins, S. 271 mit der Erwähnung der Sinfonie op. 2 Nr. 6 von Sohier und S. 182 mit der Untersuchung eines nicht polyphon gearbeiteten schnellen Satzes von Gossec. Schnell beginnende französische Overturen finden sich entgegen Brooks Meinung auch in Frankreich: Antoine Dauvergnés Concert op. 3 Nr. 1 (Druckstimmen Pc D 11746; bei Brook Bd. 2 S. 212 fehlt die Überschrift *Overture*) eröffnet den ersten Satz mit einem Allegro (s. dazu S. 241 Anm. 20), Louis Auberts Sinfonien op. 2 Nr. 2 und Nr. 5 (s. Brook Bd. 2 S. 27 und S. 28) von 1755 beginnen die Overture mit einem Vivement bzw. Vivement et marqué.

²⁰ Siehe dazu S. 248 f.

²¹ Siehe dazu S. 250 ff.

²² Siehe dazu S. 261—280.

liche in den Vordergrund rückenden, die Tonart mit einer Kadenz umschreibenden Generalbaßeinleitungen angesehen werden, mögen sie mit der Tonika schließen oder ihren Tonikaabschluß erst im schnellen Teil finden. Auch sie hängen eng mit einem bestimmten Typus des langsamen Mittelsatzes in Generalbaßmusik zusammen.

Die Gattungen, in denen gewöhnlich Vorfahren der späteren langsamen Einleitung gesehen werden, stellen also fast nur Material für die Kammermusikeinleitungen, nicht aber für die fanfarenhaften Sinfonie- und Ouvertüreteinleitungen. Über deren Herkunft und Tradition²³ fand ich in der gesamten Literatur keinen Hinweis.

²³ Siehe Kapitel C II, insbesondere S. 222 ff. dieser Arbeit.

D

AUSBLICK: DIE LANGSAMEN EINLEITUNGEN
NACH HAYDN UND MOZART

Dieses Kapitel kann keinen Überblick über die langsamen Einleitungen späterer Zeit vermitteln¹. Nur einige ausgewählte Beispiele sollen herangezogen und weniger in ihrer Eigenart untersucht als mit dem aus dem 18. Jahrhundert stammenden Typus der Fanfareneinleitung verglichen werden.

Ludwig van Beethoven löst sich in den meisten seiner Orchesterwerke von dem früheren Einleitungsmodell². Im *Poco sostenuto* der 7. Sinfonie³ (1811/12) mag man im eröffnenden Tuttischlag auf den ersten Blick die alte Eröffnungsfanfare erkennen wollen, doch ist dieser Forteschlag als Bestandteil einer Reihe von Klängen über sekundweise absteigendem Baß (T. 1—8) in größeren, nicht mehr fanfarenartigen Zusammenhang gestellt. Aber auch das Gegenüberstellen zweier Motivkomplexe⁴ und das tonale Abschweifen des zweiten Komplexes (T. 23 ff. C-dur, T. 42 ff. F-dur⁵) sowie dessen Vorliebe für Quintachsen einzelner Instrumente (T. 24—26 Bratschen, T. 29—31 und 48—52 Oboen und 1. Fagott, T. 42—44 2. Oboe und Fagotte, T. 48—52 1. Flöte, 1. Oboe und 1. Fagott)⁶ und melodisches Pendeln um den Quintton sind für eine Fanfareneinleitung undenkbar. Tonikaton *a* und Dominantton *e* werden hingegen in der Einleitung nicht allzu häufig ins Zentrum gestellt. Das beharrlich beibehaltene *e* der Hörner und Pauken in den Takten 34—41 hat keine dominantische Funktion, sondern wird jeweils erst durch die zu dieser Achse tretenden anderen Instrumente harmonisch gedeutet. Das abrupt neben die breit ausgewalzte F-dur-Fläche gesetzte Unisono-*e* des Taktes 53 erscheint nur in T. 54 und 56 durch die Bläserwürfe als dominantisch; in den Takten 57 ff. fehlt dem *e* ein Bezugspunkt und Fundament, und ab T. 65 baut sich unter

¹ Näheres dazu s. bei Klinkhammer S. 94—170.

² Schon der Verzicht auf die sonst übliche eröffnende Tonika in der Einleitung der 1. Sinfonie macht dies deutlich.

³ GA Serie 1, Nr. 7.

⁴ Klinkhammer S. 117 f. sieht einen Zusammenhang mit dem Fehlen eines zweiten Themas im schnellen Satz.

⁵ Nach Menk S. 4 f. sind hier die Tonarten des zweiten und dritten Satzes angedeutet.

⁶ Vgl. damit auch den im zweiten Satz ständig hervortretenden Quintton (bereits T. 1—2 in den Hörnern).

dem *e* der Tonikadreiklang auf. Es bleibt ungewiß, wo die Trennungslinie zwischen der Dominant- und der Tonikasphäre liegt⁷. Auch sonst ist die Nahtstelle zwischen den beiden Tempi verschleiert. Das Kopfsthema des Vivace beginnt in T. 67, der Tonikaklang in T. 66, der punktierte Rhythmus in T. 63, die *e*-Achse in T. 57. Die Takte 53 ff. lassen sich also nicht mit dem festabgegrenzten, vor dem schnellen Satz abbremsenden Dominantblock der Fanfareneinleitungen vergleichen.

Nur in den Ouverturen bleibt Beethoven meist näher an konventionellen Eröffnungsarten. Unisonobeginn ist üblich⁸ (Ouverture zu *Coriolan* op. 62, Ouverture zu *Egmont* op. 84, Ouverture zum Namenstage des Kaisers Franz op. 115, Ouverture zu *König Stephan* op. 117). Dem Ursprung der Fanfareneinleitungen am nächsten steht die viertaktige, in den Takten 13—16 auf *A* und in den Takten 230—233 auf *E* nochmals anklingende Eröffnung der Ouverture zu *Fidelio* op. 72b⁹ (1814). Sie hebt sich ausnahmsweise durch rascheres Tempo vom nachfolgenden Adagio ab, wahrscheinlich, um die Übernahme des Fanfarenmotivs in den schnellen Satz ohne Tempobruch zu ermöglichen. Der Tonika, die durch ein dreimal streng abtaktig einsetzendes Unisono der Streicher, Holzbläser und Hörner repräsentiert wird (T. 1—3), steht der durch ein energisches, den ersten wirklichen Klang tragendes Auftaktviertel vorbereitete Dominantschlag des Taktes 4 gegenüber.

In der Kammermusik Beethovens finden sich im Gegensatz zu Mozarts Kammermusik nur wenige Fanfareneinleitungen. Neben den frühen Einleitungen des Klaviertrios op. 1 Nr. 2 (1793/94) und der Violoncellosonate op. 5 Nr. 2 (1796) mit Tonika- und Dominantschlag und fanfarenhaften Punktierungen¹⁰ zu Beginn und einem dominantblockähnlichen Abschnitt am Ende sind es drei Einleitungen aus Kammermusik mit Bläsern, die — offensichtlich durch die Mitwirkung der Bläser und besonders des Horns beeinflusst — den früheren Sinfonieeinleitungen ähneln. Alle drei Werke, das Quintett für Klavier und Bläser op. 16¹¹ (1796, erster Satz schon 1794?),

⁷ Klinkhammer S. 98 hingegen erwähnt, daß stets die Dominante als harmonisches Bindemittel eingesetzt sei.

⁸ Vgl. Josef Braunstein, Beethovens Leonore-Ouvertüren, Leipzig 1927, S. 122: Alle Ouverturen Beethovens zu Bühnenwerken mit ernstem oder tragischem Einschlag beginnen im Unisono.

⁹ GA Serie 20, Nr. 206.

¹⁰ Das einleitende Grave der Klaviersonate op. 13 verwendet zwar auch Punktierungen, unterscheidet sich aber von diesen beiden Einleitungen dadurch, daß es in den Takten 1—3, 5—6 die Punktierungen ausharmonisiert, in den Takten 5—8 die Punktierungen an das vorausgehende Viertel anbindet und sie gegen durchlaufende Sechzehntel führt. Es steht also dem Grave der französischen Ouverture näher als der Fanfareneinleitung.

¹¹ GA Serie 10, Nr. 74; NGA Abt. 4, Bd. 1 S. 1.

das Septett op. 20¹² (1799/1800) und das Sextett op. 71¹³ (1796), stehen in *Es*-dur, der günstigsten Tonart für die Koppelung von Horn und Klarinette¹⁴. Im Grave des Quintetts op. 16 wird der Tonikafanfare des Beginns (T. 1 und 5) die durch das Horn (T. 14, 16, 20—21) besonders herausgemeißelte Dominantebene gegenübergestellt. Im Adagio des Septetts op. 20 setzt das Horn deutlich Tonika- (T. 1—7) und Dominantgrundton (T. 8—11) nebeneinander. Die klare Gliederung der Einleitung geht bezeichnenderweise in der Bearbeitung des Septetts für Klaviertrio op. 38¹⁵ verloren. — Die nur zehntaktige Adagioeinleitung des Sextetts op. 71 ist sehr übersichtlich gebaut: zwei Takte Unisonofanfare, vier Takte zu einem Spannungsakkord führender Mittelteil, zwei Takte Pendeln zwischen Dominante und doppeldominantischen Klängen, zwei Takte Dominantfanfare. Alle Gliederungsgrenzen lassen sich scharf ziehen; das Partiturbild ändert sich mit dem Eintritt eines neuen Abschnittes schlagartig (s. z. B. das abrupte Abreißen der Hornstimmen mit T. 7). Erwähnenswert sind die Beziehungen zwischen Adagio und Allegro. Der schnelle Satz knüpft motivisch an zwei Stellen der Einleitung an. Die Tonfolge der Takte 1 und 2 erscheint in den ersten Takten des Allegros gespiegelt und in einen auftaktigen Rhythmus verwandelt. Die Takte 3—4 werden, wie auch Klinkhammer (S. 103) anmerkt, in den Takten 98 ff. und 267 ff. aufgegriffen. In den Takten 3 f. und 98 ff. tritt der Dreiachtauftakt noch ohne engeren Bezug zur Umgebung auf, in T. 267 ff. jedoch erhält er als Voraussetzung des Auftaktes des Fanfarenthemas seine Rechtfertigung und Verankerung. Eine die ganze Partitur umfassende Beziehung zur Einleitung ergibt sich für das Ende der Durchführung. Die Durchführung öffnet sich zur Reprise in ähnlicher Weise wie die Einleitung zum Allegro. Aus T. 7—8 wird T. 151 f. bzw. 159 ff. (s. auch T. 61 ff.) (Notenbeispiel Nr. 91 S. 435). An allen Stellen repräsentieren die Klarinetten, teilweise gemeinsam mit den Fagotten, das melodisch-klangliche Moment, wogegen die Hörner oder Fagotte rhythmisch komplementär füllend auf dem Dominantgrundton beharren. Der Dominantfanfare der Einleitung (T. 9—10) entsprechen die sich aus dem Dominantseptklang lösenden und wieder in ihn zurückkehrenden Läufe der Takte 165—170. Das Verfahren, das Beethoven hier zur Verknüpfung von langsamer Einleitung und schnellem Satz anwendet, entspricht etwa dem von Mozart in den Serenaden KV 250 und 320 angewendeten Ver-

¹² GA Serie 5, Nr. 32.

¹³ GA Serie 8, Nr. 61.

¹⁴ Vgl. auch von Mozart folgende *Es*-dur-Stücke, in denen Hörner und Klarinetten mitwirken: Divertimento KV 113, Divertimento KV Anh. 226, Serenade KV 375, Serenade KV 388 (in *c*-moll), Quintett für Klavier und Bläser KV 452.

¹⁵ GA Serie 11, Nr. 91; NGA Abt. 4, Bd. 3 S. 203.

fahren: Glieder aus der Einleitung werden als kleine kompakte Versatzstücke in den schnellen Satz geschoben. Von einem ableitenden Entwickeln des schnellen Satzes aus der Einleitung heraus kann keine Rede sein. — Daß Beethoven gerade innerhalb seiner Kammermusik mit Bläsern den Typus der Fanfareneinleitung aufgreift, bestätigt einmal mehr die innerhalb dieser Arbeit oft aufgestellte Behauptung, daß die Ausbildung der Fanfareneinleitung unmittelbar mit dem bewußten Einsatz von Blechbläsern zusammenhängt.

Franz Schuberts 1. Sinfonie in D-dur¹⁶ (1813) eröffnet den schnellen Satz mit einer Adagioeinleitung, deren Eröffnungsfanfare (T. 1—8), Vorbereitung der Dominante (rhythmische Intensivierung in T. 7—8, Spannungsakkord in T. 8), Dominantblock (T. 9—11 mit regelmäßigem Pendeln, T. 12—18 mit einer sich taktweise abwärtsschiebenden Sextakkordkette) und Dominantschlußglied (T. 19—20) zeigen, daß bis in diese Zeit das Modell der Fanfareneinleitung gegenwärtig ist. Doch ist das Schema, vergleichbar etwa der *Telemaco*-Sinfonia von Gluck¹⁷, nur in harmonischer Hinsicht erfüllt; die plakathafte, das gesamte Partiturbild betreffende Gegenüberstellung von Tonika und Dominante, wie sie die Einleitungen Haydns und Mozarts auszeichnet, fehlt. Die ersten elf Takte sind durch Ableitung aus dem ersten Takt gewonnen. Die nicht abbrechenden, schreitenden bzw. mit Punktierungen ausgefüllten Viertel, das einheitliche Fortissimo, die ständige klangfüllende Beteiligung der Hörner, der fortströmende harmonische Vorgang über chromatisch absteigendem Baß, der wie selbstverständlich zur Dominante führt, und das Überbrücken der Nahtstellen zwischen den einzelnen Harmonien durch die Holzbläser lassen ein einheitliches Partiturbild entstehen. In den Takten 7 und 8 beteiligen sich alle Instrumente gleichartig, nämlich durch ein Übergehen auf nurmehr eintaktige Einheiten unter Beibehaltung des bisherigen Duktus, an der rhythmischen Intensivierung. Das Orchester ist also als geschlossener Verband behandelt, aus dem keines der Instrumente ausbricht. — Auch der ab T. 12 folgende Pianoteil ist nicht scharf gegen das Vorhergehende abgesetzt, sondern durch ein Übergang schaffendes Fortepiano angeschlossen¹⁸. Auch dieser Teil entwickelt sich ableitend: Das Flötenmotiv aus T. 9—10 bestimmt die Bläserstimmen. Nur der Horneinsatz in T. 15 und der Einsatz des Paukenwirbels in T. 19 erinnern an Dominantblöcke typischer Fanfareneinleitungen.

¹⁶ GA Serie 1, Bd. 1, Nr. 1; NGA Serie 5, Bd. 1 S. 3.

¹⁷ Siehe dazu S. 203 f.

¹⁸ In der Wiederholung der Einleitung vor der Reprise (T. 305 ff. der NGA) ist, da die Takte 12—18 der Einleitung ausfallen, das dem Dominantblock folgende Fortepiano (T. 331) Beginn des Schlußliedes.

Die Einleitung der 6. Sinfonie¹⁹ (1817/18) von Schubert soll stellvertretend für seine späteren Einleitungen herangezogen werden. Relikte der früheren Sinfonieeinleitungen — Tuttiklang am Anfang, Spannungsklang (T. 25), Fermate auf der Dominante (T. 30) — können nicht darüber hinwegtäuschen, daß das Adagio sich im Bau weit von diesen entfernt hat. Die Tonika der Takte 1 und 3 ist kein festgefügtter Block, sondern wird sogleich nach dem Anreißen ins Piano zurückgenommen und zusätzlich diminuiert. Ein Vorgang leitet sich aus dem anderen ab; die ganze Einleitung erscheint wie aus einem Guß. Die beiden Viertel der Takte 2 und 4 werden in T. 5 und 6 aufgegriffen, aber schon in T. 6 durch einen Auftakt ergänzt, so daß der Streicherauftakt in T. 8 und die durch ein Forzato herausgehobene dritte Zählzeit in T. 8 und 9 nicht unvorbereitet sind. Aus den beiden Vierteln des Taktes 2 werden die halben Noten des Taktes 7, die Figur  des Taktes 8 und damit die für den weiteren Verlauf wesentlichen Arten der Takteröffnung gewonnen. Die Triolen, schon in T. 5 und T. 8—9 eingeführt, beherrschen ab T. 10 den gesamten rhythmischen Ablauf. In den Takten 10 ff. läßt sich besonders gut beobachten, daß die Instrumente nicht strukturbildend eingesetzt sind, sondern einander im Hinblick auf Klangfarbenunterschiede abwechseln. Sie fallen sich niemals gegenseitig ins Wort oder zögern ihren Einsatz ungebührlich lang hinaus, sondern setzen immer gerade dann ein, wenn der vorhergehende Einwurf fast zu Ende gekommen ist, um einen lückenlosen Fortgang zu gewährleisten. — Nach dem Spannungsklang des Taktes 25 erscheint nicht die Dominante, sondern, als das sofort wieder abschwellende Ziel des Crescendos in T. 25, ein kadenzierender Quartsextakkord. Die Melodie fließt liedhaft weiter; ein Block bildet sich nicht aus. Im Zusammenhang mit dem Liedmäßigen gewinnt in der ganzen Einleitung die Kadenz an Bedeutung. Auch der Einschnitt zwischen Einleitung und Allegro wird kadenziell überbrückt.

Carl Maria von Weber eröffnet seine Ouverture zu der Oper *Der Freischütz*²⁰ (1821) mit einem achttaktigen Unisono, dem fanfarenhafte Züge fast völlig fehlen. Die beiden Ansätze in T. 1 und 5 gewinnen erst nach einem Crescendo Realität. Unisono bedeutet hier nicht Sammlung und Konzentration, sondern Reduktion, Noch-Nicht des Klanglichen. Auch der Einleitungsschluß ist nur noch äußerlich mit den früheren Einleitungsschlüssen verwandt. Ein starkes Crescendo führt auf den Spannungsklang (T. 33) hin, der Spannungsklang wird als Höhepunkt breit ausgewalzt und ins Nichts zurückgenommen. Die Spannung löst sich nicht eigentlich, sondern

¹⁹ GA Serie 1, Bd. 2, Nr. 6.

²⁰ Original-Ausgabe Berlin o. J., Nachdruck Farnborough 1969.

läßt nach; der Schluß fällt wie zufällig und nicht in allen Stimmen gleichzeitig in die Dominante ab. Die Dominante hat als Klang keine Eigenbedeutung.

An der Einleitung der 1. Sinfonie op. 38²¹ (1841) von Robert Schumann fällt auf, daß sie nicht tempomäßig vom schnellen Satz abgesetzt ist, sondern nach und nach auf das Tempo des schnellen Satzes gesteigert wird (Andante un poco maestoso — un poco ritardando — a tempo — Più vivace e poco a poco acceler. / Allegro molto vivace). Daran zeigt sich, daß die Einleitung nicht mehr ein Teil mit spezieller Einleitungsfunktion, sondern eigentlich ein Bestandteil des schnellen Satzes ist. Auch die Horn- und Trompetenfanfare des Beginns unterscheidet sich von den Fanfaren früherer Einleitungen. Schon der Ansatz auf der Terz ist für eine Fanfare recht ungewöhnlich; vor allem aber verträgt sich eine harmonische Deutung mit I, IV, VII⁶ und I, wie sie die Takte 3—4 bringen, nicht mit der Fanfare. Das zunächst im Unisono hingestellte Kopfmotiv wird also in neuen Zusammenhang gestellt²². Der Anfangsrhythmus des Motivs bestimmt die Bläserpartie der Takte 5, 7 und 11, die Tonrepetitionen bestimmen die Takte 15—18. Eine neue Erscheinungsform des Kopfmotivs — nicht mehr breit und bedeutungsgeladen oder weich und in Gesangliches eingebettet, sondern knapp formuliert, leicht — bringt das Allegro molto vivace, T. 39 ff. Während Haydns und Mozarts Einleitungen, sofern sie melodisch mit dem schnellen Satz verknüpft sind, die melodischen Partikeln im Kern unangetastet lassen, wird bei Schumann das motivische Material des Satzes bereits in der Einleitung verschiedenartig beleuchtet, gleichsam durchgeführt, mit anderen Elementen verquickt. Es erfährt schon in der Einleitung verschiedene emotionale Ausdeutungen²³ und verliert seine ursprüngliche Gestalt, so daß es gar nicht mehr in der Lage ist, für den schnellen Satz eine über das Melodische hinausgehende, die ganze Partitur umfassende Rolle zu spielen. — Der Anfang der Einleitung ist im schnellen Satz vor den Takten 317 ff. (= Tempo I) derart eingebaut, daß ein exakter Beginn des Einschubs nicht

²¹ Robert Schumann's Werke, hrsg. von Clara Schumann, Leipzig 1881—1893, Nachdruck Farnborough 1969, Serie 1, Nr. 1.

²² Auf den ersten Blick scheint hier etwas Ähnliches vorzuliegen wie in der Einleitung der Ouvertüre zu *L'isola disabitata* von Haydn (s. dazu S. 54 f.). Während jedoch bei Haydn in den Takten 11—14 dem Eröffnungsunisono der Takte 1—4 eine zweite, mit dem Unisono nicht kongruente Schicht gegenübertritt, schmiegt sich in Schumanns Einleitung das hinzukommende klangliche Moment ganz der Fanfare an, ist gleichsam nur um ihretwillen geschaffen.

²³ In diesem Sinne wäre Klinkhammers Bezeichnung der langsamen Einleitung als „Ausdrucksträger“ (S. 164) zu verstehen. Nach Klinkhammer (S. 163) entwickelte Schumann „ein besonderes Verfahren des motivischen Zitierens“. Der Begriff ‚zitieren‘ scheint mir jedoch nicht angebracht, da ‚zitieren‘ gerade ein wörtliches Übernehmen, möglichst unter Wahrung des Kontextes, bedeutet.

festzulegen ist. Der Übergang ist gleitend: Bereits ab T. 294, über der Dominante, ertönt in den Hörnern das erste Einleitungsmotiv; über der Tonika, die den eigentlichen Beginn erwarten läßt (T. 302 ff.), sparen die 1. Violinen, die die melodische Führung des Anfangs aufgreifen, die Punktierung aus, distanzieren sich also gleichsam noch. Erst der Aufschwung der Takte 309/310 zum *d*-moll-Quartsextakkord (T. 311) gibt, obgleich dessen Töne nicht einmal mit denen aus T. 4 identisch sind, Gewißheit, daß tatsächlich die Einleitung aufgegriffen wurde. — Auch innerhalb der Einleitung verfließen die Grenzen. Der Dominantabschnitt kündigt sich nach und nach in den Holzbläsern (T. 29), den Pauken (T. 31), den Bässen und Hörnern (zweite Hälfte von T. 31), den Fagotten (T. 33) und den Trompeten und Posaunen (T. 35) an. Alle Ansätze werden durch die schon ab T. 21 durchlaufenden auf- und abwogenden Streichertriolen nivelliert.

Vergleicht man nun die langsamen Einleitungen der romantischen deutschen Komponisten mit denen Haydns und Mozarts, so sieht man, daß die Einleitungen ihre Würde als für sich gestellte, mit besonderen Aufgaben vertraute, eine gewisse Distanz zum schnellen Satz einnehmende, gleichzeitig aber den Beginn des schnellen Satzes erzwingende Stücke verloren haben. Sie sind im eigentlichen Sinne keine ‚Einleitungen‘ mehr. Sie nehmen auf Grund des Bestrebens, ein Werk zu vereinheitlichen, satztechnische Eigenschaften an, die das Ausprägen einer spezifisch eröffnenden Fanfarenhaltung nicht gestatten. Das starke Einbeziehen von Molltonarten und Modulationen, das häufige Gleiten und Herumtasten, das Verschwimmen der Grenzen, das Betonen des Emotionalen lassen keine den Besonderheiten der Orchestermusik mehr gerechtwerdende Einleitung zu. Die Einleitungen zu Orchestermusik nähern sich den Kammermusikeinleitungen. Gattungsbezogene Einleitungsarten verschwinden²⁴.

Die Einleitungen der Romantiker lehnen sich gelegentlich rein äußerlich an die Sinfonieeinleitungen Haydns und Mozarts an. Ein Unisono am Beginn, eine Dominante am Ende sind aber nicht mehr von der Funktion der Einleitung getragen. Die aus dem früheren Modell abstrahierten Eigenschaften liefern nur noch ein leeres Schema²⁵, das sich mit den durch die Gesamthaltung der Musik bedingten satztechnischen Mitteln nicht adäquat füllen läßt. Da die Einleitung nunmehr ihre Existenz auf andere Weise rechtfertigen muß, ist es erklärlich, daß sie besonders stark zum Liedhaften tendiert und sich durch thematische Beziehungen zum schnellen Satz und zu den folgenden Sätzen an das ganze Werk zu binden sucht. Damit kommt sie der Nei-

²⁴ Weniger bedeutende Komponisten allerdings halten in ihren Sinfonien teilweise bis weit ins 19. Jahrhundert hinein am fanfarenhaften Einleitungstypus fest.

²⁵ Nach Klinkhammer hingegen (S. 137) bedient sich die romantische Epoche eines von den Wiener Klassikern ausgeprägten Urmusters.

gung der romantischen Musik, auch innerhalb größerer Räume ableitend vorzugehen, besonders entgegen. Doch ist diese Verknüpfung in gewisser Hinsicht weniger fest als die von Fanfareeinleitung und schnellem Satz, da sie erst nachträglich greifbar wird: Erst das Wiedererkennen eines Motivs der Einleitung im schnellen Satz vermittelt dem Hörer das Gefühl des Aufeinanderbezogenseins, wogegen die Fanfareeinleitung aus der eigenen Anlage heraus auf etwas Nachfolgendes weist und seinen Eintritt herbeizwingt. Strukturelle Beziehungen können sie dann zusätzlich mit dem schnellen Satz verbinden. Die thematischen Verknüpfungen sind demnach nicht als ein „Hinausgehen über die Einleitungsfunktion als Satzeröffnung“²⁶ zu sehen, sondern als ein Ersatz für die bisherige Eigenständigkeit der Sinfonieeinleitung.

Für die deutsche Musik treffen die eben gemachten Bemerkungen fast ohne Ausnahme zu. Begibt man sich jedoch auf das Gebiet der italienischen Oper, so entdeckt man, daß hier die Tradition der Fanfareeinleitung auch im 19. Jahrhundert weiterlebt.

Gioacchino Rossinis Kompositionsweise kommt der Struktur von Fanfareeinleitungen besonders entgegen. Sein häufiges Verweilen auf virtuos, zündenden Rhythmen, sein schlagartiges Umschwenken in eine andere Haltung, seine Vorliebe für Instrumentationseffekte und seine Neigung zu klarer Harmoniesetzung begünstigen die Ausbildung kleiner Abschnitte mit gegensätzlichem Charakter. Diese Partikeln prallen jedoch nicht so hart wie bei den Wiener Klassikern aufeinander, da Rossini meist den übergeordneten Rhythmus (z. B. die Gruppierung der Takteile, den Abstand zwischen wichtigen Baßtönen, ab- bzw. auftaktige Haltung) auf längere Strecken unangetastet läßt. Auch die vielfach durchgeführte Trennung in Melodie- und Begleitstimmen fördert einen glatteren Ablauf.

Anhand der Andante-maestoso-Einleitung²⁷ aus Rossinis Oper *La Cenerentola* (1810) sollen diese Behauptungen bestätigt werden. Der gesanglich gehaltene, die 2. Violinen, Bratschen und Bässe und ab T. 8 auch die ersten Violinen nur begleitend verwendende Mittelteil bildet einen starken Gegensatz zu der zweitaktigen Tonika-Eröffnungsfanfare. Der Anschluß vollzieht sich aber ohne Bruch, da sowohl die Abtaktigkeit²⁸ als auch das halbtaktige Setzen konstitutiver Klänge beibehalten wird. Mit T. 8 wandelt sich das Bild erneut, doch vermittelt Rossini wiederum zwischen den aufeinanderstoßenden Teilen. Das Hornsolo beginnt erst in T. 9,

²⁶ Siehe Klinkhammer S. 96.

²⁷ Zur Temposigle vgl. Mozarts KV 203 (s. S. 61 f.).

²⁸ Hrsg. von Renzo Bossi (= Eulenburg-TP Nr. 1122).

²⁹ Siehe hierzu S. 25 Anm. 10.

so daß zunächst die Begleitung Fuß fassen kann. Die Violinen setzen die Triolen der vorhergehenden Takte fort; die Baßnoten folgen weiterhin im Abstand von Halben aufeinander. Mit Eintritt des Dominantblocks (T. 17) haken sich die 2. Violinen, vorbereitet durch den verminderten Septakkord über *A* in der zweiten Hälfte von T. 16, auf dem Dominantgrundton *b* ein, übernehmen aber wiederum den vorausgehenden Rhythmus (Triolen). Erst mit den Forte-Tutti-Schlägen der Takte 17—18 bricht plötzlich ein völlig neues Element herein, das durch die erstmals beschleunigte Aufeinanderfolge der Klänge nachdrücklich das Ziel der Einleitung, die Dominante, hervorhebt. Das fanfarenartige Dominantschlußglied (T. 22 bis 23) knüpft beschleunigend an den Rhythmus der eröffnenden Tonikatakte an, so daß Tonika- und Dominantfanfare die Einleitung umklammern. Auch im Dominantschlußglied setzt sich die abtaktige Haltung fort.

Rossinis übrige Fanfareneinleitungen seien nur kurz aufgeführt³⁰:

*Almaviva*³¹ (1813) eingerahmt durch Tuttischläge (T. 1, 3, 23—24)
und den weiterräusenden Rhythmus .
Dominantblock (T. 19 ff.) durch auffällige
Hornachse zusammengehalten. Zwischen Uni-
sono des Taktes 10 und der Violinkantilene des
Mittelteils ein halber vermittelnder Begleitungs-
takt eingeschaltet.

*Tancredi*³² (1813)

*Il Turco in Italia*³³ (1814)

³⁰ Nur mit *Andante* überschriebene Einleitungen Rossinis sind der Tradition gemäß liedhaft und bilden keinen stauenden Dominantblock aus: z. B. *L'Italiana in Algeri* von 1813 (Eulenburg-TP Nr. 1110) und *Guillaume Tell* von 1829 (hrsg. von Percival R. Kirby, = Eulenburg-TP Nr. 616).

³¹ Eulenburg-TP Nr. 685. Im Jahre 1816 wurde diese Ouverture der Oper *Il Barbiere di Siviglia* zugeordnet, da die ursprüngliche Ouverture zu dieser Oper wohl dem Publikum mißfallen hatte (s. Max Alberti, Vorwort zu: Eulenburg-TP Nr. 685, S. II).

³² Eulenburg-TP Nr. 655.

³³ Hrsg. von Renzo Bossi (= Eulenburg-TP Nr. 1121). Das Verknüpfen von Einleitung und schnellem Satz der Sinfonia geschieht ähnlich wie in den Serenaden Mozarts: Der schnelle Satz entnimmt aus der von Anfang an 'präsenten', mosaikartig zusammengesetzten Einleitung einige Splitter und vertauscht sie. Die der Einleitung entnommenen Teile haben im schnellen Satz im wesentlichen nur dort Platz, wo ein signalartiges Ankündigen erforderlich ist: In T. 161—172 (TP S. 47 f.) werden die vor dem Schlußglied stehenden Takte 27—28 der Einleitung

<i>Cenerentola</i> ³⁴ (1817)	Trompetenfanfare im Dominantblock (T. 26 ff.).
<i>La Gazza Ladra</i> ³⁵ (1817)	Marschcharakter.
<i>Semiramide</i> ³⁶ (1823)	einleitungsähnliches Allegro vivace mit 38 Takten crescendierender Umspielung des Tonikaklanges.

Doch auch sonst finden sich in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts Fanfareneinleitungen:

Luigi Cherubini <i>Anacreon</i> ³⁷ (1803)	Tonika (T. 1), Dominante (T. 10) und Dominantseptakkord am Ende der Einleitung durch fanfarenhaften Rhythmus aufeinander bezogen. Takte 20 ff. im schnellen Satz an einer von der Funktion her vergleichbaren Stelle eingeschoben.
Simon Mayr <i>Ercole in Lidia</i> ³⁸ (1803)	Tonika und Dominante zu Beginn (T. 1—2, 5—6) durch Paukensolo und nachfolgendes Tutti scharf herausgemeißelt. Dominantblock T. 21 ff.
Simon Mayr <i>Aleramo ed Adelasia</i> ³⁹ (1806)	in der Anlage der Einleitung zu <i>Ercole in Lidia</i> ähnlich.
Gaetano Donizetti <i>Lucrezia Borgia</i> ⁴⁰ (1833)	} Moll. Markante Rhythmen, ausgedehnte Tonika- und Dominantebenen.
Gaetano Donizetti <i>Lucia di Lammermoor</i> ⁴¹ (1835)	

als Vorbereitung eines zur Reprise führenden Dominantblocks in rhythmisch verzerrter, die einzelnen Bestandteile stärker trennender Form aufgegriffen. Der Dominantblock selbst (T. 173—185), der die Reprise (T. 186 ff.) vorbereiten soll, entstammt den Takten 6—8 und 4—5 der Einleitung.

³⁴ Hrsg. von Renzo Bossi (= Eulenburg-TP Nr. 1120).

³⁵ Eulenburg-TP Nr. 686.

³⁶ Eulenburg-TP Nr. 654.

³⁷ Eulenburg-TP Nr. 624.

³⁸ Hrsg. von Botstiber S. 142.

³⁹ Hss. Stimmen Mbs Mus. Mss. 2335.

⁴⁰ Klavierauszug Leipzig/Mailand o. J.

⁴¹ Klavierauszug Leipzig o. J.

Daß es im wesentlichen die italienische Oper ist, die die langsame Einleitung in ihrer ursprünglichen Gestalt und Funktion beibehält, hat folgenden Grund: Insbesondere die italienische Buffooper hat sich — im Gegensatz zur ernsten deutschen Oper, die vor allem nach Empfindungstiefe strebt — eine spielerische, distanziertere Haltung gegenüber dem Theatergeschehen bewahrt. Die Musik nimmt nicht auf den emotionalen Hintergrund Bezug, sondern vollzieht das unerwartete Umschlagen in neue Situationen mit dem Text mit; Handlung und Musik reihen mosaikartig einzelne Teile aneinander. Auch die Einleitungen übernehmen diese Satztechnik⁴² und dienen wie die Ouvertüreneinleitungen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts weniger dem emotionalen Einstimmen in die Oper als dem Ankündigen der Theatervorstellung und des Ouvertürenhauptsatzes.

Damit rundet sich das Bild der in dieser Arbeit in den Vordergrund gestellten Fanfareneinleitungen: Von den die Opernvorstellungen eröffnenden unnotierten Trompeterfanfaren des 17. Jahrhunderts nimmt die Tonika-Dominant-Fanfare ihren Weg über die italienischen Opernsinfonien, insbesondere der Venezianer, und über die in mancher Hinsicht den Opernsinfonien verwandten Konzertkopfsätze Vivaldis zu den Konzerteinleitungen Vivaldis und zu den Sinfonie- und Ouvertüreneinleitungen der Vorklassiker und der Wiener Klassiker. Die Verbindung zur Oper bleibt weiterhin mittelbar gewahrt, da das Aussehen der Einleitungen der Wiener Klassiker in hohem Maße durch das nur vom Theater und von der Sprache her begründbare Element des Diskontinuierlichen⁴³ geprägt ist. Dann zieht sich die Fanfareneinleitung auf die dieses diskontinuierliche Moment am ehesten bewahrende Musik, auf die italienische Theatermusik, zurück.

⁴² Da die Anlage der Oper im Ganzen ebenfalls durch diese Haltung bestimmt ist (Nummernoper), sind die Ouvertüren als selbständige Stücke gegen Ouvertüren anderer Opern austauschbar (s. Renzo Bossi, Vorwort zu: Rossini, *Cenerentola*, = Eulenburg-TP Nr. 1120).

⁴³ Siehe Georgiades, Musik und Sprache S. 116; ders., Mozart und das Theater, in: Mozart, seine Welt und seine Wirkung, Augsburg 1956, S. 103—120, insbesondere S. 110 ff.

ABKÜRZUNGS- UND LITERATURVERZEICHNISSE

Abkürzungen

Abt.	Abteilung
AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
Anm.	Anmerkung
B	Baß, Bässe
Cemb	Cembalo
conc	concertato, konzertierend
Diss.	Dissertation
Fg	Fagott, Fagotte
Fl	Flöte, Flöten
FS	Festschrift
GA	Gesamtausgabe
Habilschr.	Habilitationsschrift
Hr	Horn, Hörner
hs(s).; Hs(s).	handschriftlich(e); Handschrift(en)
JAMS	Journal of the American Musicological Society
Kb	Kontrabaß, Kontrabässe
Kl	Klarinette, Klarinetten
Mf	Die Musikforschung
ML	Music and Letters
MMR	The Monthly Musical Record
MQ	The Musical Quarterly
mschr.	maschinenschriftlich
NGA	neue Gesamtausgabe
Ns	Nachsatz
Ob	Oboe, Oboen
obl	obligato, obligat
Org	Orgel
P	Pauke, Pauken
princ	principale
rip	ripieno
RMI	Rivista Musicale Italiana
SIMG	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
sord	con sordino
Sp.	Spalte
StMw	Studien zur Musikwissenschaft
T.	Takt
TP	Taschenpartitur
Tr	Trompete, Trompeten
Vc	Violoncello, Violoncelli
Vla	Viola, Violen
Vle	Violine
Vlen	Violinen (1. und 2. Violine)
Vs	Vordersatz

Bibliothekssigeln

B	Berlin, Staatsbibliothek (Stiftung Preußischer Kulturbesitz), Musikabteilung
Bc	Bologna, Civico Museo Bibliografico-Musicale
Bds	Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Musikabteilung
BFb	Burgsteinfurt, Fürstlich Bentheimsche Bibliothek (Dauerleihgabe an MÜu)
Bu	Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität Basel, Musiksammlung
Dlb	Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Musikabteilung
DS	Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek
GÖ	Göttweig, Benediktinerstift Göttweig, Musikarchiv
HE	Heiligenkreuz, Zisterzienserstift
HR	Harburg über Donauwörth, Fürstlich Ottingen-Wallerstein'sche Bibliothek, Schloß Harburg
K	Česky Krumlov, pobočka Stát. archívu Třeboň Hudební sbírka Schwarzenberg-Oettingen Svozy
KR	Kremsmünster, Benediktiner-Stift Kremsmünster, Musikarchiv
LA	Lambach, Benediktiner-Stift Lambach
Lbm	London, British Museum
Lu	Leiden, Universiteitsbibliotheek
M	Melk an der Donau, Benediktiner-Stift Melk
Mbs	München, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung
MOc	Modena, Biblioteca Estense
MÜu	Münster, Universitätsbibliothek
Pc	Paris, Bibliothèque du Conservatoire national de musique (in Pn)
Pn	Paris, Bibliothèque nationale, département de la musique
Pnm	Praha, Národní múzeum — hud. oddělení
RH	Rheda, Fürst zu Bentheim-Tecklenburgische Bibliothek (Dauerleihgabe an MÜu)
Rtt	Regensburg, Fürstlich Thurn und Taxissche Hofbibliothek
Ssp	Salzburg, St. Peter (Benediktiner-Erzabtei), Musikarchiv
Tn	Torino, Biblioteca nazionale universitaria
Vc	Venezia, Biblioteca del Conservatorio „Benedetto Marcello“
WD	Wiesentheid, Musiksammlung des Grafen von Schönborn-Wiesentheid
Wdrö	Wien, Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich
Wgm	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde
Wm	Wien, Minoritenkonvent, Klosterbibliothek und Archiv
Wn	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
Zz	Zürich, Zentralbibliothek, Kantons-, Stadt- und Universitätsbibliothek

Allen hier aufgeführten Bibliotheken sei für ihr Entgegenkommen herzlich gedankt.

Gesamtausgaben, Editionsreihen und Beispielsammlungen
(Aufgenommen wurden nur mehrfach zitierte Titel.)

Bach GA	Johann Sebastian Bach's Werke, hrsg. von der Bach-Gesellschaft zu Leipzig, Leipzig 1851—1899
Bach NGA	Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Kassel/Basel/Tours/London 1954 ff.
Beethoven GA	Ludwig van Beethoven's Werke. Vollständige kritisch durchgesehene überall berechnigte Ausgabe, Leipzig (1862—1865), Nachdruck Ann Arbor 1949
Beethoven NGA	Beethoven, Werke, hrsg. vom Beethoven-Archiv Bonn unter Leitung von Joseph Schmidt-Görg, München/Duisburg 1961 ff.
Corelli GA	Arcangelo Corelli, Les Oeuvres, hrsg. von Joseph Joachim und Friedrich Chrysander, London o. J.
Davison-Apel	Archibald T. Davison / Willi Apel, Historical Anthology of Music, 2 Bände, Cambridge/Massachusetts 1950
DDT	Denkmäler Deutscher Tonkunst (Erste Folge)
DTB	Denkmäler Deutscher Tonkunst, Zweite Folge: Denkmäler der Tonkunst in Bayern
DTÖ	Denkmäler der Tonkunst in Österreich
EDM	Das Erbe Deutscher Musik (bis Nr. 23: Erste Reihe: Reichsdenkmale)
Eitner, Oper Bd. 12 bzw. 14	Robert Eitner, Die Oper von ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, Zweiter bzw. Dritter Theil (= 12. bzw. 14. Bd. der Publikation Aelterer Praktischer und Theoretischer Musikwerke), Berlin 1883 bzw. 1885
Gluck GA	Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke, hrsg. im Auftrage des Staatlichen Instituts für Musikforschung Berlin, begründet von Rudolf Gerber, Kassel/Basel/Paris/London/New York 1951 ff.
GMB	Arnold Schering, Geschichte der Musik in Beispielen, Leipzig 1931
Händel GA	The Works of George Frederic Handel, printed for the German Handel Society (hrsg. von Friedrich Chrysander), Leipzig 1858—1903, Nachdruck Farnborough 1965—1968
Haydn GA	Joseph Haydn, Werke, hrsg. vom Joseph-Haydn-Institut Köln unter der Leitung von Georg Feder u. a., München/Duisburg 1958 ff.
Haydn, Sinfonien GA	Joseph Haydn, Kritische Ausgabe sämtlicher Sinfonien, hrsg. von H. C. Robbins Landon, Wien 1963—1968
Haydn, Streich- quartette GA	Joseph Haydn, 83 String Quartets in 3 Volumes, hrsg. von Wilhelm Altmann (Eulenburg-TPen), London/Zürich/Stuttgart/New York o. J.
Mozart GA	Wolfgang Amadeus Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, Leipzig (1876—1905)

Mozart NGA	Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, in Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Kassel/Basel/Paris/London/New York 1955 ff.
NMA	Nagels Musik-Archiv
Rameau GA	Jean Philippe Rameau, Oeuvres complètes, hrsg. unter Leitung von Camille Saint-Saëns, Paris 1895—1929
Schubert GA	Franz Schubert, Complete Works, Leipzig 1888—1897, Nachdruck New York/Wiesbaden 1965
Schubert NGA	Franz Schubert, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hrsg. von der Internationalen Schubert-Gesellschaft, Kassel/Basel/Tours/London 1967 ff.
Torchi 7	Luigi Torchi, L'Arte Musicale in Italia, Bd. 7: Musica instrumentale Secolo XVII, Milano/Roma/Napoli/Palermo/Parigi/Londra/Lipsia/Buenos-Aires/New-York o. J.
Vivaldi GA	Antonio Vivaldi, Opera omnia, hrsg. vom Istituto Italiano Antonio Vivaldi unter Leitung von Francesco Malipiero, Milano 1947 ff.

Literatur

(Aufgenommen wurden nur mehrfach zitierte Titel.)

- | | |
|--------------------|--|
| Abert | Hermann Abert, W. A. Mozart, neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart, 2 Bände, Leipzig 1923—1924 |
| Adler | Handbuch der Musikgeschichte, hrsg. von Guido Adler, Frankfurt am Main 1924 |
| Bär | Carl Bär, Zum Begriff des „Basso“ in Mozarts Serenaden, in: Mozart-Jahrbuch 1960/61, S. 133—155 |
| Barbour | J. Murray Barbour, Pokorny vindicated, in: MQ 49 (1963), S. 38—58 |
| B&H-Katalog | The Breitkopf Thematic Catalogue. The Six Parts and Sixteen Supplements 1762—1787, hrsg. von Barry S. Brook, New York 1966 |
| Botstiber | Hugo Botstiber, Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen (= Kleine Handbücher der Musikgeschichte 9), Leipzig 1913 |
| Brook | Barry S. Brook, La symphonie française dans la seconde moitié du XVIII ^e siècle, 3 Bände, Paris 1962 |
| Brook, Round Table | Barry S. Brook, Französische Opernouvertüre und frühe Sinfonie (= Beitrag zum Round Table: Die Beziehungen zwischen Oper, Oratorium und Instrumentalmusik der Barockzeit), in: Kongreßbericht Salzburg 1964, S. 222 |
| Bryan | Paul Robey Bryan Jr., The Symphonies of Johann Vanhal, Diss. University of Michigan, Ann Arbor 1955 |
| BWV | Wolfgang Schmieder, Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis, Leipzig 1950 |
| Cahn | Peter Cahn, Zur Funktion der Hörner und Trompeten im klassischen Orchestersatz, in: FS Helmuth Osthoff (= Frankfurter musikhistorische Studien), Tutzing 1969, S. 179—208 |
| Clerex | Suzanne Clerex, Pierre van Malderc. Virtuose et maître des concerts de Charles de Lorraine (1729—1768) (= Académie royale de Belgique, Classe des beaux-arts, Mémoires. Collection in 8°. Tome V, Fascicule 1), Bruxelles 1948 |
| Delage | Joseph Ovide Delage, The Overture in Seventeenth Century Italian Opera, Diss. Florida State University, Tallahassee 1961 |
| Dommer | Arrey von Dommer, Musikalisches Lexicon auf Grundlage des Lexicon's von H. Chr. Koch, Heidelberg 1865 |
| DTB III/1 | Hugo Riemann, Thematischer Katalog in: DTB III/1: Sinfonien der Pfalzbayerischen Schule, Leipzig 1902 |
| DTB XII/1 | Oskar Kaul, Thematischer Katalog in: DTB XII/1: Ausgewählte Sinfonien des fürstlich Oettingen-Wallersteinschen Kapellmeisters Anton Rosetti, Wiesbaden 1968 |

- DTB XVI Hugo Riemann, Thematischer Katalog in: DTB XVI: Mannheimer Kammermusik des 18. Jahrhunderts, 2. Teil, Leipzig 1915
- F Antonio Vivaldi (1678—1741). Catalogo numerico-tematico delle opere strumentale, hrsg. von Antonio Fanna, Milano 1968
- Fantini Girolamo Fantini, Modo per imparare a sonare di tromba, Francoforte 1638, Faksimile-Nachdruck (in: Collezione di Trattati e Musiche antiche edite in Fac-simile, Bolletino Bibliografico Musicale), Milano 1934
- Georgiades, Musik- Thrasybulos G. Georgiades, Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters, in: Mozart-Jahrbuch 1950, S. 76—98
- Georgiades, Musik und Sprache Thrasybulos G. Georgiades, Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe, Berlin/Göttingen/Heidelberg 1954
- Georgiades, Schubert Thrasybulos G. Georgiades, Schubert. Musik und Lyrik, Göttingen 1967
- Gérard Yves Gérard, Thematic, Bibliographical and Critical Catalogue of the Works of Luigi Boccherini, London/New York/Toronto 1969
- Gerber, Lexicon Ernst Ludwig Gerber, Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, Leipzig 1790
- Gerber, Neues Lexikon Ernst Ludwig Gerber, Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Leipzig 1812—1814, Faksimile-Nachdruck Graz 1966
- Gericke Hannelore Gericke, Der Wiener Musikalienhandel von 1700—1778 (= Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 5), Graz/Köln 1960
- Gerstenberg Walter Gerstenberg, Über den langsamen Einleitungssatz in Mozarts Instrumentalmusik, in: Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Sonderheft 3 (=FS Wilhelm Fischer), Innsbruck 1956, S. 25—32
- Giegling Franz Giegling, Giuseppe Torelli. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des italienischen Konzerts, Kassel/Basel 1949
- Götze Ursula Götze, Johann Friedrich Klöffler (1725—1790), Diss. Münster 1965
- Gülke Peter Gülke, Introduction als Widerspruch im System. Zur Dialektik von Thema und Prozessualität bei Beethoven, in: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft 14 (1969), S. 5—40
- Haller Klaus Haller, Partituranordnung und musikalischer Satz (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 18), Tutzing 1970
- Haußwald Günter Haußwald, Mozarts Serenaden. Ein Beitrag zur Stilkritik des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1951
- Hell Helmut Hell, Die neapolitanische Opernsinfonie in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts. N. Porpora — L. Vinci — G. B. Pergolesi — L. Leo — N. Jommelli (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 19), Tutzing 1971

- Herrmann-Bengen Irmgard Herrmann-Bengen, Tempobezeichnungen. Ursprung — Wandel im 17. und 18. Jahrhundert (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 1), Tutzing 1959
- Hofer Heinrich Hofer, Christian Cannabich. Biographie und vergleichende Analyse seiner Sinfonien, mschr. Diss. München 1921
- Hoffmann Hans Hoffmann, Über die Mozartschen Serenaden und Divertimenti, in: Mozart-Jahrbuch 3 (1929), S. 59—79
- HV Anthony van Hoboken, Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, 2 Bände, Mainz 1957 und 1971
- Jahn Otto Jahn, W. A. Mozart, 2 Bände, Leipzig ²1867
- Klinkhammer Rudolf Klinkhammer, Die langsame Einleitung in der Instrumentalmusik der Klassik und Romantik. Ein Sonderproblem in der Entwicklung der Sonatenform (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 65), Regensburg 1971
- Koch, Lexikon Heinrich Christoph Koch, Musikalisches Lexikon, Frankfurt am Main 1802
- Koch, Versuch Heinrich Christoph Koch, Versuch einer Anleitung zur Composition, 3 Bände, Leipzig 1793, Faksimile-Nachdruck Hildesheim 1969
- Kolneder, Neue Studien Walter Kolneder, Antonio Vivaldi. Neue Studien zur Biographie und zur Stilistik der Werke, mschr. Habilschr. Saarbrücken (1956)
- Kolneder, Vivaldi Walter Kolneder, Antonio Vivaldi. 1678—1741. Leben und Werk, Wiesbaden 1965
- Krautwurst Franz Krautwurst, Untersuchungen zum Sonatensatztypus Beethovens, durchgeführt am I. Satz der 1. Sinfonie, mschr. Diss. Erlangen 1950
- Krebs Carl Krebs, Dittersdorfiana, Berlin 1900
- Kreiner Victor Kreiner, Leopold Hofmann als Sinfoniker (1738—1793), mschr. Diss. Wien 1958
- Kretzschmar Hermann Kretzschmar, Die Jugendsinfonien Joseph Haydns, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 15 (1908), S. 69—90
- Kross Siegfried Kross, Das Instrumentalkonzert bei Georg Philipp Telemann, Tutzing 1969
- Kunze Stefan Kunze, Die Instrumentalmusik Gabrielis (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 8), Tutzing 1963
- KV Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts von Dr. Ludwig Ritter von Köchel, bearb. von Franz Giegling, Alexander Weinmann, Gerd Sievers, Wiesbaden ⁶1964
- Landon H. C. Robbins Landon, The Symphonies of Joseph Haydn, London 1955
- Larsen Jens Peter Larsen, Die Haydn-Überlieferung, Kopenhagen 1939
- Macdonald Robert James Macdonald, François-Joseph Gossec and French Instrumental Music in the Second Half of the Eighteenth Century, Diss. University of Michigan, Ann Arbor 1968
- Mattheson, Orchestre Johann Mattheson, Das Neu-Eröffnete Orchestre (Oder Universelle und gründliche Anleitung . . .), Hamburg 1713
- Menk Gail Ellsworth Menk, The Symphonic Introductions of Joseph Haydn, Diss. University of Iowa, Iowa City 1960

- Mennicke Carl Mennicke, Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker. Nebst Biographien und thematischen Katalogen, Leipzig 1906
- Mersenne Marin Mersenne, *Harmonicorum libri*, 1. Teil: *De Instrumentis Harmonicis*, Paris 1635
- MGG Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel/Basel 1949 ff.
- Michelitsch Helga Michelitsch, Das Klavierwerk von Georg Christoph Wagenseil. Thematischer Katalog (= *Tabulae Musicae Austriae* 3), Wien/Graz/Köln 1966
- Mies Paul Mies, Das instrumentale Rezitativ. Von seiner Geschichte und seinen Formen (= *Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft* 55), Bonn 1968
- Münster Robert Münster, Die Sinfonien Toeschis. Ein Beitrag zur Geschichte der Mannheimer Sinfonie, mschr. Diss. München 1956
- Nagel Willibald Nagel, Christoph Graupner als Sinfoniker. Zusammenfassende Bemerkungen (nebst thematischem Katalog der Sinfonien) (= *Musikalisches Magazin* 49), Langensalza 1912
- Naumann Hans Naumann, Strukturkadenzen bei Beethoven. Ein Beitrag zur Geschichte der harmonischen Sprachformen von Haydn, Mozart, Beethoven, Meissen 1931
- Nef Karl Nef, Geschichte der Sinfonie und Suite (= *Kleine Handbücher der Musikgeschichte* 14), Leipzig 1921
- Perger Lothar Perger, Thematisches Verzeichnis der Instrumentalwerke Michael Haydns, in: DTO 29
- Pincherle Marc Pincherle, Antonio Vivaldi et la musique instrumentale, Bd. 1, Paris 1948
- Pohl Carl Ferdinand Pohl, Joseph Haydn, 2 Bände, Leipzig 1878 und 1882
- PV Marc Pincherle, Antonio Vivaldi et la musique instrumentale, Bd. 2, Paris 1948
- Reimann Margarete Reimann, Materialien zu einer Definition der Intrada, in: *Mf* 10 (1957), S. 337—364
- Reissinger Marianne Reissinger, Die Sinfonien Ernst Eichners (1740—1777) (= *Neue Musikgeschichtliche Forschungen* 3), Wiesbaden 1970
- Riehm Diethard Riehm, Die ersten Sätze von Joseph Haydns Londoner Sinfonien, Diss. Münster 1971
- Riemann, Kompositionslehre Hugo Riemann, Große Kompositionslehre, Bd. 1: Der homophone Satz, Berlin/Stuttgart 1902
- Riemann Riemann Musiklexikon, hrsg. von Willibald Gurlitt, Personenteil 2 Bände, Mainz/London/New York/Paris ¹²1959—1961, Sachteil Mainz/London/New York/Paris ¹²1967
- Riessberger Helmut Riessberger, Franz Aspelmayr (1728—1786), mschr. Diss. Innsbruck 1954
- Rutová Milada Rutová, *Valdštejnská Hudební Sbíрка v Doksech*, mschr. o. J.
- RV Peter Ryom, Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis (Kleine Ausgabe), Leipzig 1974
- Rywosch Bernhard Rywosch, Beiträge zur Entwicklung in Joseph Haydns Symphonik, 1759—1780, Turbenthal 1934

- Scheibe Johann Adolf Scheibe, *Critischer Musicus*, Leipzig ²1745
- Schönberg Arnold Schönberg, *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*, Übersetzung von Erwin Stein, Mainz 1954
- Seiffert Max Seiffert, *Thematisches Verzeichnis der Instrumentalwerke Leopold Mozarts*, in: DTB IX/2
- Sondheimer Robert Sondheimer, *Die formale Entwicklung der vorklassischen Sinfonie*, in: AfMw 4 (1922), S. 85—99
- Stedman William Preston Stedman, *Form and Orchestration in the Pre-Classical Symphony*, 2 Bände, Diss. University of Rochester, Rochester N.Y. 1953
- Sulzer Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 2, Biel 1777
- Tenschert Roland Tenschert, *Die Ouvertüren Mozarts*, in: Mozart-Jahrbuch 2 (1924), S. 109—181
- Therstappen Hans Joachim Therstappen, *Joseph Haydns sinfonisches Vermächtnis* (= Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft 9), Wolfenbüttel/Berlin 1941
- Titcomb Caldwell Titcomb, *Baroque Court and Military Trumpets and Kettledrums: Technique and Music*, in: The Galpin Society Journal 9 (1956), S. 56—81
- Tobel Rudolf von Tobel, *Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik*, Bern/Leipzig 1935
- Tutenberg Fritz Tutenberg, *Die Sinfonik Johann Christian Bachs*, Wolfenbüttel/Berlin 1928
- Václav Ján Sykora Václav, František Xaver Dušek, *Život a Dílo*, Praha 1958
- Walther, Lexicon Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, Faksimile-Nachdruck hrsg. von Richard Schaal (= Documenta musicologica 1. Reihe III), Kassel/Basel 1953
- Warren Raymond Warren, *Introduction and Allegro: A Mozartian Study*, in: MMR 88 (1958), S. 164—169
- Wellesz Egon Wellesz, *Studien zur Geschichte der Wiener Oper, I. Cavalli und der Stil der venetianischen Oper von 1640—1660*, in: StMw 1 (1913), S. 1—103
- Werner Hildegard Werner, *Die Sinfonien von Ignaz Holzbauer (1711 bis 1783). Ein Beitrag zur Entwicklung der vorklassischen Sinfonie*, mschr. Diss. München 1942
- Westphal Kurt Westphal, *Anfangen und Schließen in der Musik*, in: Musica 17 (1963), S. 57—60
- Wolff Hellmuth Christian Wolff, *Die venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik und des Theaters im Zeitalter des Barock*, Berlin 1937
- Wq Alfred Wotquenne, *Catalogue thématique des oeuvres de Charles Philippe Emanuel Bach (1714—1788)*, Leipzig/Bruxelles/Londres/New York 1905
- Wyzewa/Saint-Foix Théodore de Wyzewa / Georges de Saint-Foix, *W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre*, Bd. 1—2, Paris 1912

REGISTER

(In den Kapitelüberschriften auftretende Stichwörter sind in der Regel für das gesamte Kapitel nicht berücksichtigt. Eine in Klammern () gesetzte Seitenzahl verweist auf die Anmerkungen der betreffenden Seite. *Kursiv* gesetzte Seitenzahlen verweisen auf Notenbeispiele im 2. Band.)

- Abeille, L. (232)
 Abel, C. F. (224)
 Agrell, J. 197, 375
 Agricola, J. F. (79)
 Alexandre, Ch.-G. (= Alessandro) 272, 418
 Allemande 256
 Anfossi, P. 176, 337
 Arne, Th. A. 244, (271), (283), (285)
 Aspelmayr, Fr. 64 f., (92), 207
 Aubert, L. (286)
 Auftakt 25, (25), 74, 85, 91, 104, 163, (233), 263
- Bach, C. Ph. E. 199, (205), 251 f., 254 f., 269 f.
 Bach, J. Chr. 216 f., 224, (271), (284), 398 f., 400
 Bach, J. Chr. Fr. 200
 Bach, J. S. (27), (109), 132, (133), 150, 151, 211 ff., (227), (237), 238, 243, (245), (248), 253, (262), (264), 281
 Bach, W. Fr. 254, (271)
 Beecke, I. von 196 f.
 Beethoven, L. van 14, (24), 63, (144), (227), 259, (259), 291 ff., 435
 Besetzung 76, 103, 104, 144, 179
 Bezifferung 150, 163, 165, 179, 200
 Biber, H. I. Fr. (226 f.), 250
 Bläser 72, (201), 215, 292
 Blois, Ch.-G.-X. de 183, (247), 354
 Boccherini, L. 176, 213, 338 f., 340 ff., 397
 Böhmen (böhmisch) 219, (222), 279
 Bonno, G. 201 f., 205, 223, 231, 381, 402
 Boyce, W. (271), (283), (286)
 Brevi, G. B. (226)
 Brixl, Fr. X. 208 f., (225), 232, 392
 Brossard, S. de 257 f.
 Buxtehude, D. 263
- Caldara, A. (149)
 Cambert, R. 242
 Cannabich, C. (148 f.)
 Cannabich, Chr. 174, 188 f., (223), 232, 274, (274), 282, 285, 364, 365
 Capriccio 250, 284
 Cavalli, Fr. (225), 226, 228, 270
 Cesti, M. A. 228, 270
 Cherubini, L. (232), 300
 Comi, G. (31), 272, 419
 Concerto 57, 234, 286
 Conti, Fr. (240)
 Corelli, A. (109), (227), (228), 262 f., 266, (266), 284
- Dall'Abaco, E. F. (228)
 Dauvergne, A. (241), (286), 404
 Davesnes, P. J. (283)
 Dittersdorf, K. Ditters von (47), (57), 207, 209, 223, 279, 391, 430 f.
 Dominantabschnitt (Dominantblock) 26, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 58, 59, 66 f., 71, 94, 101, 105, 124 f., 130, 141, 162, 219, 233
 Dominantseptklang 46, 48, 60, 63, (136)
 Dommer, A. von 31, (236), 257
 Donizetti, G. 300
 Draghi, A. 228
 Duschek, F. X. 208, 209, 279, 393, 394
 Dynamik 59 f., 72, 80, 89, 104, 105, 167 f.
- Eberl, A. 40, (65), 331, 332
 Eichner, E. 189 ff., (222), 274, (283), (285), 366 f., 368
 Eingang 78, (136)
 England (englisch) 219, 224, 271, 282 f., 285
 Entrée 235, 284

- Fanfare (-neinleitung, -instrumente, fanfarenartig) 30 f., (58), 59, 89, 93, 105, 124 f., 128, 162, 242, 258 f., 291, 296, 301
- Fantasie (99), 128, 130 f., 133, 144, 146, 235, 250 ff., 253, 284, 286, (286)
- Fantini, G. 225, (225), (228), (232), 250
- Fasch, J. F. (171)
- Feldmayr, G. 215
- Franck, M. 258
- Frankreich (französisch) 271 f., 282 f., 285, (286)
- Froberger, J. J. (250)
- Fux, J. J. (149), (226), (250), 253, (254), 258
- Gabrieli, G. 265
- Galuppi, B. (148), (271)
- Gaßmann, Fl. 208, (215), 223, 279, 432 ff.
- Generalbaß (-satz, -musik, -struktur) (26), (29), 55, 56, 57, 73, 101, 103, 129, 150, 153, 162, 164, 168, (171), 200, 201, 212, 222, 224, 234, 271, (276), 286
- Genzinger, M. von 124
- Gerber, E. L. 179, 221, (223)
- Gerüst (-bau, -bauprinzip, -bauglieder, -satz) 26 f., (27), 29, 32, 33, 60, 72, 74, 76, 78, 94 ff., 101, 103, 105, 128, 168, 234, 251
- Gluck, Chr. W. von 203 ff., 223, (227), 278, 294
- Gossec, Fr.-J. 180 ff., 199, (222), (223), 264, 272, (286), 348, 349, 350, 351 f., 353
- Graun, J. G. 216, 260
- Graupner, J. Chr. (41), (226), 231, 244, 267, 272 f., 409, 410, 411, 420, 421, 422
- Greene, M. (238), (271)
- Gugel, G. A. (51)
- Guillemain, G. 177 ff., 219, 221, (223), 234, 244, 246, (247), 344, 345, 346 f.
- Gussago, C. (265)
- Händel, G. F. (171), 229 f., (250), 253, (263), 264, 281
- Halbschluß 36, 78, 130, 138, 141, 214, 237
- Hasse, J. A. 197 f., 219, 221, 223, 234, 245, (245), 247, (283), (285)
- Haßler, H. L. 258
- Haydn, J.
Barytontrio V XI 52 D-dur 127, 128, 249
Klaviersonaten (137), 255
Klaviertrio HV XV 3 C-dur 128, 145
HV XV 24 D-dur (226)
HV XV 29 Es-dur (226)
Marche regimento de Marshall 91
Marsch HV VIII 1 91
HV VIII 2 91
HV VIII 3 89, 91
HV VIII 4 88
HV VIII 6 89, 91
HV VIII 7 91
Messen 150 f., (151)
Notturmo HV II 26 F-dur 123, 138
HV II 27 G-dur 123, 128 f., (144), 145
Oratorium „Die Jahreszeiten“ (23), 57 f., 147
„Il ritorno di Tobia“ 57
„Die Schöpfung“ (23), 147
„Die sieben letzten Worte des Erlösers am Kreuz“ 57
Ouverture HV I a 3 („Orfeo“) 31, (50), 54
HV I a 6 („L'incontro improvviso“) 54, (92)
HV I a 13 („L'isola disabitata“) 25, 31, (50), 54 f., 60, (66), 97, (296)
Sinfonie Nr. 1 (22)
Nr. 2 92, 103
Nr. 3 (22)
Nr. 5 73, (280)
Nr. 6 (22), 24, 33, 102, (104), (112), 137, 219, 221 f., 234, 281
Nr. 7 (38), 60, 92, 102, (104), (128), 219, 221 f., 234, 281
Nr. 8 (92)
Nr. 9 92
Nr. 11 73, (280)
Nr. 12 75
Nr. 13 75
Nr. 15 (19), (34), 101, 138, (280), 281, 282, 284
Nr. 17 76
Nr. 18 73, (280)
Nr. 19 76, 92

Nr. 20 92, 97
 Nr. 21 73 f., 74, (280)
 Nr. 22 73, (280)
 Nr. 25 (19), (34)
 Nr. 26 (76)
 Nr. 30 93
 Nr. 31 (76)
 Nr. 32 (75), 92
 Nr. 34 73, 74, (280)
 Nr. 36 77
 Nr. 37 92
 Nr. 38 92
 Nr. 39 93
 Nr. 41 78, 93
 Nr. 42 92, 93
 Nr. 43 93
 Nr. 49 73, 74, (280)
 Nr. 50 19, 24, 25, 28, (28), 30, 38, 60, (66), 76, 87, 91, 92, 240, 241, 252, 282, 285
 Nr. 51 93
 Nr. 53 24, 28, 30, 40 f., 41, 76, 79, 94, 123, 281
 Nr. 54 (19), 24, 25, 28, 29, 30, 38 f., 76, 92, 94, 123, 282, 285
 Nr. 56 92, 98
 Nr. 57 (19), 24, 30, 39 f., 60, 74, 77, 79, 96, 184, 285
 Nr. 59 93
 Nr. 60 (28), 29, 30, 33, (34), 40, (52), 76, (79), 87, 91, 92, (92), (104), 107, 183, 240
 Nr. 61 93
 Nr. 62 77
 Nr. 64 80
 Nr. 66 (81)
 Nr. 67 (78), (92), 93, 98
 Nr. 70 94, 98
 Nr. 71 25, 29, 30, 41, (52), 79, 107
 Nr. 72 92
 Nr. 73 24, 35, 37 f., 77, 79, (79), 80, (95), 107, 112
 Nr. 75 24, 30, 35 ff., 78, 79, 116, 124
 Nr. 77 94, (95), 98
 Nr. 78 77
 Nr. 79 79, 80, 92, 98
 Nr. 82 76, 77, 98
 Nr. 83 77
 Nr. 84 24, 42, 79, 80, 93, 108, 113 ff.

Nr. 85 24, 25, (25), 29, 30, (34), 41 f., 76 f., 96 f., 111, 203, 241, 275, 281 f., 282
 Nr. 86 24, 60, 79, (79), (93), (95), 98, 107, (280)
 Nr. 87 77, 79
 Nr. 88 (25), (28), 30, (66), 76, 78, 79, (79), 107, 116, (280), 281 f.
 Nr. 89 94, 97
 Nr. 90 24, 25, (25), 45, 47, 60, 79, (79), 98, (103), 107, 111, (125), 207, 281 f.
 Nr. 91 (28), 45 f., 47, (79), 97, 124, 281 f.
 Nr. 92 24, 25, 46 f., 47, 77, 78, (79), (93), 107, 207
 Nr. 93 24, (25), 48, 49, (60), 77, 79, 95, (102), 107, 115, (194), 282
 Nr. 94 24, 48, 49, (76), 79, 107, (136)
 Nr. 96 24, 28, 48, 49, 107, 112 f., (136)
 Nr. 97 24, 26, 51 ff., 60, (69), (107), (125), (163)
 Nr. 98 25, 31, 50, (52), (60), (79), (93), 109, 282
 Nr. 99 24, 25, 30, 48, 50, (60), 93, 96
 Nr. 100 24, 29, 33, 48, 60, 79, 96 f., 282
 Nr. 101 24, 31, 47 f., (50), (52), 60, 77, 98 f., (103), 107
 Nr. 102 24, 30, 48, 50 f., (51), (103), 109, (136)
 Nr. 103 24, 25, (28), (34), 51, 60, 77, 93, 107, 109 f., 197
 Nr. 104 24, 25, 26, (29), 31, 32, (50), 53 f., (60), 79, (96), 98, 107, 108, 282
 Streichquartette op. 1 Nr. 1 127, 128, 144
 op. 2 Nr. 3 (137)
 op. 9 Nr. 2 127 f., 254
 op. 33 Nr. 5 (137)
 op. 54 Nr. 2 138
 op. 71 Nr. 1 (137)
 op. 71 Nr. 2 139
 op. 71 Nr. 3 (227)
 op. 74 Nr. 1 (137)
 op. 76 Nr. 1 (137)

- Haydn, M. (88), (129), 209, 224, 248 f., (248), 264, 275
Hörner 20, 22, 24, 30, (45), 59, 60, 73, 76, 97, 103, 104, 129, (136), 142, (144), 179, 186, (210), 215, 219, 234, 292
Hoffmann, L. (41), 203, (222), 223, 278, (283), (285), 384, 385, 386
Hoffstetter, R. (127), 214
Holzbauer, I. 186, (223), 260, 265, 273, (283), (285), 358, 423, 424
Huber, Th. 64 f., (92)
Intrada (51), (197), (227), 233, (233), 235, (266)
Italien (italienisch) 224, 225, 228, 233, 234, 258, 271, 279
Kadenz 21, 23, (28), 31, (32), 34, 45, 60, 69, 72, 79, 104, 159, 162, 165, 228, 236, 241, 287
Kammermusik (-einleitung) 14, 61, (107), 174, 234, 235, 248, 279, 286, 292, 297
Keiser, R. (226)
Klöffler, J. Fr. (106), 199 f., 376 f., 378
Koch, H. Chr. (32), (75), (94), (174), (227), (236), (240), 257, 258, 260, 283 f.
Kozeluch, L. A. 35 ff., 208, (283), (285)
Krieger, Ph. 242
Kuhnau, J. (248)
Ländler 106
Lamoninary, J.-Ph. (240)
Le Duc, S. (40), 183 f., 355
Le Maire, J. 260
Locatelli, P. A. (41), 175 f., (227), 263 f., 268 f., 407, 412, 413, 414
Loeffler (92), (196), 374
Lotti, A. (226)
Lully, J.-B. 237, 281, 282, (283)
Machaut, G. de 106
Maldere, P. van 179 f., (222), 272
Mangean, E. 178
Mannheim (Mannheimer) 201, 208, 219, 222, 223, 272 ff., 280
Marini, B. 259, 262, (262)
Marsch (27), 104, (192), 233, 242, 256, 258, 284, 300
Martin, Fr. (240), 246, 247, (283), (286), 405, 406
Massaino, T. 265
Mattheson, J. (236), (257)
Mayr, S. 300
Mendelssohn-Bartholdy, F. 281
Mersenne, M. 225, (233)
Modulation 28, 29, 214, 228
Mondonville, J.-J. 247
Monn, J. Chr. 264, (277)
Monn, M. G. (109), 185, 224, 276 f., (283), (285), 426, 427
Monteverdi, Cl. 225, 228
Montillot, M. de (227)
Mozart, L. (92), 201, 224, 260, 276, 379, 380, 425
Mozart, W. A.
KV 22 93
KV 38 259
KV 45 84
KV 50 149, 259
KV 63 83, (87), 88
KV 73 93
KV 76 92
KV 95 93
KV 96 93, 94
KV 99 (87), 88
KV 100 (87)
KV 114 84
KV 124 94
KV 128 92
KV 131 140, 141
KV 139 151
KV 166 140, 141, 146
KV 171 141
KV 182 94
KV 183 (121)
KV 185 (87), (133), 145, (145), 146
KV 189 88, 89, 91
KV 200 92
KV 203 33, 61 f., 67, (69), (87), 88, 92, (140), 145, (298)
KV 204 137, 140, 141, 145
KV 205 24, 88, 140, 141, (282)
KV 208 148
KV 214 88, 89
KV 215 88, 89, 90
KV 216 100, (100)
KV 237 88, 89, 91

KV 239 (87), 89
 KV 247 88, 137, 139 f., 141
 KV 248 88
 KV 249 88, 89, 90, 91
 KV 250 (61), 62 f., 84, (87), 88, 92,
 106, 118, (119), 140, 141, 145
 KV 266 (139), 141
 KV 282 (137), 255
 KV 286 (87)
 KV 287 129, (145), (146), 249
 KV 289 (25), 140, 141
 KV 290 88, 91
 KV 297 84, 92, 94, (96)
 KV 303 140, 141
 KV 317 151 f., 153
 KV 318 92, 98
 KV 319 92, 93, 95 f.
 KV 320 34, (61), 63, (87), 88, 91,
 92, 119, (119), (125), 145
 KV 331 255
 KV 333 215
 KV 334 88
 KV 335/I 88, 89, (90), 91
 KV 335/II 89, (90)
 KV 338 92, 93, 94
 KV 345 92, 231
 KV 361 24, 63, 83, 84, (87), 91
 KV 366 (30), (226), 282
 KV 375 83, (87), 92, 94
 KV 379 140, 141
 KV 385 (96)
 KV 394 (130), 134, 145
 KV 396 131
 KV 397 131, 145
 KV 399 129 f., 246
 KV 402 140, 141
 KV 404a 137
 KV 408/I 89, 90, (90), 91
 KV 408/II 88, 89, (89), 90, 91
 KV 408/III 88, (90), 91
 KV 415 100, (100)
 KV 424 134, 145
 KV 425 25, 83, 92, 94, 107, 108,
 120 f., 126
 KV 444 67, 92, 123 f.
 KV 445 88
 KV 452 110, (136), 140, 141
 KV 454 134, 145, 214 f.
 KV 456 100
 KV 458 (140)
 KV 465 131 ff., (142), 144

KV 466 100, (121)
 KV 467 (194)
 KV 475 130
 KV 482 100
 KV 488 (99)
 KV 492 27, (79)
 KV 497 135, (136)
 KV 498 (137)
 KV 504 24, 94, 96, 98, 121, 126,
 240, 285
 KV 515 142, (143)
 KV 516 142 f.
 KV 527 (29), 31, 67, 68 ff., 72, 98,
 121, 142, 148, 187, 282
 KV 543 24, (29), 32, 67, 68 ff., 72,
 (111), 121 f., 126
 KV 544 88
 KV 546 130, 246
 KV 551 92, 94
 KV 588 24, 30, 32, (41), 68 ff., 72,
 92, 118, 149, (194)
 KV 593 (112), 135, 145
 KV 594 140, 141
 KV 617 137, 140, 141
 KV 620 24, (25), 32, 68 ff., 72, 93,
 100, 118, (121), 283 f.
 KV 621 93, 282
 (KV Anh. 8) (280)
 KV Anh. 9 (= 297b) 83, 84
 KV Anh. 42 (= 375b) 134, 145
 KV Anh. 102 (= 620a) (68), 118
 KV Anh. 221 (= 45a) 92
 Muffat, Georg (227), 231, 252 f., 256,
 (261), 266
 Muffat, Gottlieb (254)

 Naumann, J. G. 65
 Neapel (neapolitanisch) 223, 234
 Neefe, Chr. G. 254
 Niedt, Fr. E. (236)
 Nörminger, A. 258
 Norddeutschland (norddeutsch) 182,
 219, 224, 271

 Orchestermusik (Orchestersatz) 145,
 213, 219, 261, 279, 297
 d'Ordoñez, C. 202, 277, 382, 383,
 428 f.
 Organum (27), 106
 Orgelpunkt (27), 28, (29), (171), 213,
 252

- Ouverture, französische (58), 106,
129 f., 133, 134, 144, 146, 164,
177 f., 211, 216, 235, 256, 257,
(266), 270, 271, 281 ff., 286, (292)
- Pachelbel, J. 250 f.
- Paisiello, G. (47)
- Pallavicini, C. (226), 229
- Paris (Pariser) 201, 219, 222, 223, 280,
(285)
- Pauken 30, 76, 104, 105, 219
- Perez, D. 173, 269, 335, 415
- Pergolesi, G. B. (226)
- Periode (-struktur, periodisch) 31 f.,
33 f., 73, 76, 78, 79, 95 f., 103, 104,
138, 145, 163, 164, (233), 277
- Pidhl, V. 206, 208, 209, 223
- Pinaire 271, 417
- Pleyel, I. 207
- Pokorny, Fr. X. (92), 173 f., 192 f.,
(195), 208, 223, 274, 336, 370
- Porpora, N. 244
- Präludium 235, 250, 251, 253, 257, 284
- Praetorius, M. 256, (257)
- Programm (programmatisch) 23, (54),
180, (208), 209, 232, 242 f.
- Psalmvortrag 106
- Purcell, H. 242
- Quantz, J. J. 220
- Quentin, J. B. 260
- Rameau, J.-Ph. (234), 243, 244, 247,
(250), (251)
- Reicha, J. (144), 215
- Reprise 111, 112, 114 f., 116, 119,
125 f.
- Rezitativ 127 f., 129, 133, 144, (145),
146, (146), 148, (148), 235, (266),
284, 285 f.
- Ricercar 250
- Richter, Fr. X. 185 f., 208, (273),
356 f.
- Roeser, V. (240)
- Rößler, Fr. A. (= Rosetti) 193 ff.,
208, 223, 265, 274, (274), 371, 372,
373, [374]
- Rosenmüller, J. (226), 231, 258, 266
- Rosetti s. Fr. A. Rößler
- Rossini, G. 298 ff.
- Sätze, langsame (Kopf-, Mittel-) 42,
44, 137, 139, 141, 145, 219, 247,
279, 286
- Salzburg (Salzburger) 182, 219, 224,
275, 279
- Sammartini, G. B. (175)
- Sarti, G. 214 f.
- Sartorio, A. 228
- Scarlatti, A. 226, (226), 230 f., 270,
401
- Schacht, Baron Th. von 193
- Scheibe, J. A. (236), (241)
- Schluß, phrygischer (26), (30), 31, 33,
57, 161, 262, 271, (276)
- Schmeltzer, H. (149)
- Schubert, Fr. 294 f.
- Schütz, H. 106
- Schumann, R. (126), 296 f.
- Schwindel, Fr. 192, 369
- Signal 23, 24, 31, 71, 75, 89, 144, 165,
208, 225, 228
- Simon 177, 343
- Sinfonia 257, 261, 281, 286
- Sohier, Ch.-J. 271, (283), (286)
- Soler, A. 264
- Solokadenz 284
- Spourny, W. J. 177
- Stamitz, C. 192, (215), 274
- Stamitz, J. 183, 208, (215), 231, (273)
- Stradella, A. (226), 229 f.
- Süddeutschland (süddeutsch) 208,
219, 279
- Sulzer, J. G. (236), 283
- Takt (-art, -vorzeichnung, -einheit)
13, 40, 42, (61), 75, 83, (86), 88,
(93), 104, 105, 107, (159), 162,
(162), 236, 284
- Tanz (-satz) (27), (88), 90, 242, 247,
(263)
- Tartini, G. 171 f.
- Telemann, G. Ph. 172 f., 242, 243,
(259), 333, 334
- Tempo (-bezeichnung, -vorschrift,
-sigle) 13, 26, (40), 62, 69, 73, 75,
83, 88, 103, 104, 105, 106, 137, 162,
183, 205, 239, 258, (269), 279, 286,
296, (298)
- Toccata 128, 144, 235, 250, 252 f., 284
- Toeschi, C. G. (106), 186 ff., (222),
(223), 264, 359, 360, 361, 362, 363

Tonart 28, 29, 30, 31, 60, 76, 89, 133
 Tonikablock (Tonikaabschnitt) 21, 23, 24, (25), 30, 31, 34, 58, 162, 166, 219, 233, 252
 Torelli, G. (109), (171), 259, 267, 408
 Torri, P. (226), (259)
 Traetta, T. (227)
 Trompeten 30, 31, 76, 104, 219, 225

 Überleitung 130, (136)

 Vanhal, J. B. 206 f., 208, 223, 278, 387, 388 f., 390
 Venedig (venezianisch) 223, 226, 228, 229, 233, 301
 Viadana, L. (265)
 Vivaldi, A. 170, (172), 173, 174, 176, (178), 207, 219, 220 f., 223, (227), (228), 233, 234, 238 f., (240), (241), (261), 263, 267 f., 270 f., 282, 285, 301, 403, 416
 Vogler, G. J. (30)
 Vorhang 77, 84, 106, (137), (139)

 Wagenseil, G. Chr. (250), 253, 256
 Walther, J. G. (236), (250), 251, (257)
 Walzer 106
 Weber, C. M. von 295 f.
 Wiederholung 34, 56, 138, (201), 217, (239)
 Wien (Wiener) 208, 219, 222, 223, 276, 279, 282, 285
 Wineberger, P. 219

 Ziani, P. A. (226)
 Zimmermann, A. 209, 279, 395, 396