Werk

Titel: Die Orchesterbehandlung in Mozarts Opern vom Idomeneo bis zur Zauberflöte

Autor: Simon, James

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1915

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_014_01_53|LOG_0014

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

DIE ORCHESTERBEHANDLUNG IN MOZARTS OPERN VOM IDOMENEO BIS ZUR ZAUBERFLÖTE

VON DR. JAMES SIMON IN BERLIN-GRUNEWALD

Idomeneo

Die Idomeneo-Première in München am 29. Januar 1781, die Mozart aus den unerträglichen Salzburger Verhältnissen reißt, bezeichnet auch in seinem künstlerischen Dasein einen Wendepunkt. Denn diese Oper, die er noch in späteren Jahren hochgehalten haben soll, während er das Stilprinzip seiner Jugendopern verwarf, bedeutet sein erstes reifes dramatisches Werk und zugleich eine wahre Fundgrube für jeden, der sich mit der Orchesterbehandlung Mozarts näher befaßt. Jahn bezeichnet den Idomeneo als „die Grundlage aller modernen Instrumentation".[1]) Das gilt nun freilich mit bestimmten Einschränkungen.

Ich erinnere an die Vorarbeiten der opéra comique, an die Reformen der Mannheimer, die nach dem Vorbild der französischen Instrumentalmusik die vernachlässigte Bläsergruppe selbständiger anwandten und dadurch sowie durch dynamische Schattierungen dem Orchester ein sinnliches Kolorit gaben. Ich verweise ferner auf die orchestralen Neuerungen der zweiten neapolitanischen Schule, deren entwickelungsgeschichtliche Bedeutung Kretzschmar erst wieder aufgezeigt hat,[2]) namentlich Jommellis, der nach Aberts gründlichen Forschungen[3]) schon vom „Astianatte" (1741) die Instrumente zum Stimmungsausdruck heranzieht; an die sinnvolle, in ihrer Ökonomie so beredte Orchestersprache Glucks, dessen reindramaturgische Anschauungen denen Mozarts entgegengesetzt waren;[4]) endlich an die Wiener Schule, der die Entwickelung der Symphonie viel verdankt, und ihr erstes Genie Haydn, der sich um eben diese Zeit (1781) auch in Frankreich, Spanien und England durchsetzt, seinerseits von dem jüngeren Freunde lernt und ihn bei einem Disput über den Wert des Don Juan für den größten lebenden Komponisten erklärt.

---

[1]) I. Teil S. 681 (4. Aufl. bearbeitet von Deiters).

[2]) In seinem Aufsatz „Aus Deutschlands italienischer Zeit" (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1901). Die neapolitanische Oper ist keine Konzertoper, sie birgt auch psychische Werte.

[3]) Hermann Abert, Niccolo Jommelli als Opernkomponist mit einer Biographie (Halle 1908), enthält auch wichtige Bemerkungen über die Orchesterbehandlung des Neapolitaners. — Mozart findet seine Oper „schön, aber zu gescheit und altväterisch fürs Theater". (Vgl. die Briefe Mozarts in Auswahl von Curt Sachs (Berlin 1911) S. 16.

[4]) Man braucht nur zwei Aussprüche einander entgegenzuhalten. Gluck: Die Musik soll der Dichtung dienen. Mozart: Bei einer Oper muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein. (Aus einem Brief an den Vater 13. Okt. 1781).

Als Mozart den Idomeneo schrieb, konnte er mit dem stark besetzten, leistungsfähigen Münchener Orchester rechnen, war hier also durch keinerlei Rücksichten gebunden, während es dem Sängerpersonal gegenüber nicht ganz ohne Nachgiebigkeiten abging. Die in Mannheim, dem „Paradies der Tonkünstler", erlebte Klangfülle und die beseelte Vortragsweise des disziplinierten Cannabichschen Orchesters hatten sich auf dramatischem Gebiete, zuerst in der orchesterfreudigen Instrumentation der Thamoschöre niedergeschlagen. Nur die Klarinetten, für die er eine besondere Vorliebe hegt, mußte er noch entbehren, da sie in der Salzburger Kapelle nicht vertreten waren. Jetzt ist auch dieses Instrument der Bläsergruppe eingereiht. Die beiden Hornpaare, mit denen er bis dahin nichts Rechtes anzufangen wußte, gelangen im Idomeneo zu wirksamster Verwendung. Ich untersuche nun mehrere Arien, zwei Ensembles, die dramatischen Chöre.

In der Kavatine der Ilia (11), die schon einen Zauberflöten-Vorklang bringt,[1]) sind vier Bläser — Flöte, Oboe, Fagott und Horn — obligat behandelt; ihr Klangreiz erhöht sich noch durch — Pausen. Da sie nämlich zur rechten Zeit schweigen (zu Beginn und Wiederbeginn und zweimal bei „or più non rammento"), so beseligt ihr Einsatz immer aufs neue, wie denn auch die Streicher, wo sie allein spielen, um so eindringlicher wirken. Bei der Reprise beachte man die koloristische Änderung: wie der erst in Oboe, Flöte, Horn, Sopran, Fagott imitatorisch auftauchende Lauf

nun in der Reihenfolge Fagott, Horn, Oboe, Flöte, Sopran wiederkehrt. Bei padre entsteht durch die Begegnung von es und e eine rührende Dissonanz.[2]) Ganz anders sind in Ilias graziös-inniger Zephyretten-Arie (19) Streicher und Bläser einander gegenübergestellt. Hier sagen die Streicher das Wesentliche, während die Flöten, Klarinetten, Fagotte und Hörner meist zur Harmoniefüllung dienen und nur bisweilen einen sehnsüchtigen Passus unterstreichen. Eine klangliche Überraschung gibt's, wenn die nur vom Streichquintett begleitete[3]) still beglückte Arie der Elektra (13) in den Marsch mündet, unter dem sich Krieger und Schiffer am Hafen versammeln. Da

---

[1]) Es ist der Gang $\bar{\bar{e}}s$ $\bar{h}$ $\bar{c}$ $\bar{\bar{e}}s$ $\bar{a}$ b, der auch im Andante der g-moll Symphonie wiederkehrt.

[2]) Nach Mozarts Bericht lernte am 11. März 1783 Gluck diese Arie kennen, der sie „nicht genug loben konnte".

[3]) Auch Elektras Solo, das sich dem lieblichen Chor (15) einfügt, wird fast durchweg von den Streichern getragen.

setzen unvermutet Flöten, 1. Fagott, gedämpfte Hörner, Trompeten[1]) und Pauken ein, denen sich dann die Streicher ebenfalls con sord. anschließen. „Bei der letzten Repetition des Marsches", heißt es in der Partitur, nehmen während der Pausen die Hörner und Trompeten die Sordinen fort,[2]) spielen aber sehr leise. Das Orchester wächst bis zum Fortissimo an. Bezüglich der Orchesterbehandlung der Arien 4 und 29 verweise ich auf Jahns Darstellung und füge hinzu, daß in der ersteren die Flöten mehrmals den verminderten Septimenakkord, im Nachspiel in Gegenbewegung

bringen, während am Schlusse der anderen Arie eine großartige Wirkung durch chromatische Rückungen um einen Halteton erzielt wird. Idamantes erste Arie (2) weist zum erstenmal in einer Mozartschen Opernarie die Klarinetten auf.

Sie gehen bei „e di pena afflittoio moro" als klagende Mittelstimmen eine Oktave über den Fagotten,

an der analogen Stelle unter den Oboen. Nach Kretzschmars Ansicht hätte er dieses Instrument kaum so zeitig in der opera seria verwertet ohne die Anregung des englischen Bach. „Mozarts rasches Eintreten für frisch auftauchende musikalische Mittel ist eine Folge von Bachs Instruktion." Hier ist ein kleiner Exkurs nötig.

Als der achtjährige Mozart während seines Londoner Aufenthalts Johann Christian Bach, den jüngsten Sohn Johann Sebastians, kennen und

[1]) Gedämpfte Trompeten findet man nach Eichborns Notiz (Die Trompete in alter und neuer Zeit, Leipzig 1881) schon sehr früh, z. B. 1649 bei Uccellini, bei den Klassikern nur in vereinzelten Fällen, etwa im Adagio von Haydns B-dur Symphonie (No. 12 der Breitkopf & Härtelschen Ausgabe).

[2]) Die Streicher haben sie schon vorher abgenommen.

verehren lernte, war die Klarinette gerade in England aufgekommen. Bach selbst, der neben dem Schlesier Schobert[1]) den stärksten Einfluß auf Wolfgang geübt, hatte nach Wyzewas Notiz[2]) das Instrument in seiner Oper „Orione" verwendet, die die Mozarts gehört haben dürften.[3]) Doch begegnen wir der Klarinette schon früher bei Rameau,[4]) Gluck,[5]) Gossec,[6]) dann bei Grétry.[7]) In der Pariser Großen Oper ist sie um 1770 heimisch, vier Jahre später führt sie Abt Vogler in seine geistliche Vokalmusik ein. Zunächst erscheint die Klarinette mehr als Kuriosum, als Luxusinstrument und hält wegen des ähnlichen Klangcharakters noch vielfach mit dem früheren clarino zusammen, was durch eine Bemerkung Adolphe Adams[8]) bestätigt wird und sich z. B. in Mozarts Pariser Symphonie (Juni 1778), sogar noch in Cimarosas bekanntester Oper „Il matrimonio segreto" (1792) beobachten läßt.[9]) Mozarts Vorliebe für die Klarinette wächst seit der anregungsreichen Mannheimer Zeit. „Ach, wenn wir doch nur Clarinetti hätten!" schreibt er dem Vater am 3. Dezember 1778. „Sie glauben nicht, was eine Symphonie mit Flauten, Oboen und Klarinetten einen herrlichen Effekt macht." Über die Verwendung der Klarinette in der Mannheimer Schule äußert sich Riemann: „Holzbauer in seinen späteren Symphonieen, Christian Cannabich und Karl Stamitz verwenden die Klarinette bereits in der Oktave zwischen Fagott und Oboe. Die älteren Mannheimer Symphoniker aber: Johann Stamitz, Fr. X. Richter, Anton Filtz (und Holzbauer in seinen älteren Werken) schreiben Klarinetten nicht vor."[10])

In Idomeneos erster Arie, die seinen Schauder vor dem Opfergelübde ausdrückt, bringen die Holzbläser in Zwischenspielen einen echoartigen

[1]) Den Sonatenstil Schoberts, dem der 39. Band der Denkm. d. Tonk. gewidmet ist, sucht sich der junge Mozart in seinen ersten Klavierkonzerten (1767) anzueignen. Vgl. I. M. G. November 1908 „Un maitre inconnu de Mozart". — Wolfgangs gesangliche Ausbildung förderte der Sopranist Manzuoli in London.

[2]) Bd. 1, S. 121.

[3]) Eine früher Mozart zugeschriebene Symphonie (Köchel 18), die Klarinetten statt Oboen verzeichnet, soll die Kopie einer Ouvertüre von Karl Friedrich Abel sein. (Vgl. Wyzewa I, 97.)

[4]) In „Le temple de la gloire" (1745) und in „Acanthe et Céphise" (1751).

[5]) Zum Beispiel in „Cythère assiégée" (1759).

[6]) In der Totenmesse (1760).

[7]) In „Zémire et Azor" (1771).

[8]) In Derniers souvenirs d'un musicien: Clarinetto est le diminutif de clarino, clairon, trompette; effectivement, les premiers compositeurs qui l'employèrent ne s'en servirent que pour doubler à l'octave les fanfares de cors et de trompettes, et cet usage se perpétua même lorsque l'instrument fut pour ainsi dire transformé, et Haydn et même Mozart manquent rarement de doubler les appels de cors et de trompettes avec la clarinette.

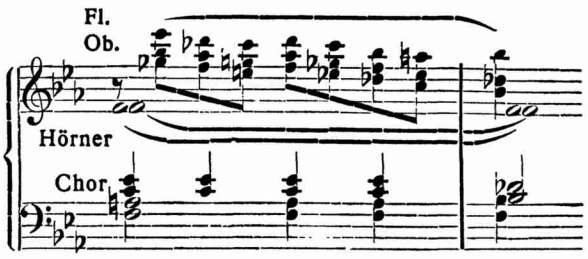
[9]) Dort sind die Klarinetten eine Oktave tiefer im Tenorschlüssel notiert.

[10]) Denkm. d. Tonk. in Bayern III. Jahrg. Bd. 1, XVI.

Nachhall der Singstimme, wiederholt mahnt die gehaltene Oktave der Hörner als Orgelpunkt in der Mitte. Wenn in das Gebet des Königs die Priester miteinstimmen und immer auf dem einen Ton c verweilen, so erschließt die Begleitung, in der die harfenmäßige Geigenbehandlung auffällt, eine Fülle wundersamer Harmonieen. Ein ähnlicher Reichtum an Harmonieen drängt sich auf den beiden Orgelpunkten am Schluß der in die Oper übergehenden Ouvertüre zusammen. In dieser ist die Einführung des zweiten, in a-moll stehenden Themas via A-dur zu beachten, zugleich ein Dokument für den Hang Mozarts zu Vorhaltsbildungen. Die Mannheimer „Seufzer-Manieren", von denen es ja in seinen Klaviersonaten wimmelt,[1]) haben es ihm angetan. Die Bravourarie des Königs (12) verleugnet auch im orchestralen Teil in dem geschäftigen Passagenwerk der Instrumente den konzertanten Charakter nicht.

In dem adlig empfundenen Terzett (16) halten bei „destin crudel", wo die drei individuell verschiedenen Personen der allgemeine Trennungsschmerz überkommt, die Hörner zwölf Takte lang die Oktave f aus und bilden so gleichsam den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht. Im Quartett (21), das dem Meister sehr ans Herz gewachsen war, erscheint die Orchesterbegleitung (ohne Oboen) mehr als der Hintergrund, von dem sich die drei Soprane und der Tenor abheben. Bei der sotto voce-Stelle „peggio è di morte" sind die Streicher nebst Fagotten in ernstem Unisono gehalten. Wo wie hier der Salzburger Hofkaplan nicht streng an der Schablone der opera seria festhält, vielmehr auch die Vorzüge der französischen Oper sich zunutze macht, da offenbart sich der Dramatiker Mozart, namentlich in den dramatischen Chören.

Im Doppelchor für Männerstimmen (5) übernimmt das Orchester die naturalistische Darstellung des Sturmes, der die Flotte Idomeneos bedroht. Der Volkschor auf der Bühne wird vom vollen Orchester gestützt, mit dem fernen Gesang der Schiffbrüchigen hinter der Szene halten die Holzbläser zusammen. Dabei ergeben sich schroffe Dissonanzen, zumal bei



den Hilferufen, die uns an die kühnen Dissonanzen unserer Tage erinnern.

[1]) Auch in Beethovens Frühwerken hat Riemann Anklänge an die Mannheimer Manieren nachgewiesen. (Vgl. die beiden Aprilhefte 1908 der „Musik".)

In dieser Häufung sind unvorbereitete Dissonanzen bei Mozart selbst vielleicht nur in der an harten Zusammenklängen reichen Einleitung seines C-dur Quartetts (1785) anzutreffen. Zu seinen Lebzeiten galt er ja als Dissonanzenjäger.

Sturmmusiken waren seit den Versuchen der Pariser Marais und Destouches keine Seltenheit in der Oper. Es sei nur auf die Gewittermusik in Monsignys „Le roi et le fermier" (1762), auf das Waldgewitter in Hillers bekanntestem Singspiel „Die Jagd" (1770) und auf das Gewitter in Voglers „Lampedo" (1779) hingewiesen. Aus der nachmozartschen Opernmusik wären zum Beispiel die Jagd- und Gewitterschilderung in Simon Mayrs „Adelasia ed Aleramo" (1807) und die instrumentale an chromatischen Violingängen reiche Gewittermusik in „Da locanda in locanda e sempre in sala" (1805) zu erwähnen.

Staunten die Zeitgenossen mehr über die Üppigkeit der Ausdrucksmittel im Idomeneo, so bewundern wir jetzt eher das kluge Maßhalten, wie es sich auch in solchem Sturmchor zeigt, und würdigen außer der wirkungsvollen Verwendung der zwei Hornpaare[1]) die Vermeidung der Trompeten und Pauken, die den Chorklang leicht erdrückt hätten. Diese fehlen auch im Sturmchor (17) des zweiten Aktes, der aber zum erstenmal in Mozarts Opern die Pikkoloflöte bringt, und bleiben für das Rezitativ des Königs, für den hastenden Fluchtchor (18) und den auf Beethovensche Größe deutenden Trauerchor (24), eine Apotheose der Chromatik, aufgespart (dort sordiniert). An manchen Stellen gewahren wir eine selbständige Behandlung der Celli, die dann nicht mehr unzertrennlich mit den Kontrabässen zusammengehen, sondern sich von ihnen loslösen.[2]) Eigen sind sie auch in dem stimmungsvollen Marsch (25) verwendet, nämlich in zweioktavigem Abstand vom Baß. Der Posaunen bedient er

sich nur ein einziges Mal, wo er sie wirklich braucht, beim Orakelspruch Neptuns. Schon Gluck hatte die Posaunen, die seit ca. 1615 als Orchester-

[1]) Außerdem in den Chören 17 und 18, in Ilias 1. Arie, in Elektras Arien 4 und 29. — Die Seele des vier Hörner-Klanges sollte erst C. M. v. Weber begreifen. Historische Vorgänger hat er außer in Mozart in Vogler (Pariser Symphonie 1782), Cherubini (Lodoiska), Méhul (le jeune Henri, Mélidore et Phrosine), Spontini (Vestalin).

[2]) Allmählich verschwindet überhaupt die stete Oktavverdoppelung im Opernorchester, so daß sich die Streichergruppe als ein Streichquintett darstellt. Vgl. Beethovens Fidelio, auch das Vorspiel zu Méhuls Joseph (1807).

instrumente nachweisbar sind, in Orpheus, Alceste, Iphigenie in Tauris genial verwendet. Der ihm zu Gebote stehende reiche Apparat verleitet Mozart doch nie ein Instrument häufiger heranzuziehen, als es die künstlerische Notwendigkeit erfordert. Das gilt von Mozarts Orchesterbehandlung überhaupt.

Die Entführung aus dem Serail

In der Entführung (Première in Wien erst nach Intrigen, auf speziellen Befehl des Kaisers am 16. Juli 1782) hat nach C. M. v. Webers Wort Mozarts Kunsterfahrung ihre Reife erlangt. Überwiegen im Orchesterpart des Idomeneo polyphone Elemente und ein Wertlegen aufs Detail, so sind der auf Homophonie gestellten Partitur der Entführung eine konzise Instrumentation und eine kristallklare Durchsichtigkeit eigen. Eine besondere Färbung erhält das Orchester stellenweise durch das fremdartige exotische Kolorit, das natürlich nur ein mitwirkender Faktor in dem seinem Wesen nach grunddeutschen Singspiel ist. Schon Johann Adolf Hasse hatte in seinem „Soliman" (1753) die türkische Milieuschilderung der dramatischen Charakteristik untergeordnet, die auch in Jommellis letzter Buffooper „schiava liberata" (1768) die Oberhand über den Reiz des Exotischen behält.[1]) In einem Chor (Akt 1 No. 6) verlangt Hasse die sogenannten timpani turchesi und ein Janitscharenorchester auf der Bühne. In Glucks betrogenem Kadi (1761) treffen wir Triangel und kleine Trommel, in den Pilgrimen von Mekka (1764)[2]) Pikkoloflöte und Becken in der Ouvertüre, Piffero (Querflöte) auch im Trinklied des Karawanenführers, Trommel in der Schlachtenarie (29). Die lokale Färbung und das Münden in die Oper ist der Ouvertüre mit der zur Entführung gemeinsam — sonst aber nichts, und ich kann nicht glauben, daß Mozart bei seiner Ouvertüre — wie der Gluck-Biograph Anton Schmid annimmt — die Glucksche vorschwebte, obwohl er über das Lied des Bettelmönchs „Unser dummer Pöbel meint" nachmals Variationen schrieb. Außer der Ouvertüre, wo nach einer brieflichen Äußerung des Komponisten „beim Forte allezeit die türkische Musik einfällt", kommt hier Osmin in Betracht mit dem Allegro assai seiner zweiten Arie (3). „Der Zorn des Osmin wird dadurch in das Komische gebracht, weil die türkische Musik dabei angebracht ist", schreibt Mozart am 26. September 1781 an seinen Vater. Sie ist aber auch für den rechten Moment aufgespart, da bis dahin Oboen

---

[1]) Wichtige Beiträge zur Geschichte der Türkenoper lieferte Preibisch in seiner Dissertation (Halle 1908).

[2]) Vor kurzem neu herausgegeben von Dr. Arend namens der Gluck-Gesellschaft.

und Hörner die einzigen Trabanten der Streicher waren. Das Fremdartige wird noch unterstützt durch die Vorschläge der Oboen und Fagotte,

die genau so im Hochzeitsmarsch des dritten Akts Figaro wiederkehren, nur daß die gehaltenen Töne hier fp zu blasen sind. Noch drastischer wirkt diese rasselnde, grell dröhnende Instrumentation in dem das Singspiel beschließenden Vaudeville, wenn die dankerfüllte Grundstimmung durch Osmins chronischen Wutanfall unterbrochen wird. So fällt auch Jommellis Albumazar wieder in seine Arie „Sono il grande Albumazar!" zurück. Der wild-lustigen, renommistischen Arie (19) nach dem mißlungenen Entführungsversuch gibt die Pikkoloflöte anstatt der großen Flöte eine schrille Klangqualität. Die Streicherstelle hat wirklich etwas „Schleichendes":

und von zwingender Komik ist es, wenn beide Klarinetten eine bzw. zwei Oktaven höher mit der Baßstimme mitgehen („Denn nun hab' ich vor euch Ruh"). Um abendländisches Wesen jedoch ist es Mozart hier ebensowenig zu tun wie in Osmins düsterem Liebesliede (2), das aber reich an anderen Feinheiten ist. So wird der komische Effekt seiner Schlußworte durch die mitgehenden hohen Oboen noch gesteigert; der letzten Strophe geben Flöte, Oboe und Fagott[1]) eine neue Nuance:

[1]) Jahn erwähnt nur die Flöte.

Mit seinem griesgrämigen Humor hat der Serailaufseher in dem Stallmeister Lahire aus Dunis „Fée Urgèle“ einen historischen Vorgänger. In Osmins Duett mit Pedrillo wird, sobald der Wein zu wirken beginnt und Osmin das Vivat Bacchus aufnimmt, abermals die türkische Musik mit schmetternden Trompeten (ohne Pauken) herangezogen, was eine zündende, aber keineswegs rohe Wirkung macht. „Mozarts erstes Gesetz hieß das Maß“, sagt schon Ferdinand Hand.[1]) Das Maßhalten im stärksten Affekt eignet auch dem Koloristen Mozart. Nie wird die Grenze des Klangschönen überschritten, „weil die Leidenschaften heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen und die Musik auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemalen beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich allzeit Musik bleiben muß“. Diese Äußerung Mozarts bringt eine ganze Ästhetik und zeigt zugleich, wie spontanes Schaffen und richtender Kunstverstand, Dionysos und Apollo, bei ihm in eins verschmolzen.

Die durchsichtige Klarheit des Kolorits, wie sie die ganze Entführung auszeichnet, wird uns in Belmontes erster Arie[2]) um so fühlbarer, da dieselbe Weise vorher im trüben c-moll, d. h. in der Molltonart derselben Stufe ertönte. Gegen den Schluß der Arie beleben die Klarinetten mit Hoffnung winkenden Zweiunddreißigstelfiguren

die freudig-erwartende Stimmung des Liebenden. In seiner zuversichtlichen Es-dur Arie, die den dritten Akt eröffnet, ist die mehrmalige Begleitung der Kantilene nur durch Holzbläser bemerkenswert. Analoge Stellen finden

[1]) In seiner Ästhetik der Tonkunst (Leipzig 1837, 1. Bd., S. 299).

[2]) Die erste Nummer in Andrés gleichnamiger Operette bildet Osmins Liebeslied G-dur $^{6}/_{8}$ für Tenor.

sich in Konstanzes Arie „Traurigkeit ward mir zum Lose", deren Begleitung statt der Klarinetten die dunkleren Bassetthörner aufweist.

Das um 1770 zu Passau erfundene Bassetthorn war gerade im Aufführungsjahr der Entführung vervollkommnet worden. Wie richtig Mozart den dunklen, weichen Timbre dieses Instruments erkannte und auszunutzen wußte, werden wir noch im „Titus" und in der „Zauberflöte" sehen; außerhalb seines dramatischen Schaffens beweisen es zahlreiche Stücke. Ich erwähne nur die beiden Adagiosätze, in denen 2 Bassetthörner mit einem Fagott, bzw. 2 Klarinetten in Verbindung treten, die 12 Duette für 2 Bassetthörner, die maurerische Trauermusik von 1785 (3 Bassetthörner), namentlich aber das Adagio der 13stimmigen Serenade vom Jahre 1780 (Köchel 361), deren Urfassung sich kürzlich fand, und den Anfang des Requiems, wo die Bassetthörner und Fagotte die innige Bitte zuerst ertönen lassen. Seitdem wurde das Bassetthorn sehr selten angewendet.[1])

Der Neigung, einzelne Instrumente auf längere Zeit solistisch hervortreten zu lassen, gibt Mozart in der riesigen Bravourarie der Konstanze „Martern aller Arten" nach, einem modischen Zugeständnis an die geläufige Gurgel der Mlle Cavalieri. Vier obligate Instrumente (Violine, Violoncell, Flöte und Oboe), die in dem ausgedehnten, gern in eine Pantomime übersetzten Vorspiel manchmal zu einem Soloquartett zusammentreten, gesellen sich konzertierend zur Singstimme. Ganz schlicht ist die Begleitung in Pedrillos Romanze: nur Streicher,[2]) die zitherartig pizzikiert im Verein mit der apart harmonisierten Melodie die Märchenstimmung hervorrufen. Doch ist hier nicht so sehr der Reiz des Exotischen als der Reiz der Wehmut das Wichtige, und in diesem Plus liegt das Entscheidende. Seine Arie „Frisch zum Kampfe!" zeigt auch im orchestralen Teil eine Mischung von Heroismus und Verzagtheit. Auf das Heroische weisen die entschlossenen Rhythmen, die Trompetenstöße und Paukenschläge; denn Pedrillo muß seine Furchtsamkeit gleichsam übertönen, wie Kinder im Dunkeln laut sprechen, um sich nicht zu graulen. Wenn er dann meint, daß „nur ein feiger Tropf verzagt" und dabei nur seine eigene Feigheit verrät, so duckt und verdünnt sich auch die Begleitung (Streicher staccato). Welch verschiedener Wirkungen der Klang der Oboe fähig ist, mögen zwei Stellen verdeutlichen. Im Anfang von Konstanzens erster Arie (6) liegt der Ton lange über den Streichern, da ist er eine zarte, verschwebende Erinnerung. Im Quartett der beiden Liebespaare (16) nach Belmontes zögerndem „Man sagt . . ." ist die Oboenphrase

[1]) Vgl. Mendelssohns Konzertstücke op. 113 und 114. Neuerdings hat es Richard Strauß der Holzbläsergruppe eingereiht (in „Elektra").

[2]) Bei André wird die Romanze des Dieners (B-dur 2/4) von Streichern und Flöte begleitet.

ein in Musik übersetztes Gerücht.[1]) Dem tonmalerischen Element begegnen wir in Blondchens erster Arie. Das mürrische Befehlen findet in einer derb dreinfahrenden Geigenfigur und in den jähen dynamischen Gegensätzen drastischen Ausdruck.[2]) Über die illustrierenden Züge seiner Lieblingsarie äußert sich der frohe Bräutigam in dem schon zitierten Brief an den Vater: „O wie ängstlich, o wie feurig! Wissen Sie, wie es ausgedrückt ist — auch ist das klopfende Herz schon angezeigt — die Violinen in Oktaven. — Man sieht das Zittern, Wanken, man sieht, wie sich die schwellende Brust hebt, welches durch ein Crescendo exprimiert ist, man hört das Lispeln und Seufzen, welches durch die 1. Violinen und Sordinen und einer Flaute mit im Unisono ausgedrückt ist.“ So zählt er alles Sinnfällige, Greifbare auf und schweigt von dem, was ihm selbst ein Rätsel sein mußte. Bereits in der Entführung nimmt der Orchesterklang mitunter den Charakter des Verklärten an. Ich erinnere an das wundervolle Quartett, besonders an das Andantino (A-dur $^6/_8$), dessen verklärtes Wesen mitbedingt ist durch die in der Tieflage so warmen Streichinstrumente, und an die seraphische Stelle „Freud' und Wonne“, wo nur leise Trompeten und Pauken zum Vokalquartett treten. Das Allegro im Duett der Liebenden (20) erhält zwar seine eigentümliche Schattierung hauptsächlich durch das stetige in-Dezimen-Singen, doch tragen auch die Hörner und Klarinetten das ihrige bei (Mit dem Geliebten sterben ist seliges Entzücken). Daß schon den Zeitgenossen die Behandlung des Orchesters, speziell der Bläser auffiel, beweist eine Äußerung Niemtscheks,[3]) der der erfolgreichen Prager Aufführung beiwohnte: „Alles staunte über die neuen Harmonieen, über die originellen bisher ungehörten Sätze der Blasinstrumente. Nun fingen die Böhmen an seine Kompositionen zu suchen . . .“

Figaros Hochzeit

Liebe und Humor, diese beiden Grundeigenschaften des Mozartschen Wesens, die sich schon in der Entführung reich entfalten, offenbaren sich in noch tieferem Sinne in Figaros Hochzeit (1786). Zu ihrer Offenbarung aber trägt ebenso wie zur Verinnerlichung des auf Beaumarchais'

[1]) Die Eignung der Oboe für ekstatisch-visionäre Wirkungen erkannte zuerst Beethoven. Vgl. Florestans Arie („Fidelio“ II. Akt; poco allegro).

[2]) Der geschmeidigen Begleitung in Blondchens zweiter Arie geben namentlich die frohlaunigen Hörner Farbe.

[3]) Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart nach Originalquellen beschrieben von Franz Niemtschek. (Prag 1798), S. 23.

Lustspiel zurückgehenden Librettos nicht zum mindesten die Seelenwärme und beschwingte Grazie des Orchesters bei. Wie sich dieses an der individuellen und dramatischen Charakteristik beteiligt und was für reinkoloristische Werte es birgt, soll Gegenstand der folgenden Untersuchung sein.

Wesentlichen Anteil an der individuellen Charakteristik nimmt das Orchester in den beiden Arien des Pagen Cherubin. In der ersten (6), dem ungehemmten Erguß eines von der ersten Liebe ergriffenen Jünglings, sorgen die Legatoachtel der gedämpften Geigen für atemlose Bewegung; Akzente (f, fp, mfp) sind mäßig und darum desto wirksamer angewendet, von Bläsern: Fagotten, Hörnern und — den blühenden Klarinetten, die seit der Ouvertüre nicht erklungen waren. Bei „e a parlare mi sforza d'amore" schwebt ein übriggebliebener Klarinettenton über Stimme und Begleitung. Die zweite Arie Cherubins (11), eine Kanzone, will ein Vortragslied sein. Dementsprechend begleiten die Streicher diesmal pizzicato, eine Gitarre imitierend. Aber die Gegenwart der Gräfin macht ihn befangen. Und so vermitteln uns Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott, was sich an Sehnsucht und Schwärmerei in ihm regt; mitunter tönt ein Hornruf hinein. Sogar in Susannens Arie No. 12 (Umkleideszene) erfahren wir vom Orchester zugleich, wie es in Cherubins Innern zugeht. Es spielt, ohne die frei behandelte Singstimme im geringsten zu überwuchern, ein selbständiges, anmutiges Stück, das zunächst nur die äußere Situation wiedergibt. Nun beachte man, wie das Seitenmotiv der Oboe

an Intensität wächst, je inniger sich der Page von der Gräfin gefesselt fühlt. Sobald die schöne Frau ihn ablenkt, nimmt der Holzbläserpart diesen kantablen Charakter an, zuletzt 1. Flöte, 1. Oboe und 1. Fagott in dringenden Oktaven. Aber selbst in dieser Episode wird die graziöse Geigenfigur und damit die muntere Situation immer festgehalten, weshalb es auch verkehrt ist, die Koda zu verschleppen. Das Partiturarrangement ist in der Kavatine der Gräfin (10) das gleiche wie in der ersten Pagenarie: wiederum Klarinetten, Fagotte, Hörner, Streicher. Doch in einem ganz anderen Verhältnis sind hier beide Gruppen einander gegenübergestellt, nämlich als ebenbürtige Faktoren des Orchesters. Die klare, innige Hauptmelodie ist zwar den 1. Violinen anvertraut,

dafür treten die Einsätze der Bläser um so bedeutsamer hervor, etwa die Klarinetten im Zwischenspiel

in B

oder das unvorbereitet dissonierende Ges des 1. Fagotts bei „sospir"; an manchen Stellen ergänzen sich die beiden Gruppen. Im Andantino ihrer zweiten Arie (19) betonen die Hörner und Fagotte, insbesondere die keusche Oboe den erinnerungshaften Charakter. Von feiner Wirkung ist's im Mittelsatz, wie frohe Vergangenheit und trübe Gegenwart — G-dur wandelt sich in g-moll — unmittelbar nebeneinander stehen. Nur darf man sich nicht an die auf den meisten Bühnen übliche Wittmannsche Bearbeitung halten, die von dem innigen Kontakt des Textes mit der Musik nichts ahnen läßt. Der Sinn ist vielmehr: Warum wandelt sich mir alles immer nur in Tränen und Kummer? Bei der Wiederkehr der Melodie beachte man die kleinen feinen instrumentalen Zusätze, die gehaltenen Hörner und die in Terzen absteigenden Fagotte. Im Allegro ist dann alles auf den Ton der Hoffnungsfreudigkeit gestimmt. Wie diese Arie dem voraufgehenden Rezitativ naturnotwendig entquillt, so auch das Orchesterritornell in Susannens „Gartenarie". Die sehnsüchtig zarte, bräutliche Stimmung, die darin lebt, wird noch vertieft durch die obligaten Bläser Flöte, Oboe und Fagott. Diese lassen zugleich die Singstimme frei hervortreten, sind ihr nie im Wege. Sie füllen die Pausen des Gesanges aus, machen sich im Vor-, Zwischen- und Nachspiel geltend und gehen nur gegen den Schluß mit dem Sopran zusammen.

Mozarts Behandlung der Holzbläser wirkte stark auf den fruchtbaren Simon Mayr[1]) (1763—1845), der ja auch in seinen Motiv- und Melodiebildungen vielfach von Mozart abhängig ist, und auf dessen Mitarbeiter Nasolini, Cimarosa und Paer, die das selbständige Hervortreten der Blasinstrumente für die opera seria nutzbar machten. Ich verweise nur auf die solistische Behandlung der Oboen und Hörner im Duett aus Nasolinis „Kleopatra", auf das weit ausgesponnene Klarinettensolo in einem Terzett der Cimarosa'schen Oper „Gli Orazi e Curiazi" und auf die Soli der Oboe und des Fagotts in Paers „Achille" (Akt I, No. 8).[2]) Während aber die von Mayr begründete neue italienische Opernschule, die Generali, Pacini und Mercadante in Übertreibungen verfiel, die noch in Spontini's

[1]) Vgl. Ludwig Schiedermair, Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts 1. Bd.: Simon Mayr, und Kretzschmars Aufsatz im Jahrb. Peters 1904.

[2]) Alle drei B. B., Mus. ms.

und Meyerbeers plötzlichen Kraftexplosionen fortwirken, hielt Mozart immer Maß. „Wie vollkommen," hebt schon Niemtschek hervor, „wußte doch Mozart alle Überladung zu vermeiden! Wie richtig den Ort und den Zeitpunkt zu treffen, wo sie [die Instrumente] Effekt machen. Nie ist ein Instrument verschwendet oder mißbraucht und daher überflüssig."

In Figaros biegsam-geschmeidigem Wesen liegt es begründet, daß bei ihm Individual- und Situationscharakteristik meist zusammenfallen. Hier gehen uns die Stellen an, wo er seinen Empfindungen der Liebe und der aus ihr entspringenden Eifersucht Ausdruck leiht. Wenn er im Eingangsduett die von seiner Braut angestimmte Melodie aufnimmt, erhöhen die mitgehenden Streicher die Herzlichkeit, während der vormals von den Geigen ausgeführte Lauf

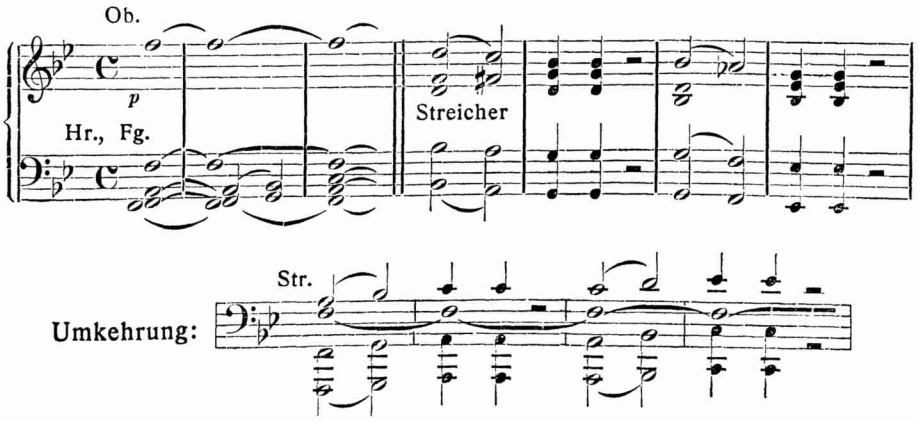
jetzt von Flöte, Oboe und Fagott

dazwischengeworfen wird. Auch im B-dur Andante des zweiten Finales, dem lyrischen Ruhepunkt in dem vielmaschigen Intrigenspiel, schmiegen sich seinem „pace! pace!" die Streicher an; wo's zum Duett wird, schweben noch milde Flöten darüber, wie es der gelösten, stillbeglückten Stimmung der beiden entspricht. Jene sonderbare „Mischung warmer Gemütserregung und unwillkürlicher Reaktion des Verstandes durch das Komische" (Jahn), die wir im Wesen Figaros nicht entbehren möchten, ist auch der gleichsam tragikomischen Orchesterbehandlung seiner Arie (26) eigen. Seine Warnung wird durch die Vorschläge in den Geigen und die fp miteinfallenden Klarinetten, Fagotte und Hörner noch verschärft:

Für die „Rachearie" des Grafen (17) zieht Mozart auch stolze

Trompeten und Pauken hinzu, deren Wirbel die Spannung vor dem Allegro assai wesentlich mitbedingt. Überhaupt ist im orchestralen Teil, besonders in der explosiven Zweiunddreißigstelfigur und in den bitteren Mittelstimmen der 1. Oboe und des 1. Fagotts die leidenschaftliche Erschütterung seines Wesens noch stärker betont, als es der adlige Gesang des bei aller Erregtheit immer vornehm bleibenden Herrn allein vermöchte. So leuchtet das Orchester in den letzten Seelenwinkel des Menschen. Dieselbe Partiturdisposition treffen wir in Bartolos Rachearie (4). Aber wie anders wirken die Trompeten und Pauken hier, wo sie die Würde und prätentiöse Selbstzufriedenheit einer kleinen Seele zum Ausdruck bringen. Überaus schwungvoll sind nach dem ersten Schlachtruf die 2. Violinen behandelt:

Mit demselben Eifer, wie an der Charakteristik der Personen, beteiligt sich das Orchester an der dramatischen Charakteristik, besonders in den in die Handlung hineingestellten Ensembles. Betrachten wir das Terzett No. 7. Der dramatischste Moment ist entschieden der, wo der Graf den Pagen im Sessel entdeckt. Das Staunen hierüber äußert sich zuerst im Orchester: in dem frappanten Einsatz der 1. Oboe, der Hörner und Fagotte und in der plötzlichen Umkehrung des Motivs:



Wie verwundert richten sich die Bässe und Violinen auf! Im Sextett erscheint Susanne, um ihren Figaro loszukaufen. Sofort gibt das Orchester, bis dahin mitgerührt ob der Wiedererkennung, einen neuen graziösen Ton an. Ihre Empörung über Figaros angebliche Treulosigkeit gibt sich in

fp vibrierenden Streichern und heftigen Geigenpassagen kund. Die schöne sotto voce-Melodie jedoch gehört ihr allein. Die ursprünglich mitgehenden Flöte und Fagott wurden gestrichen — ein Meisterstrich, wie denn überhaupt die orchestrale Partie des Sextetts wieder jenes weise Maßhalten zeigt. Wenn in Figaros Arie (9) der Kriegsmarsch erst p assai erklingt, so ist das wie eine ferne Vorstellung des Soldatenlebens. Sobald die Vorstellung Leben und Farbe gewinnt, treten leise Trompeten und Pauken hinzu, und zum Schluß, wo Vorstellung und Wirklichkeit zusammenzufallen scheinen, ertönt der Marsch in starkem Tutti, wozu die drei Personen „militärisch abgehn". Ganz anders ist der Marsch im Finale des dritten Akts gesteigert; dort entspringt die Steigerung rein szenischen Voraussetzungen. Von den seltsamen Vorschlägen in den Bläsern, zu denen sich noch Triller in den Geigen und Flöten gesellen, war schon gelegentlich der Entführung die Rede. Die wichtigsten Funktionen jedoch erfüllt das Orchester in den Finales, wo es auf fließenden Fortgang der Handlung ankommt. In dem ersten Finale, diesem Naturwunder, bildet das Orchester ganze Strecken hindurch die Grundlage für den musikalischen Inhalt, während das auf der Bühne Gesungene im Konversationston gehalten ist, so daß man von einer symphonischen Phantasie mit untergebreiteten Singstimmen sprechen könnte. Das Orchester wird dann Lebensnerv des Ganzen, bestimmt die Struktur und die jeweiligen Stimmungsmomente. Drei prägnante, dabei unaufdringliche Motive

werden zu organischen Bindegliedern des B-dur Allegros.[1]) Wenn während der angebahnten Aussöhnung der Gräfin mit ihrem Gatten Motiv b) pp in den Geigen und Bratschen erklingt und die drei Stimmen sotto voce singen, so ist das ebenso dramatisch wie psychologisch zwingend. Im Verlauf des Verhörs (Andante B-dur $^6/_8$) genügt ein Motiv, das in sich eine Sequenz bildet,

[1]) Ein plauderndes Staccato-Motiv wird zugleich von Susanne angegeben.

um die Situation mit jedem Takte spannender zu gestalten. Im Allegro assai wirken die beiden Parteien gegeneinander: Susanne, die Gräfin und Figaro auf der einen, Marzelline, Basilio und Bartolo auf der anderen Seite. Immer wenn der Graf mit seinem „Olà! silenzio . . .“ dazwischen tritt, so lichtet sich's im Orchester, seinen Worten schmiegen sich die Streicher unisono an.

Bezüglich der Eleganz und Elastizität in den Finales sind Jommelli und dessen Rival Piccini als Mozarts historische Vorgänger anzusehen.

Endlich greife ich noch aus der Überfülle koloristischer Feinheiten, welche die Figaropartitur birgt, einige heraus. „Il resto non dico“ singt Figaro in seiner Arie (26); doch die launigen Hörner, die in seiner Kavatine (3) mit dem Pizzicato der Streicher so fein zusammenstimmen, plaudern zuletzt aus, was er verschweigt. Wenn er im zweiten Finale der als Gräfin verkleideten Susanne nach der Erkennung übertrieben seine Liebe beteuert, um den Grafen eifersüchtig zu machen, erhöhen zwei Fagotte (ein Fagott würde nicht durchdringen) die parodistische Wirkung:

Dasselbe Fagott seufzt in den Fandango des dritten Akts hinein, gerade als sich der Graf an der Nadel ritzt, geht im zweiten Duett zwischen Figaro und Susanne meist mit der Melodie der 1. Geigen mit. Solche Stellen wie die letztere hat Richard Strauß im Sinn, wenn er in seiner Ausgabe der Berlioz'schen Instrumentationslehre sagt: „Man glaubt hierbei oft die Stimme eines alten Mannes zu hören, der die aus seiner Jugendzeit ihm teuren Melodieen mitsummt“. Parallelstellen finden sich bei Guglielmi, z. B. in der Oper „La bella pescatrice“.

Der spezifische Reiz liegt aber in dem zweioktavigen Abstand.[1]) Noch vor Susanne selbst künden uns die bangen Oboen ihre Befürchtungen. Im Chor der Landleute (8) wird die Sopranmelodie durch beide Violinen mit Passagen und Trillern entwickelt, so daß der vokale Teil wie der Umriß des instrumentalen erscheint. Im Briefduett führen gleichsam

[1]) Vgl. auch Con un poco più di moto im zweiten Finale.

Oboe und Fagott[1]) der schreibenden Susanne die Feder, setzen immer erst ein, sobald die Gräfin einen Abschnitt ihres Diktates beendet hat.

Das Bassetthorn treffen wir in einer 1789 nachkomponierten Arie der Gräfin. Tonmalerische Züge enthält die Arie des Tenorbuffos Basilio, in der das Unwetter und das Vorbeigehen des Esels mit überlegenem Humor illustriert wird. Mozarts Beschränkung zeigt sich mitunter schon in der Auslese, die er für gewisse Stücke unter den Instrumenten trifft. So genügen ihm in drei Nummern die Streichinstrumente. In dem huschenden Duettino zwischen Susanne und Cherubin (14) sind sie durchweg pianissimo gehalten, nur bei der eiligen Umarmung gleitet ein wehmütiges Espressivo vorüber. Streicher allein begleiten Bärbchens Kavatine (23); zu ihrem Lamento um die verlorene Nadel passen so recht die Klagetöne der Bratschen, die besonders zwischen den gedämpften Geigen dringend klingen. Gleichfalls auf die Streicher beschränkt er sich in Marzellinens etwas konventioneller Arie (24). Deren bewegter Teil, worin die Frauen wegen der Treulosigkeit der Männer bedauert werden, zeigt ebenso wie das Terzett 13 selbständige Führung der Violoncelle und bringt eine Geigenfigur, die nachher (26) Figaro zur Verspottung des weiblichen Geschlechts dient:

Ob Mozart selbst die witzige Analogie bewußt gewesen ist?

Die gelöste, von irdischer Bürde nicht mehr beschwerte Lebensstimmung, wie sie die Oper durchweht, finden wir verdichtet in der Ouvertüre, einem fliegenden Presto, das neben der nie verlegenen Pfiffigkeit der Hauptperson auch die liebenswerte Grazie zu ihrem Rechte bringt:

Gegen den Schluß der Ouvertüre beachte man die Crescendo-Periode, wie das Motiv pianissimo in den Streichern immer höher steigt, nach und nach die Bläser (zuletzt Klarinetten und Flöten) mit Harmoniestützen hinzutreten und sobald das Forte erreicht ist, die Trompeten und Pauken das Orchester nicht mehr verlassen.

[1]) Zur obligaten Behandlung von Oboe und Fagott vgl. die Arie des Thoas (dritte Szene) in Majos „Iphigenie".

Don Juan

Die Fülle des Lebens, die den „Don Juan" überhaupt kennzeichnet, offenbart sich auch in der orchestralen Behandlung. Je nach der dramatischen Situation und der jeweiligen Gemütsverfassung eines einzelnen oder einer Gesamtheit regen sich hier die verschiedensten Kräfte und erzeugen eine Mannigfaltigkeit, die verwirrend wäre, wenn nicht ein Genie alles zu einer zwingenden Totalität zusammenschlösse. Eine annähernde Vorstellung von diesem Reichtum orchestralen Lebens zu geben, sei die Aufgabe des Folgenden.[1])

Erster Akt

Der zermalmende Eindruck der Geisteserscheinung durfte in der Introduktion wohl vorgedeutet, aber nicht völlig antizipiert werden, um später noch wie ein Neues zu wirken. Ein Vergleich der beiden einschlägigen Stellen ergibt denn auch zwei bedeutsame Abweichungen. Die Ouvertüre[2]) setzt mit dem reinen d-moll Akkord ohne Posaunen, die Komturszene mit dem verminderten Septimenakkord mit Posaunen ein. Man beachte die sich windenden Gänge in den 2. Geigen, die „wie ein ungeheures Reptil den Schuldigen umschlingen",[3]) und wie die schaurige Wirkung der auf und ab rieselnden Geigenskalen durch die in der höheren Oktave mitgehenden Flöten und die dynamische Nuancierung (p nach crescendo) erhöht wird.[4]) Der lebensvolle Hauptsatz (Molto allegro) hat es mit diesem genußfrohen Sinnesmenschen zu tun, der auf die Angriffe der Gegner

mit mokanter Gleichgültigkeit

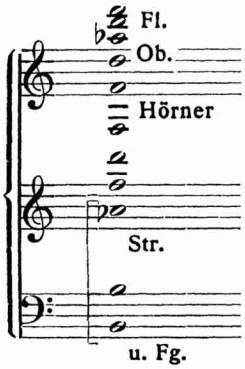
[1]) Dabei sehe ich von dem Schlußsextett als einem zeitlichen Zugeständnis ab, obwohl der letzte D-dur Akkord der Komturszene als Halbschluß aufgefaßt werden will. Auch das Duett zwischen Leporello und Zerline kann übergangen werden.

[2]) Über ihre Entstehung existieren verschiedene, teilweise märchenhafte Nachrichten, die Prochazka (Mozart in Prag, S. 94 ff.) zusammengestellt hat; er selbst verlegt sie in die Nacht vom 27. zum 28. Oktober. — Im zehnten Takt sind die Trompeten im Baßschlüssel notiert — nach Gevaert der einzige ihm bekannte Fall.

[3]) Zitat aus Gounod's Studie „Le Don Juan de Mozart", Paris 1890.

[4]) Beide Gänge versucht graphisch dazustellen Arthur Seidl in seinem Buch „Vom Musikalisch-Erhabenen" (S. 153).

antwortet,[1]) und dessen jubelnder A-dur Melodie die Naturtöne der Trompeten eine besonders helle Färbung geben. Der zartbeschwingte Ausklang der Ouvertüre bereitet fein auf das Erscheinen Leporellos vor. Wie eine Brise durchweht es das Orchester, sobald Don Juan mit Donna Anna ringend die Bühne betritt: der ungeduldige Rhythmus der Leporello-Arie,[2]) in der zuletzt ängstliche Achtel vorherrschten, springt plötzlich in aufgeregte Sechzehntel über, höchstes dramatisches Leben herrscht in allen Instrumenten. Ein Triumph realistischer Tonmalerei ist die orchestrale Schilderung des Duells. Die 1. Geigen fechten mit den Bässen in anstürmenden Zweiunddreißigstelfiguren; die Geigen siegen (h c d), die Bässe unterliegen chromatisch sinkend des c h, so daß zuletzt ein verminderter Septimenakkord entsteht:



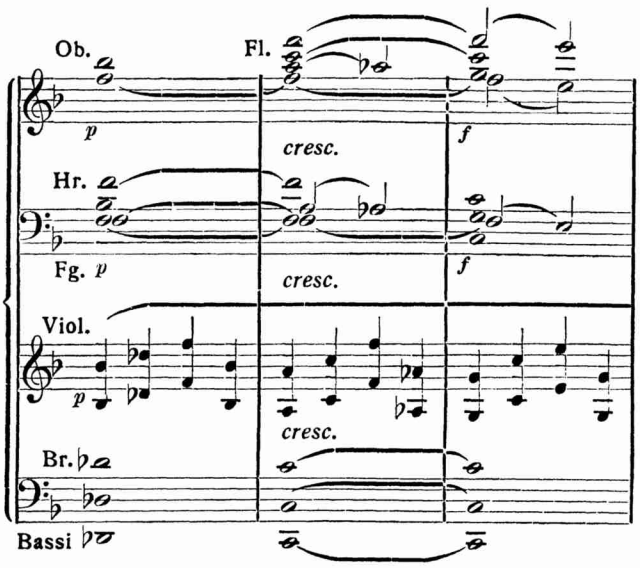
Den Orchesterpart des folgenden Terzetts der drei Bässe schrieb sich Beethoven ab; ob ihm die monotone Triolenbewegung der Geigen bei seiner cis-moll Sonate vorgeschwebt hat? „Und der letzte Funke von Leben entflieht im Ritornell".[3]) Intensiv beteiligt sich das Orchester an Donna Annas heftiger Gemütserschütterung, stöhnt im folgenden Duett nach Annas Worten: „Ah! il padre mio dov' è?" in einem uferlosen Nachspiel auf:

---

[1]) Im Durchführungsteil verflechten sich die beiden Motive zu einem kunstvollen, stets durchsichtigen Gewebe.

[2]) Der Anfang ähnelt einem Motiv in Hillers Jagd. (Vgl. Georgy Calmus, 6. Beiheft der I. M. G.)

[3]) Zitat aus Oulibicheff.



und spricht mit Ottavio der Tiefgebeugten Trost zu durch die herabgleitende Septime der Oboe und des Fagotts:

Wie kraftvoll wirkt der punktierte Rhythmus bei Ottavios Schwur. (Streicher allein!) Im Vorspiel zu Elviras Arie, das zum erstenmal in der Oper die Klarinetten bringt, wird uns erst das blühende Wesen dieser Frau gleichsam vorgestellt; zu ihrem stolzen Gesang kehren acht Takte des Vorspiels tongetreu wieder, so daß die reiche Begleitung, die sonst ablenken würde, die Kantilene nicht im geringsten beschwert. In Leporellos Registerarie[1]) enthüllen die Instrumente die zahlreichen Liebesabenteuer des Eroberers, wobei sich namentlich die Hörner und Oboen spaßig ausnehmen, nicht ohne mille e tre zu unterstreichen. In majestätischem Crescendo wächst die grande maestosa empor, zwergenhaft duckt sich die piccina. Überall gewahren wir engsten Konnex zwischen italienischem Text und Musik. In Leporello, dem Pasquariello des gleichzeitigen Bertati-Gazzaniga'schen Capriccios, haben wir ja nach Chrysanders Bemerkung „den einzigen unverfälschten Italiener vor uns, welchen die Oper ‚Don Giovanni' enthält".[2])

[1]) Die ursprünglich mitbeteiligten Trompeten und Pauken wurden bei der Ausführung gestrichen.

[2]) Viertelj. f. Musikw. IV. S. 427.

In dem Duett mit Chor ist die Begleitung der Soli leicht gehalten, bei der chorischen Wiederholung des Refrains ist sie entsprechend verstärkt. Masettos aufsteigenden Verdacht bekräftigen die beim Hauptmotiv mit den Bratschen und Violoncellen gehenden Hörner, gegen den Schluß bestätigen die synkopierten Geigen deutlich seine Unlust fortzugehen. Im Duettino zwischen Don Juan und Zerline gebraucht Mozart die Bläser zuerst nur beim Abschluß der Gesangsphrasen (viermal), von „vieni, mio bel diletto" an halten sie mehr mit den Streichern zusammen, und bei der Wiederkehr der Melodie unterstützt den Bariton die lockende Flöte, den Sopran das Fagott, den Ausdruck zarter Scheu vertiefend. Das kurze Zwischenspiel im $^{6}/_{8}$-Satz:

dürfte auf die Sinnlichkeit der Situation zu deuten sein. Elviras Warnung wirkt gerade deshalb so bestimmt, weil sie nur von Streichern in Händelscher Weise begleitet ist.[1]) In dem wundervollen Quartett, das die sonst differenzierten Personen Elvira, Don Juan und das Brautpaar durch den gemeinsamen Affekt des Mitleids verbindet,[2]) hallt die von der Hauptperson mahnend angegebene Phrase punktiert in 1. Geigen, 1. Klarinette und 1. Flöte nach, um zuletzt nochmals als Refrain wiederzukehren:

So wird der ursprüngliche Abschluß einer Gesangsphrase zum instrumentalen Leitmotiv und Träger der Grundstimmung. In Annas großer Erzählung des nächtlichen Überfalls, dem „am meisten in der Modulation und Tonhöhe ausschweifenden Satz" der Oper[3]), zeugen die Trompeteneinsätze wieder von Mozarts koloristischem Genie. Seit der Ouvertüre in der Reserve gehalten, fahren sie jetzt um so heftiger drein. Dem visuell gearteten Hörer dürften diese Trompeteneinsätze die Farbenvorstellung des Rot erzeugen.[4]) Marx meint, daß in der Rachearie „die Orchesterführung

[1]) Über diese zweite Arie Elviras sagt Treffendes E. Adelmann in seinem Aufsatz „Donna Elvira als Kunstideal und ihre Verkörperung auf der Münchener Hofbühne."

[2]) Bei Don Juan ist das Mitleid ironisch, achselzuckend.

[3]) Nach Gustav Engel, der in der Viertelj. f. Musikw. (1887, S. 491—560) Mozarts „Don Juan" mathematisch-harmonisch analysiert hat.

[4]) Auch auditive Typen wie der Komponist Raff empfinden den Ton der Trompeten rot.

weit hinter der Großartigkeit und Tiefe der Zeichnung zurückbleibt",[1]) wogegen Jahn behauptet: „Hier dient die Instrumentation der Absicht, dem Charakter des Heroischen gegenüber das wesentliche Element jungfräulicher Zaghaftigkeit zur Geltung zu bringen".[2]) Ich kann mich beiden Interpretationen nicht anschließen, glaube vielmehr, daß die exponierte Lage der Singstimme beabsichtigt ist und verstehe die Figur der Bässe, der 1. Oboe und des 1. Fagotts:

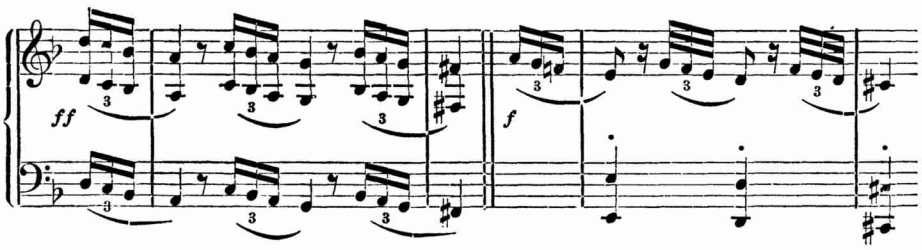
als schattenhaft huschend, bis sie sich zu dem kanonischen Motiv ausweitet und nun den Aufruf zur Rache verstärkt. In dem erinnerungshaften Mittelsatz, wo die Sextolenbewegung in bebende Sechzehntel zurückflutet, lassen die Bratschen nebst Fagott und Oboe ihre Klagelaute ertönen. Der Ruhezustand, der sich über Ottavios Arie breitet, modifiziert sich zuerst durch die Seufzer der 1. Geigen, der Flöte, des Fagotts.[3]) Der Ausklang der Kantilene erfolgt nur mit Bläserbegleitung. Ungemein lebendig, aus der Vorstellung eines rasenden Tempos erwachsen, ist die Orchesterbehandlung in dem sogenannten Champagnerliede, wo jedes Instrument wie von einem allgemeinen Wirbel davongetragen wird. Unter den Holzbläsern ist die mit den 1. Geigen mitgehende 1. Flöte fast pausenlos beschäftigt. In Zerlinens Arie bitten Flöte, Oboe und Fagott mit. Vor allem aber sollen die sanften Gänge des obligaten Violoncells[4]) den argwöhnischen Masetto mitumschmeicheln, im $^6/_8$-Teil scherzt und tändelt es mit, jetzt non legato. So trägt sogar die unterschiedliche Phrasierung zur Charakteristik bei. Nun das Finale. Jahns Darstellung ergänzend, sei darauf hingewiesen, daß beim Erscheinen der Maskierten ein Motiv in den Geigen ähnlich wiederkehrt, das in der Exposition beim Erscheinen des Komturs in den Bratschen, Bässen und Fagotten fortissimo erklungen war — vermutlich nicht ohne inneren Zusammenhang:

[1]) Kompositionslehre IV.

[2]) II, 447.

[3]) Dieser Verteilung (Geige, Flöte, Fagott) begegnen wir auch öfters bei Haydn, z. B. im Finale der Symphonie mit dem Paukenschlag, und bei Dittersdorf, z. B. im Eingangsquintett von „Doktor und Apotheker" (1786).

[4]) Daß man „die seit Mozart übliche Benutzung der Violoncelle zu Mittelstimmen, die gut angebracht, eine so herrliche Wirkung macht", in den meisten italienischen Orchestern noch nicht kennt, bedauert Spohr 1816 in seiner Selbstbiographie.



Das Erstaunen Don Juans beim Anblick des in der Laube verborgenen Masetto bringt die Modulation von F-dur nach d-moll zu überzeugendem Ausdruck. Das Gebet der drei Masken wird nur von Holzbläsern und Hörnern begleitet, die mit den Sopranen und dem Tenor zu einem lauteren, ätherischen Gesamtklang verschmelzen. Den Baß hat das Fagott, die Begleitungsfigur ist mitunter dem dunklen, tiefen Klarinettenregister anvertraut.[1]) Beim Ball (Es-dur $^6/_8$) geht das Orchester seine eigenen Wege und gäbe auch von den Gesangsphrasen losgelöst einen Sinn. Zur würdevoll-freudigen Begrüßung der Masken tragen die Trompeten und Pauken das ihrige bei. Die Verbindung der drei Bühnenorchester führt zu einem staunenswerten Quodlibet: Menuett, Walzer und Kontertanz zugleich. Diese Mischung verschiedener Taktarten, die ja in unserer modernen Musik wieder eine Rolle spielt, bedeutet mehr als ein musikalisches Kunststück; sie ist zumal kurz vor dem Allegro assai ungemein bezeichnend für die Haltlosigkeit der verwirrten Situation. Das abschließende Allegro wird von einer erregten Triolenbewegung beherrscht,[2]) Vokal- und Instrumentalpart konkurrieren miteinander, auch im Orchester ballt sich ein Gewitter zusammen.

[1]) Wie auch sonst in nichtdramatischen Werken Mozarts, z. B. im Trio des Menuetts der Es-dur Symphonie, beim ersten Tenorsolo der „Maurerfreude“ (Kantate 1785).

[2]) Wie genau Mozarts Vorschriften im einzelnen sind, zeigt der Zusatz „sopra una corda“ für die Geigen an der spannenden chromatischen Stelle; denn auf der G-Saite klingt so etwas dringender.

Schluß folgt