

Zeitschrift:	Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel
Herausgeber:	Schola Cantorum Basiliensis
Band:	30 (2006)
Heft:	[1]
Artikel:	Die "Ständchen"-Sätze in Mozarts Salzburger Serenaden
Autor:	Schmid, Manfred Hermann
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-868968

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DIE „STÄNDCHEN“-SÄTZE IN MOZARTS SALZBURGER SERENADEN

von MANFRED HERMANN SCHMID

Die viel behauptete Sprachprägung der Musik der Wiener Klassiker, eine Prägung, die den Tönen letztlich die Fähigkeit verleihe, selbst zu „sprechen“, war häufig Gegenstand wissenschaftlicher Diskussion. Ich erinnere an den kleinen, methodisch ungemein lehrreichen Beitrag von Reinhard Strohm aus dem Jahr 1978 zur Melodiebildung in Mozarts Klavierkonzerten oder an den großen, in Aufsatzform publizierten Vortrag „Das Sprechende in Beethovens Instrumentalmusik“ von Wolfgang Osthoff zum Bonner Beethovenfest 1984.¹ Ziel war jeweils zu zeigen, wie weit sprachliches Denken in Gattungen wirksam sein kann, die äußerlich von Vokalmusik extrem entfernt sind. Mein Vorgehen ist eine anderes und weniger spektakuläres, aber vielleicht nützliches zum Verständnis historischer Prozesse. Ich suche nach Gattungen, bei denen sich vokale und instrumentale Traditionen berühren, wo Text gewissermaßen selbst dann evoziert wird, wenn er fehlt. Das scheint mir in mehreren Divertimenti der Fall zu sein. Es ist ja bezeichnend genug, dass mit dem deutschen Gegen-Wort „Unterhaltung“ primär sprachlicher Austausch gemeint wird.

Eine der Voraussetzungen für das Divertimento des 18. Jahrhunderts und dann seine wichtigste Untergattung ist die Serenade. Wort- und Sachgeschichte sind von Thomas Schipperges in seinem Artikel für den Sachteil der neuen *MGG* erhellt dargestellt worden. Seine Erkenntnisse hat der Autor dann auch für den Beitrag „Die Serenaden und Divertimenti“ für das *Mozart Handbuch 2005* dienstbar gemacht.² Das traf sich punktuell mit Beobachtungen der Kapitel „Finalmusiken“ sowie „Divertimenti für Adel und ‚vornehmes‘ Bürgertum“ in meinem gleichzeitig erschienenen Buch *Mozart in Salzburg*.³ Was dort knapp angedeutet ist, will ich hier etwas ausführlicher darlegen.

*

Ort und Zeit der Serenade – „des Abends unter freyem Himmel“, wie es treffend im Adelungschen Wörterbuch von 1780 unter Zusammenführung der beiden italienischen Worte „sera“ (Abend) und „sereno“ (heiter in Bezug auf das Wetter) heißt – suggerieren eine Szene, die ursprünglich mit Gesangsvortrag verbunden war. So werden die Stücke in älteren Beschreibungen auch „Abends-

¹ Reinhard Strohm, „Merkmale italienischer Versvertonung in Mozarts Klavierkonzerten“, in: *Colloquium „Mozart und Italien“*, Köln 1978, (= *Analecta Musicologica* 18) 219–236; Wolfgang Osthoff, „Das ‚Sprechende‘ in Beethovens Instrumentalmusik“, in: *Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposion Bonn 1984*, hg. v. Sieghard Brandenburg und Helmut Loos, München 1987, 11–40.

² Thomas Schipperges in *MGG*², Sachteil Band 8, 1998, Sp. 1307–1328; ders. in *Mozart Handbuch*, hg. v. Silke Leopold, Kassel 2005, 562–602.

³ Manfred Hermann Schmid (unter Mitarbeit von P. Petrus Eder), *Mozart in Salzburg. Ein Ort für sein Talent*, Salzburg etc. 2006, 135–147.

gesang“ (Praetorius 1619) oder „Abend-Ständgen“ (Walther 1732) genannt.⁴ Das alte vokale Element geht nie ganz verloren. Den Mittelpunkt instrumentaler Serenaden bilden gerade auch in Salzburg immer wieder langsame Sätze ausgesprochen kantablen Charakters – einen Mittelpunkt in übertragenem wie in zeitlich-räumlichem Sinne.

Allegro | Menuetto 1 | „Ständchen“-Andante | Menuetto 2 | Finale

Denn der „Ständchen“-Satz bildet das Zentrum der Serenade. In der Gesamtform gruppieren sich um dieses Zentrum herum symmetrisch andere Sätze, was ein doppeltes Menuett zur Folge hat. Diese Form mit den fünf „Kernsätzen“ hatte ursprünglich auch die *Kleine Nachtmusik*, deren Menuett 1 nur verlorengegangen ist; der Mittelsatz heißt hier bezeichnenderweise *Romance*. Bei Michael Haydn gibt es zweimal sogar die Überschrift *Aria* (MH 86, 179).⁵

Die symmetrische Anlage geht allerdings bei den großen Orchesterserenaden verloren. Denn hier wurde die Satzzahl beträchtlich vermehrt, und zwar durch Einschübe zwischen erstem Allegro und Menuett 1.⁶

KV	ALLEGRO	Erweiterungen							
		Men. 1	Solo 1	Solo-Men.	Solo 2	MEN. I	ANDANTE	MEN. 2	FINALE
100	+	+	+				+	+	+
185	+		+		+	+	+	+	+
203	+		+	+	+	+	+	+	+
204	+		+		+	+Solo	+	+	+
250	+		+	+	+	+	+	+	+
320	+	+Solo	+		+		+	+	+
385	+		?		?	[+]	+	+	+

Kapitälchen: die „Kernsätze“ mit dem „Ständchen“ im Kasten

Diese Einschübe sind gewöhnlich solistisch besetzt. Das erklärt sich nochmals aus dem alten vokalen Hintergrund, war doch für die Entstehung des Konzerts die Arie oberste Voraussetzung gewesen. Bei Michael Haydn äußern sich die vokalen Züge vor allem in instrumentalen Rezitativen (MH 86, 255, 412), wobei dialogisch mehrere Spieler beteiligt werden können; in der Serenade von 1767 folgt sogar szenengerecht eine „Aria“, die das eigentliche „Ständchen“ bildet. Mozart schreibt wortlos Rezitativisches nur ausnahmsweise, nämlich für die Einleitung und den Schluss des Finales von KV 287. Bei den Einschüben nach dem ersten Allegro bevorzugt er jedoch „echte“ Solonummern. Am Platz von Solo 1 und 2 stehen bei ihm hauptsächlich Sätze aus regelrechten Violinkonzerten, während Michael Haydn eine Vermehrung von Solisten nach Art der *Sinfonia concertante* bevorzugt.

⁴ Die Zitate nach MGG², Sachteil Band 8, 1998, Sp. 1308.

⁵ MH 86, 179 (mit MH ist verwiesen auf: Charles H. Sherman und T. D. Thomas, *J. M. Haydn. A chronological thematic catalogue of his works*, Stuyvesant NY, 1993).

⁶ Schema nach Manfred Hermann Schmid, op. cit. 2006, 142.

Bei den großen Formen verliert das Ständchen seinen Mittelplatz und rückt in Richtung Ende. Das wird nicht ohne Konsequenzen für verborgen inhaltliche Botschaften bleiben, um deren Darlegung es letztlich gehen soll. Für das Verständnis einer Schlussbotschaft spielt der äußere Ablauf jeder *Serenata* eine wichtige Rolle. Wenn alle Sätze gespielt sind, ziehen die Spieler zu den Klängen eines Marsches wieder ab, des gleichen Marsches, mit dem die Festgesellschaft aufgezogen war.

Auch wenn es keine Überschriften wie *Romance* oder *Aria* gibt, ist der kantabile Charakter eines Ständchensatzes leicht zu erschließen, weil sich Vers-Strukturen eines Textes abbilden. Diese Vers-Strukturen sind, seit es das metastasianische Opernlibretto gesamteuropäischer Verbreitung gibt, geradezu standardisiert und entsprechend leicht erkennbar. Die Arienstrophe Metastasios hat fast immer vier Zeilen, und sie hat eine typische Ordnung der Endungen.⁷ Während im Deutschen klingende und stumpfe Endungen beliebig wechseln können, werden im Italienischen Texte, die für Musik vorgesehen sind, immer so angelegt, dass der Kadenz-geeignete *verso tronco*, also die einsilbige Endung wie „*crudeltà*“, „*per te*“ oder „*fuggirò*“, nur an den Strophenschlüssen erscheint. James Webster nannte die Folge von zweitönigen und einzelner eintöniger Endung (*piano-tronco*) 1991 hübsch „*a godsend to composers*“.⁸

Ein zweites Merkmal bietet die Faktur der Nebenstimmen. Denn zum Ständchen gehört die Begleitung durch ein Zupfinstrument. Dessen *pizzicato* wird immer wieder vom Instrumentarium des Orchesters imitiert. Zudem kann ein *con sordino* das Gedämpfte und Heimlich-Nächtliche anzeigen.

Bei reinen Bläserserenaden sind solche Möglichkeiten naturgemäß beschränkt. Mozarts Salzburger Bläserdivertimenti pflegen diesen Satztyp deshalb auch nicht. In Wien ahmt ihn Mozart jedoch demonstrativ auch im Bläserensemble nach, und zwar erstmals in KV 375, vielleicht deshalb, weil die Klarinette die Phrasierungen der Vokalstimme nachbilden kann wie kein anderes Instrument.

Bsp. 1: Adagio aus der Serenade Es-Dur, KV 375, Klarinette 1, Takt 1–8 (NMA 7, 21).

Die Zweitaktgruppen der Oberstimme entsprechen in ihrer regelmäßigen Reihung einer Gruppe von kurzen Versen, konkret solchen des *quinario*;

⁷ Paolo Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino 2007, 51–62: „La classicità del melodramma: Metastasio“; vgl. auch Elisa Benzi, *Le forme dell'aria. Metrica, retorica e logica in Metastasio*, Lucca 2005, bes. Kapitel I/2: „Morfologia strofica“.

⁸ James Webster, „The analysis of Mozart's arias“, in: *Mozart Studies*, ed. by Cliff Eisen, Oxford 1991, 101–199, hier 138.

Vers 3 und 4 sind, wie nicht selten auch in Vokalsätzen, zur Gewinnung eines größeren Gebildes unter Verzicht auf eine Zäsur zusammengefügt, um in Takteinheiten von 2+2+4 eine dreiteilige und sich vergrößernde Melodieform mit zusammenfassendem Schlussgestus zu ermöglichen. Die einzelnen Endungsstellen sind unverkennbar vom metastasianischen Muster geleitet: *piano-piano-piano-tronco*.

Wenn der erste Solist sein Thema bzw. seine Strophe absolviert hat, meldet sich mit dem ersten Horn gleich der zweite. Mozart verfolgt also das Konzept vielfacher Solisten in Erinnerung an Michael Haydns Präferenzen für den *Sinfonia concertante*-Typus. In der Fassung mit zusätzlichen zwei Oboen wird der Wechsel noch in die Strophe hineingelegt: die erste Klarinette trägt Vers 1–2 vor, die erste Oboe Vers 3–4.⁹ In der Serenade für 13 Bläser vervielfachen sich entsprechend der großen Besetzung die „Sänger“ noch. Im Es-Dur-*Adagio* werden nicht weniger als vier beschäftigt.

Auffällig ist an KV 375 aber auch das Begleitmuster. Der luftig durchbrochene Satz mit getupften einzelnen Basstönen und gleichmäßig nachschlagender Achtelfüllung lässt an ein simples Instrument der Stegreif-Praxis denken. In KV 361 ist die ununterbrochen beibehaltene Faktur in der Begleitung harmonisch subtiler, doch rhythmisch ähnlich gleichförmig. Wenn ich mich recht erinnere, muss Salieri im Milos Formans *Amadeus*-Film sagen, die Begleitung klänge hier wie eine Ziehharmonika. Die gab es noch nicht, aber die Idee ist gleichwohl gut. Denn der Bläsersatz fingiert offenkundig etwas aus der Populärmusik.

Der Typus ist erstmals in den frühen Orchesterserenaden Mozarts fassbar. Alle frühen Cassationen des Jahres 1769 (KV 63, 99 und 100) weisen bei langsamem Sätzen den gleichen Satztyp und die gleiche Tempobezeichnung *Andante* auf (in KV 185 lautet sie spezifischer *Andante grazioso*).

Beide Geigen in KV 100 (Bsp. 2) spielen *con sordino*, der Bass *pizzicato*, überhaucht von zarten Akkorden zweier Flöten, die, intimer als die Oboen, immer auftreten, wenn es um Leises und Zartes geht, so noch in der großen Arie KV 512, wo die Flöte vom Stichwort „*tenero*“ ausgelöst wird. Der „Ständchensatz“ hebt sich also von allen übrigen Sätzen durch einen geradezu schmeichelrischen Klang ab.

Die Geigenmelodie entfaltet sich in zweitaktigen Einheiten nach Art von Halbversen und Versen. Möchte man Silben zählen, kommt man abermals auf den *quinario* als den kürzesten und schlichtesten Vers. Zäsurbildend mit einer Neigung zu Vorhalten fungieren die meist zweitonigen Endungen, generell deklamatorisch verstärkt in den Bratschen: als seien lauter *versi piano* zu absolvieren. Ihren Bauteilen nach ist die erste Einheit mit 2+2+4 Takten wieder dreigliedrig, wenn auch vierstellig, weil die vier letzten Takte ohne Pausenzäsur innerlich aus 2+2 zusammengesetzt sind. Nach Takt 8 spaltet sich der Satz, wenn die Flöten die Führung übernehmen. Die Verdopplung der

⁹ Ein Sondereffekt betrifft dann die Reprise: in Takt 48 singt der „erste Sänger“ nicht mehr aus, sondern wird bei seiner Schluss-Silbe vom „zweiten“ abgelöst (Takt 55).

Bsp. 2: Andante aus der Kassation D-Dur, KV 100, Takt 1–20 (NMA 4, 86).

The musical score consists of three staves of music for five instruments:

- Flauto I/II:** Treble clef, 2/4 time, dynamic *p*. Playing *con sordino*.
- Violino I:** Treble clef, 2/4 time, dynamic *p*. Playing *con sordino*.
- Violino II:** Treble clef, 2/4 time, dynamic *p*.
- Viola I/II:** Bass clef, 2/4 time, dynamic *p*, *pizzicato*.
- Basso:** Bass clef, 2/4 time, dynamic *p*.

Takt 1–20:

- Takt 1:** Flauto I/II and Violino I play sustained notes. Violino II and Viola I/II play eighth-note patterns. Basso plays eighth-note patterns.
- Takt 2:** Flauto I/II and Violino I play sustained notes. Violino II and Viola I/II play eighth-note patterns. Basso plays eighth-note patterns.
- Takt 3:** Flauto I/II and Violino I play sustained notes. Violino II and Viola I/II play eighth-note patterns. Basso plays eighth-note patterns.
- Takt 4:** Flauto I/II and Violino I play sustained notes. Violino II and Viola I/II play eighth-note patterns. Basso plays eighth-note patterns.
- Takt 5:** Flauto I/II and Violino I play sustained notes. Violino II and Viola I/II play eighth-note patterns. Basso plays eighth-note patterns.
- Takt 6:** Flauto I/II and Violino I play sustained notes. Violino II and Viola I/II play eighth-note patterns. Basso plays eighth-note patterns.
- Takt 7:** Flauto I/II and Violino I play sustained notes. Violino II and Viola I/II play eighth-note patterns. Basso plays eighth-note patterns.
- Takt 8:** Flauto I/II and Violino I play sustained notes. Violino II and Viola I/II play eighth-note patterns. Basso plays eighth-note patterns.
- Takt 9:** Flauto I/II and Violino I play sustained notes. Violino II and Viola I/II play eighth-note patterns. Basso plays eighth-note patterns.
- Takt 10:** Flauto I/II and Violino I play sustained notes. Violino II and Viola I/II play eighth-note patterns. Basso plays eighth-note patterns.
- Takt 11:** Flauto I/II and Violino I play sustained notes. Violino II and Viola I/II play eighth-note patterns. Basso plays eighth-note patterns.
- Takt 12:** Flauto I/II and Violino I play sustained notes. Violino II and Viola I/II play eighth-note patterns. Basso plays eighth-note patterns.
- Takt 13:** Flauto I/II and Violino I play sustained notes. Violino II and Viola I/II play eighth-note patterns. Basso plays eighth-note patterns.
- Takt 14:** Flauto I/II and Violino I play sustained notes. Violino II and Viola I/II play eighth-note patterns. Basso plays eighth-note patterns.
- Takt 15:** Flauto I/II and Violino I play sustained notes. Violino II and Viola I/II play eighth-note patterns. Basso plays eighth-note patterns.
- Takt 16:** Flauto I/II and Violino I play sustained notes. Violino II and Viola I/II play eighth-note patterns. Basso plays eighth-note patterns.
- Takt 17:** Flauto I/II and Violino I play sustained notes. Violino II and Viola I/II play eighth-note patterns. Basso plays eighth-note patterns.
- Takt 18:** Flauto I/II and Violino I play sustained notes. Violino II and Viola I/II play eighth-note patterns. Basso plays eighth-note patterns.
- Takt 19:** Flauto I/II and Violino I play sustained notes. Violino II and Viola I/II play eighth-note patterns. Basso plays eighth-note patterns.
- Takt 20:** Flauto I/II and Violino I play sustained notes. Violino II and Viola I/II play eighth-note patterns. Basso plays eighth-note patterns.

Annotations:

- “piano”**: Indicated above the first two measures of the second staff.
- “fp”**: Indicated above the first two measures of the third staff.
- “p”**: Indicated above the first measure of the fourth staff.
- “fp”**: Indicated below the first measure of the fifth staff.
- “tronco”**: Indicated above the second measure of the fourth staff.

Melodieebene führt zuletzt bei stets weiterlaufender Versgliederung zu einem Wechselspiel zwischen Flöten und Geigen. So mag bei einer Arie ein Sänger mit Orchesterinstrumenten in Dialog treten. Das Spiel könnte länger so weitergehen, würde nicht der letzte Zweitakter mit seinem stumpfen Schluss und dem obligatorisch zugehörigen zweifachen Nachschlag von Begleitstimmen (Achtel von Flöten und Bratschen Takt 20) ein Strophenende signalisieren. Die gewöhnliche Vers-Ordnung *piano-piano-piano-tronco* leitet unverkennbar den formalen Ablauf. Der erste Teil des Satzes bis zum Doppelstrich hält sich damit an das Gerüst einer Strophe, ist auch insofern sprachlich bestimmt. Der zweite Teil wiederholt mit kleinen Erweiterungen, weil der erste Achtakter zunächst auf die fünfte Stufe versetzt wird, bevor er auf der ersten wiederkehrt, das gleiche Konzept. Für die Gesamtform bedeutet das eine quasi zweistrophige Anlage.

Bsp. 3: Andante aus der Serenade D-Dur, KV 203, Takt 1-3 (NMA 4, 37).

In KV 203 ist die Faktur sehr ähnlich (Bsp. 3), einschließlich des ruhenden Basses und des subdominantischen Wechselklanges zur ersten Endungsfigur. Das Gekräusel der zweiten Geigen lässt an die unvermeidlichen „zefiretti lusinghieri“ eines beliebten Arientypus denken, der ein Wetter verheißt, wie man es sich für Ständchen wünscht. Seine suggestivste Ausprägung wird das Satzmuster mit den Andante-Zweiunddreißigsteln einschließlich *con sordino* und *pizzicato*, im Terzettino Nr. 10 von *Così fan tutte* finden, auf den beredten Ständchen-Text „Soave sia il vento / tranquilla sia l'onda / ed ogni elemento / benigno risponda / ai nostri desir“ („Süß sei das Lüftchen, ruhig das Meer, und alles in der freien Natur antworte mit seinem Echo geneigt auf die Laute unserer Sehnsucht“).

Das wäre sinngemäß auch der passende Text für KV 203, ohne dass er sich freilich unterlegen ließe, weil Mozart ein erkennbares Versmaß diesmal umgeht und kleinere Einheiten bildet. Nur Eines haben sie wieder gemeinsam: die Orientierung an zweitonigen Endungen nach dem Muster des *verso piano*, wobei Vers 3 und 4 zwar diesmal durch eine deklamatorische Pause getrennt sind, im Aufwärtsgestus der Endung von Takt 6 sich aber ein Drang zur Fortsetzung entwickelt, der die bekannte Vergrößerung bewirkt. Vers 4 endet dann

wiederum geradezu zwangsläufig stumpf gemäß einem *verso tronco*.

Bei aller Ähnlichkeit mit KV 100 geht Mozart in einem Punkt aber entschieden weiter. Er lässt sich nun auch auf die formalen Konsequenzen einer Arie ein. Denn am Schlusspunkt der Strophe Takt 8 ist zwingend der Einsatz eines instrumentalen Ritornells gefordert. Dafür hat Mozart sich die Bläser aufgespart. Für deren Tutti-Effekt braucht er die Oboen, denen die eigentlich zuständigen Flöten weichen müssen.

Die Nachbildung der Arienstruktur geht sogar so weit, dass Mozart auch die syntaktischen Veränderungen im Wechsel von Solo und Tutti nachvollzieht. Mit Einsatz der Bläser verändert sich innerlich die Zweitaktigkeit.¹⁰ Aus geschlossenen Partikeln mit Endungszielen werden offene Bausteine, die immer den Anschluss an den nächsten erstreben, unterstützt von einem gleichmäßigen Pendel zwischen Tonika und Dominante. Im Interesse des Gleichschwungs verlangt Mozart gar zwei verschiedene Hornstimmungen. Anders wäre das ritornelltypische Alternieren des Achtelmotives nicht zu erreichen. Mozart spaltet also innerlich das Orchester, um vokale und instrumentale Anteile zu unterscheiden.

Der Einsatz der Oboe Takt 13 erlaubt dann eine unerwartete Weiterung. Mit ihr meldet sich der echte und in Serenaden vielfach bevorzugte Solist, so dass ein zweiter Abschnitt begonnen ist, der den gleichen Formprinzipien unterliegt. Denn wenn die Oboe ausgetrillert hat, setzt in abruptem Fakturwechsel ein neues Ritornell ein, notwendigerweise diesmal in den Streichern, wobei eine hübsche Pointe ist, dass Mozart ganz am Ende, unmittelbar vor dem Doppelstrich, auf die fallenden Achtel aus dem ersten Ritornell zurückkommt, deren intervallische Verstellung dann den Durchführungsabschnitt eröffnet. Der zweite Teil des Satzes nimmt den gleichen Fortgang. Die Zweizahl an Solisten, nämlich Violine 1 und Oboe 1, nötigt Mozart aber noch zu einer Coda. Sie gehört zunächst ganz der Oboe. Aber dann verzahnt sich ab Takt 83, gerade wenn Ritornellmotivik zurückkehrt, mit ihr die erste Geige in einem einträglichen Echospiel. Das erinnert an jenen besonderen Arieneffekt, bei dem der eigentlich schon abgetretene Solist sich im Nachspiel noch einmal zu Wort meldet. Oder vielmehr die Solisten. In der Doppelung könnte man auch an ein Duett denken. Besser noch: an die besonders hervorgehobene Arie mit obligatem Soloinstrument. Sie scheint mir in der Tat im Hintergrund zu stehen.

Bsp. 4: Andante aus der Serenade D-Dur, KV 203, Takt 13–15 (NMA 4, 38).

Oboe 1

1 2 3 4 5 6 7

Mit dem Oboensolo kam vor allem aber zum Vorschein, was ständchenspezifisch ist, ein reguläres Vers-Schema. Es bilden sich die vier Zeilen der Arien-

¹⁰ Vgl. dazu Manfred Hermann Schmid, „Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern“, Tutzing 1994 (= Mozart Studien 4) 123–143.

strophe und mit dem *settenario* sogar ihr Lieblingvers ab (Bsp. 4). Seine sieben Silben kündigen sich schon im letzten Abschitt des vorausgehenden Ritornells an (Vers 1, Takt 11–13). Dem *settenario* ist nicht allein die Serenade KV 203 verpflichtet. Auffällig viele Melodien Mozarts der Siebzigerjahre lassen ihn durchschimmern.¹¹

*

Der Einfluss aus der Vokalmusik betrifft in den beschriebenen Fällen nicht nur Deklamatorisches und einen melodisch kantablen Gestus, sondern noch viel weitergehend Formanlage und Satzstrukturen. Die Sprachprägung geht also erstaunlich weit. Doch ist „Sprachprägung“ wirklich das richtige Wort? Wäre nicht eher – mit einem Lieblingswort Richard Wagners – von „Sprachvermögen“ zu reden? Die beiden Begriffe akzentuieren unterschiedend eine passive und eine aktive Seite. Erleidet die Musik den Spracheinfluss nur oder verinnerlicht sie ihn so weit, dass sie selbst etwas ausdrücken will? Vielleicht die Sprache noch überbieten möchte? Dann handelte es sich um eine Prägung, die den Tönen letztlich die Fähigkeit verleiht, selbst zu „sprechen“ und sich dabei in einem Prozess der Umkehrung von Sprache wiederum zu lösen, um als „absolute Musik“, wie man im 19. Jahrhundert sagen wird, von dem zu künden, was Sprache nicht sagen kann.

So sehen es die deutschen Romantiker, die zeitlich ja nicht weit entfernt sind und deren musikalische Erfahrung sich sogar vorwiegend auf Repertoire der Siebzigerjahre des 18. Jahrhunderts bezieht. Zu dem naheliegenden Schritt möchte ich mich aber doch nicht verführen lassen. Mozarts Denken scheint mir einer anderen Welt anzugehören, einer Welt, die diese Überhöhung nicht braucht.

Die Anlehnung an Sprache ist vielen Musikern wohlvertraut. Der Wiener Flötist Hermann Dechant hat mir berichtet, dass in den Fünfzigerjahren des vorigen Jahrhunderts für die Schüler der Klasse praktisch alle Musik, vornehmlich die Mozarts und Beethovens, textiert worden sei, um zu sauberer Artikulation anzuhalten. In einem weiteren Sinn hat schon Robert Schumann dem vorgearbeitet, wenn er gestand, auch wenn er fürchtete, dafür gesteinigt zu werden, ganze Symphonien Beethovens mit Worten zu versehen. Um verbale Botschaften dürfte es Schumann kaum gegangen sein, sondern um jenes Moment der Sprachprägung, die das Klingende des Vortags berühren müsse. Bescheidenere Geister haben immer wieder Worte gesucht, die dann auch inhaltlich passend sein sollen wie jene ominöse „Karoline“ beim Streichquartett KV 465 oder „Der alte Hund ist tot“ zu Beginn des g-moll-Quintetts KV 516.

Ich liebe diese Art des Anklebens von Worten nicht. Es ärgert mich regelmäßig. Denn was Mozart assoziiert haben will, scheint mir, lässt sich durch konkrete Worte nicht einlösen. Es geht ihm um *Sprachcharakter*, nicht um *Sprachaussage*. Worauf es ankommt, ist das „als ob“. Mit konkreten Worten wird es zerstört.

¹¹ Richard Kern, „Mozarts *Andante grazioso* der Sinfonie KV 128“, in: *Mozart Studien* 10, Tutzing 2001, 43–64.

Natürlich sieht auch Mozart die Möglichkeit, in der Instrumentalmusik gelegentlich Worte zu evozieren oder zu transportieren. Im *Galimathias musicum* KV 32, so etwas wie einem musikalischen Unfug, der alles Mögliche zitiert, ist eine der instrumentalen Nummern (Nr. 8) textiert, allerdings nicht in Mozarts Autograph, sondern nur in einer Kopistenhandschrift. Ein Musiker hatte wohl erkannt, worauf Mozart hinauswollte und das schriftlich werden lassen. Man darf annehmen, dass Mozart sich verstanden fühlte. Wir befinden uns hier auf einem Feld, wo Vokal- und Instrumentalmusik verwechselbar werden. Schließlich kann man jedes Lied ja auch auf einem Instrument spielen. Das wird im Fall der *Entführung aus dem Serail* vom Komponisten selbst demonstrativ thematisiert. Der zweite Satz der Ouvertüre, im Typus langsamem Serenaden- und Sinfoniesätzen angenähert, entpuppt sich im Laufe des ersten Akts unversehens als Auftrittslied Belmontes. Singen, Sprechen und Spielen werden hier, in einer Gattung, die das *per se* provoziert, zu einem gewissen Grade austauschbar.

Die diskutierten Serenadensätze sind allerdings von anderer Art. Sie gehören in eine Gattung, die das Erklingen von Worten ausschließt, eine Gattung, in der Worte befremdlich wären, und erkänigen sie, eine Brechung wenn nicht Gelächter hervorriefen. Freilich gehören Serenaden ins Umfeld des Divertimento. Und das Divertimento hat für Witz durchaus Sinn. Man darf also erwarten, dass Mozart das Heraustreten von Worten provoziert, freilich nicht im Unendlichkeits-Sinn der Romantiker, sondern in spielerisch theaterhafter Weise seiner Bühnenwerke.

Dafür bietet die *Haffnerserenade* KV 250 mit ihrem sechsten Satz *Andante* einen unüberhörbaren Beleg. Seinen artikulierenden Charakter erweist das Thema dieses Ständchensatzes erst ganz gegen Ende, in der Coda. Dort finden sich auch erstmals *pizzicato* und *piano*-Bläserakkorde. Bei der Wiederholung der acht Takte verwandelt sich die Szenerie mit einem Mal drastisch. Das Thema nimmt Züge eines Marsches an. Erst gesungen, dann marschiert. Das heißt im Kontext der Gattung nichts Anderes, als dass auf das nahe Ende verwiesen ist, auf das Abziehen der Festgesellschaft zu den Klängen eines Marsches.

Bsp. 5: Andante aus der Haffner-Serenade D-Dur, KV 250, Takt 213–216 (NMA 4, 111).

The musical score shows four staves. The top staff is for 'Corni in A'. The second staff is for 'Trombones'. The third staff is for 'Bassoon'. The bottom staff is for 'Piano'. The vocal line is written above the staves, with three voices (Soprano, Alto, Tenor) singing 'Le - be - wohl' in unison. The piano part provides harmonic support with sustained notes and chords. The instrumentation includes strings, woodwind instruments like oboes and bassoon, and brass instruments like trumpets and tubas.

Der Gedanke des Abschieds beherrscht dann auch die letzten vier Takte mit einer mehrfach wiederholten „Lebewohl“-Geste, an der zuletzt die Hörner teilhaben, akustische Repräsentanten der Post und ihrer Reise-Kutschen.

Michael Haydn liebte es in einer Serenade von 1767 drastischer. Zwischen Finale und Abzugsmarsch ist ein rezitativisches *Adagio* gefügt, das die Spieler des Orchesters unvermutet zum Singen nötigt: „*Addio*“.¹²

Bsp. 6: Michael Haydn, Serenade D-Dur, MH 86, Rezitativ vor dem abschließenden Marsch.

Auf subtilere Weise präsentiert Mozart die gleiche Botschaft. Bei ihm erzeugt der insgesamt stärker deklamatorische Gestus der Musik das Umkippen auf eine semantische Ebene. Bei Mozart kommt das *Addio* via musikalischer Struktur zum Vorschein. Das besondere Paradoxon dabei ist, dass eine verbal fassbare Aussage in dem Moment erfolgt, wo sich Singen in Marschieren verwandelt, Vokales also definitiv von Instrumentalem verdrängt wird. Anders Michael Haydn. Er wagt den Tabubruch, musikalisch Selbstreferentielles für einen Moment verlassend, und erzwingt den damit verbunden Witz. Das Gelächter war ihm sicher. Mozart schreckt vor einem solchen Schritt zurück. Sein Wort – „le-be-wohl“ – soll man denken, nicht sprechen. Die Banalität des Sprechens höbe den Zauber auf.

*

Richard Wagner hat das Faktum, dass in Beethovens *Neunter Symphonie* unerwartet Worte ertönen, zu einem großen Ereignis epochaler kulturhistorischer Dimension stilisiert. Die Musik, die im Prozess jahrhundertelanger Perfektionierung die Sprache verloren habe und verlieren musste, hätte aus

¹² Edition in: *Denkmäler der Musik in Salzburg*, Band 3, vorgelegt von Werner Rainer, Bad Reichenhall 1987.

innerer Notwendigkeit den Drang entwickelt, sie wieder zu finden, weshalb quasi aus den Tönen heraus bei Beethoven auch die Silben sprängen. Unbeschadet solch geschichtsphilosophischer Interpretationen, denen ich ihr Recht nicht bestreite, lebt Beethovens Komposition auch von bescheideneren und kürzerfristigen Bindungen. Dass das Finale der *Neunten* mit einem instrumentalen Rezitativ eingeleitet wird und letztlich zu lyrischem Gesang übergeht, hat neben der üblichen Wiener Praxis, Akademien mit Chornummern zu beenden, seine konkreten Voraussetzungen in vokalimitierenden Gattungen der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts; und dies nicht nur in den oft genannten Klavierphantasien Carl Philipp Emanuel Bachs, sondern noch enger in Orchesterwerken, die im Kontext von *Serenata* und *Notturno* entstanden sind. Die bei Mozart und Michael Haydn diskutierten Stücke hat Beethoven kaum gekannt. Auch wäre ihm ihr komisches Element fremd gewesen. Aber aufgewachsen ist er in einer höfischen Umgebung, der solche Art von Musik lebhaft vertraut war. Richard Wagner wohl nicht mehr.

