

**Wolfgang Amadeus Mozart: Ouvertüre zu „Don Giovanni“,
„Pariser“ Sinfonie D-Dur KV 297**

Francis Poulenc: Konzert für zwei Klaviere d-Moll

**Jacques Offenbach: Ouvertüre zu „Orpheus in der
Unterwelt“**

Informationen

**zum Konzert der Stuttgarter Philharmoniker am
Donnerstag, 9. Februar 2017, 20 Uhr
im Beethoven-Saal der Stuttgarter Liederhalle**

von Albrecht Dürr, Stuttgarter Philharmoniker

Mozart, Poulenc, Mozart, Offenbach – wie macht man ein Konzertprogramm?

Viele „klassische“ Konzertprogramme sind nach dem Prinzip „Variatio delectat“ (Abwechslung macht Freude) gebaut. Dieses Muster hat sich bewährt, denn auf diese Weise lassen sich ganz verschiedene Musikstücke zwanglos miteinander verbinden. Häufig wird dabei das Schema Ouvertüre-Solokonzert-Pause-Sinfonie angewandt. Dies ergibt in der Regel eine Veranstaltungsdauer von circa zwei Stunden (einschließlich Pause) und liefert eine bewährte Spannungskurve für den Verlauf des Abends: Nach der Einleitung in einem Satz (Ouvertüre), in dem sich Orchester und Dirigent alleine präsentieren können, steht der Solist (in einem üblicherweise dreisätzigen Konzert) im Mittelpunkt des Geschehens und kann sich gegebenenfalls mit einer Solozugabe präsentieren, bevor das Publikum in die Pause geht (um sich z.B. bei einem Glas Sekt über dessen instrumententechnische Fähigkeiten, interpretatorische Eigenheiten oder über seine Kleiderwahl zu unterhalten?). Nach der Pause folgt das orchestrale „Hauptwerk“ (meist in vier Sätzen).

Das vorliegende Programm stellt eine Variante dieses Themas vor, die auf verschiedene (inhaltliche) Verbindungen zwischen den Werken verweist. Die Folge aus vier Werken (Ouvertüre-Konzert-Pause-Sinfonie-Ouvertüre) passt in einen Konzertabend, weil alle Stücke zeitlich nicht zu ausgedehnt sind. Auf Bezüge zwischen den Werken wird im Folgenden eingegangen. Hier sei schon einmal die Frage aufgeworfen, ob es sinnvoll ist, eine Ouvertüre am Konzertende zu spielen.

Programmatisches

Zwischen den vier Werken des Programms gibt es mehrere Verbindungen:

Tonart:

Alle Werke haben den Grundton D. Die Ouvertüre zu Mozarts Oper „Don Giovanni“ beginnt in d-Moll und endet in D-Dur, das Doppelkonzert Poulencs steht in d-Moll, Mozarts „Pariser Sinfonie“ in D-Dur, Offenbachs Ouvertüre beginnt zwar in G-Dur, endet aber in D-Dur.

Inhaltliches:

- Die vier Werke verbindet miteinander (bis auf das erste) ein Bezug zu Frankreich und seiner Hauptstadt und (bis auf das dritte) der Verweis auf musikalische oder mythologische Welten außerhalb ihrer selbst.
- Der Beginn von Mozarts Ouvertüre (1787) ist ein Zitat aus dem letzten Akt der Oper: Der Titelheld wird (von der Statue eines zu Beginn der Oper von ihm ermordeten Komturs, die zu diesem Zweck von ihrem Sockel gestiegen ist) in die Hölle geschickt.
- Das Doppelkonzert des Pariser Komponisten Poulenc zitiert und persifliert verschiedene historische und zeitgenössische Musikstile, Mozart spielt dabei eine besondere Rolle: Den Mittelsatz des Konzerts bezeichnete Poulenc als „poetisches Spiel mit dem Portrait Mozarts.“

- Mozarts Sinfonie entstand 1778 in Paris. Er komponierte das Werk für die dortige Reihe der „Concerts spirituel“. Interessant ist, dass Mozart in Briefen an seinen Vater Einzelheiten des Werks und ihre Wirkung auf das Pariser Publikum eingehend beschrieb.
- Offenbachs Ouvertüre endet mit dem (Höllens-) CanCan, der in der Operette in der Unterwelt getanzt wird. Die Operette (1858 uraufgeführt in Paris) ist eine Karikatur der Pariser Gesellschaft seiner Zeit, zugleich eine Persiflage der Orpheus-Sage und ihrer Vertonung in der langen Geschichte der Orpheus-Opern.

Mythologie

Die Geschichte des Dichters, Sängers und Musikers Orpheus, einer Gestalt aus der antiken griechischen Sagenwelt, wird von Gotthold Klee so¹ erzählt:

„Orpheus war ein Sohn des thrakischen Königs und Flussgottes Öagros und der Muse Kalliope. Apollon selbst, der melodische Gott, schenkte ihm ein Saitenspiel, und wenn Orpheus dasselbe rührte und dazu seinen herrlichen Gesang, den seine Mutter ihn gelehrt hatte, ertönen ließ, so kamen die Vögel in der Luft, die Fische im Wasser, die Tiere des Waldes, ja die Bäume und Felsen herbei, um den wundervollen Klängen zu lauschen. Seine Gattin war die holdselige Najade Eurydike, und sie liebten sich beide auf das zärtlichste. Aber ach, nur allzu kurz war ihr Glück; denn kaum waren die fröhlichen Lieder der Hochzeit verstummt, da [...] stach sie eine giftige Natter, die im Grase versteckt lag, in die zarte Ferse, und sterbend sank die Liebliche ihren erschreckten Freundinnen in die Arme. Unaufhörlich hallten nun die Berge und Täler vom Schluchzen und Klagen der Nymphen wider, und unter ihnen jammerte und sang Orpheus, seinen Schmerz in wehmütigen Liedern austönend; da trauerten die Vöglein und die klugen Hirsche und Rehe mit dem verlassenen Gatten. Aber sein Flehen und Weinen brachte die Verlorene nicht zurück. Da fasste er einen unerhörten Entschluss: Hinunter in das grausige Reich der Schatten wollte er steigen, um das finstere Königspaar zur Rückgabe Eurydikens zu bewegen. Durch die Pforte der Unterwelt bei Tainaron ging er hinab; schaurig umschwebten die Schatten der Toten den Lebenden, er aber schritt mitten durch die Schrecknisse des Orkus, bis er vor den Thron des bleichen Hades und seiner strengen Gemahlin trat. Dort fasste er seine Leier und sang zum süßen Klange der Saiten: „O ihr Herrscher des unterirdischen Reiches, gönnet mir, Wahres zu reden, und höret gnädig meine Bitten an! [...] Die Liebe zerbricht mir das Herz, ich kann nicht ohne Eurydike sein. Darum fleh ich zu euch, furchtbare, heilige Götter des Todes! [...] Gebt sie mir wieder, die traute Gattin; lasst sie frei, und schenket ihr das allzu früh verblühte Leben von neuem! Aber kann es nicht sein, o so nehmet auch mich unter die Toten auf, nimmer kehre ich ohne sie zurück.“ Also sang er und rührte mit den Fingern die Saiten. Siehe, da horchten die blutlosen Schatten und weinten, [...] und das düstere Herrscherpaar fühlte sich zum ersten Mal von Mitleid bewegt. Persephone rief den Schatten Eurydikens, der unsicheren Schrittes herankam. „Nimm sie mit dir“, sprach die Totenkönigin, „aber wisse: nur wenn du keinen Blick auf die

¹ 1881 im Anhang zu Gustav Schwab: Die schönsten Sagen des klassischen Altertums, Kapitel 232, Bd. 3, Frankfurt 1982

Folgende wirfst, ehe du das Tor der Unterwelt durchschritten, nur dann gehört sie dir; doch schaust du dich zu frühe nach ihr um, so wird dir die Gnade entzogen.

Schweigend und schnellen Schrittes klimmen nun die beiden den finstern Weg empor, vom Grauen der Nacht umgeben. Da ward Orpheus von unsäglicher Sehnsucht ergriffen, er lauschte, ob er nicht den Atemzug der Geliebten oder das Rauschen ihres Gewandes hörte – aber still, totenstill war alles um ihn her. Von Angst und Liebe überwältigt, seiner selbst kaum mächtig, wagte er es, einen schnellen Blick rückwärts nach der Ersehnten zu werfen. O Jammer! Da schwebt sie, das Auge traurig und voll Zärtlichkeit auf ihn heftend, zurück in die schaurige Tiefe. [...] Zum zweiten Male stirbt sie den Tod, doch ohne Klage – hätte sie klagen können, so innig geliebt zu sein?“

Der Sage nach zog sich Orpheus drei Jahre lang in die Einsamkeit zurück, und wurde schließlich von rasenden Mänaden, die ihm vorwarfen, seit Eurydikes Tod alle Frauen zu verschmähen, zu Tode gehetzt. Seine Leier wurde von Apollo als Sternbild an den Himmel versetzt.

Orpheus und der Beginn der Operngeschichte

Um das Jahr 1600 verfolgte ein Kreis von Künstlern, Historikern und adliger Mäzene, die sogenannten „Camerata“ in Florenz, die Idee, die Aufführungspraxis der Dramen der griechisch-römischen Antike wieder zu beleben. Man war der Überzeugung, dass die Theaterstücke in der Antike von den Schauspielern und Chören gesungen worden waren, und entwarf neue Stücke nach antiken Vorlagen, die auch gesungen werden sollten. Das war die Geburt des modernen Musiktheaters, der Oper. Drei der ersten Operndichter wählten die Geschichte von Orpheus und Eurydike als Stoff: Jacopo Peri: „Euridice“ (1600), Giulio Caccini: „Euridice“ (1602) und Claudio Monteverdi: „L’Orfeo“ (1607), die heute als der eigentliche Beginn der Operngeschichte gilt. Bis ins 20. Jahrhundert hat dieser Stoff in zahlreichen Varianten die Komponisten immer wieder zur Vertonung gereizt.

Von der griechisch-antiken Vorstellung einer Unterwelt als Reich der Toten ist es nicht allzu weit zum christlichen (und islamischen) Glauben an die Hölle als Reich der Verdammten. Literarisch berühmt und folgenreich wurde vor allem ihre Beschreibung in Dantes „Göttlicher Komödie“ vom Beginn des 14. Jahrhunderts.²

² Dante Alighieri: La Divina Commedia in zahlreichen Ausgaben und Übersetzungen

Zu den Werken

Mozarts **Don Giovanni-Ouvertüre** entstand als letztes Stück der Oper angeblich in der Nacht vor der Premiere am 29. Oktober 1787 in Prag. Formal handelt es sich um einen Sonatenhauptsatz mit langsamer Einleitung.

Die langsame Einleitung (Andante) nimmt die Musik³ des Auftritts der Statue des Komturs (Il comendatore) aus dem Finale der Oper vorweg. Die Einleitung reiht mehrere Motive aneinander, die in dieser Szene in düsterem d-Moll den Auftritt der Erscheinung aus dem Totenreich untermalen.

Zwei Akkordblöcke (d-Moll und A-Dur, eine fallende Quart in der Oberstimme bildend) werden ab Takt 5 gefolgt von einem Rhythmus von punktierten Vierteln und Achteln über einer chromatisch absteigenden Basslinie. Diese Basslinie, im Umfang einer Quarte, ist aus der barocken Musiktheorie auch als „Passus duriusculus“⁴ bekannt. Darüber erklingen fallende Oktaven. Auf diese Weise sind alle Anfangstakte von fallenden Intervallen bestimmt. Dissonant und rhythmisch gespannt erklingen auch die melodische Linie und der Rhythmus ab Takt 11. Hier stehen die Synkopen der ersten Geige gegen die Viertel der Unterstimme, das hohe gis der 1. Violinen wird nicht nur melodisch über eine übermäßige Sekund erreicht, es bildet auch eine scharfe Dissonanz zum tiefen a der Bässe und Violen. Die 2. Violinen bringen mit ihren Sechzehnteln ab Takt 13 weitere Unruhe ins Geschehen.

In den nächsten Takten stören starke Lautstärkeakzente auf den eigentlich unbetonten Taktteilen die metrische Ordnung der Musik. Auch die auf- und absteigenden Sechzehntelskalen der 1. Violinen, die von Takt zu Takt schrittweise höher beginnen, tragen zur Spannung der Einleitung nicht wenig bei.

Umso überraschender wirkt der Umschwung der Stimmung nach der Auflösung der Dominantspannung ins „Molto Allegro“. Dieser Teil der Ouvertüre ist anderen großen Mozart-Ouvertüren in Tempo und Form durchaus ähnlich.⁵ Die Musik zitiert ab hier keine weiteren Teile aus der Oper. Ihren Charakter könnte man als Mischung aus Witz und Vorwärtsdrang deuten.

Raffiniert verschränkt ist im Anfangsthema die zugrundeliegende 8-Takt-Periodik im Wechsel von Streich- und Blasinstrumenten. Im Folgenden bleiben einzelne Achtelmotive gleichsam in Loops „hängen“. Das Eingangsthema endet Takt 55 auf einem Dominantakkord. Ohne weitere Modulation beginnt Takt 56 der Seitensatz in A-Dur. Dieser bietet eine ganze Reihe von Motiven, deren Gemeinsamkeit in der Anhäufung von Kontrasten besteht: Takt 56-61 Wechsel von forte und piano und von langen (Halben mit übergebundenen Achteln) und kurzen (Achteltonleitern) Noten, Takt 62-66 verschiedene Tondauern miteinander kombiniert über dem Orgelpunkt a, Takt 67-76 Wechsel nach a-Moll und forte, anschließend Wechsel zwischen forte- und piano, synkopierte Imitationen, usw., usf.

Die Durchführung des Sonatensatzes beginnt in Takt 121. Wohl auch durch die Fülle des in der Exposition vorgestellten Materials bedingt ist sie nicht besonders ausgedehnt und bewegt sich über D-Dur, H, E, A, D, G-Dur (hier in einer „Scheinreprise“), einen Dominantseptakkord über F, B, g-Moll, A, D, E, A-Dur in die Reprise ab Takt 193. Diese folgt im Wesentlichen dem Verlauf der Exposition, ist aber in ihren Teilen verkürzt und verzichtet auch auf die dortigen Mollakkorde.

³ Alle Zitate, Taktzahlen und so weiter aus den Mozartwerken beziehen sich auf die Noten der Neuen Mozartausgabe bzw. auf deren Nachfolgeprojekt, die Neue Mozart-Ausgabe: Digitalisierte Version.

⁴ Etwa der „harte Gang“, eine Figur, die in der musikalischen Figurenlehre des Barock als Ausdruck von Leid, Trauer und Schmerz beschrieben wird.

⁵ Man vergleiche die Ouvertüren zu „Die Entführung aus dem Serail“ und „Le nozze di Figaro“.

Poulenc: Doppelkonzert

Francis Poulenc wird als eines der Mitglieder der „Groupe des Six“ genannt, jener französischen Komponistengruppe also, die der Musikkritiker Henri Collet im Jahre 1920 in zwei Zeitungsartikeln beschrieb. Gemeinsam sei ihnen der Bezug zum musikalischen Denken des Schriftstellers Jean Cocteau, der in seinem 1918 erschienenen Buch „Le Coq et l'Arlequin“ einen Neuanfang der französischen Musik im Gegensatz zu Romantik und Impressionismus forderte.

Poulenc hatte 1924 seinen ersten großen Erfolg als Komponist mit der Uraufführung der Ballettmusik „Les Biches“, die für die Pariser „Ballets russes“ von dessen Impresario Sergej Djagilev in Auftrag gegeben worden war. Dieser Erfolg verschaffte ihm mehrere weitere Kompositionsaufträge durch kunstliebende Mäzene. So entstand auch Poulencs Doppelkonzert in Venedig 1932 innerhalb von zwei Monaten im Auftrag einer Mäzenin, Princesse Edmond de Polignac (alias Winnaretta Singer), in ihrem Palazzo Contarini Polignac. Die Uraufführung des Konzerts fand am 5. September 1932 in Venedig statt, beim 2. Internationalen Festival für Neue Musik.

Poulenc selbst beschrieb sein Konzert 1932 gegenüber dem belgischen Musikwissenschaftler Paul Collaer:

„Sie werden bemerken, dass es einen enormen Fortschritt gegenüber meinen früheren Werken darstellt und dass ich damit wirklich meine Hauptschaffensperiode erreicht habe.“ Das Stück sei „reiner Poulenc.“ Aber was ist „reiner Poulenc“? Gerade bei diesem Werk ist es ebenso spannend, die verschiedenen stilistischen Quellen zu suchen, aus denen der Komponist schöpft, wie das Ergebnis ihres Zusammenfließens.

„Möchten Sie wissen, was auf meinem Klavier während der Entstehung des Konzerts stand? Die Konzerte von Mozart, die von Liszt, das von Ravel⁶ und Ihre Partita⁷“, schrieb Poulenc 1932 in einem Brief an den Komponisten und Dirigenten Igor Markevitch (1912-1983) und deutete damit auf einige dieser Quellen hin.

Gerade die heute nahezu unbekanntere Partita von Markevitch zeigt erstaunliche Parallelen zu dem Poulenc-Konzert. Sie ist mindestens ebenso wild-motorisch wie das Doppelkonzert, aber von kühlerem und dissonanterem Charakter.

Das Orchester besteht aus Pikkoloflöte und großer Flöte, zwei Oboen (eine davon wechselt mit Englisch Horn ab), zwei Klarinetten, zwei Fagotten, zwei Hörnern, zwei Trompeten, zwei Posaunen, einer Tuba, reich besetztem Schlagzeug und Streichern.

Allegro ma non troppo

Der erste Satz lässt sich kaum nach den formalen Kriterien der Konzertform des 18. oder 19. Jahrhunderts gliedern. Die traditionellen Unterschiede zwischen Tutti- und Soloabschnitten existieren nicht, vielmehr sind die beiden Klaviere nach Art eines „Perpetuum mobile“ fast pausenlos beschäftigt. Das verbindet das Stück mit dem ersten Satz der Partita von Markevitch, aber auch mit der indonesischen Gamelanmusik, die Poulenc auf der französischen Kolonialausstellung 1931 gehört hatte. Dennoch lassen sich verschiedene Abschnitte anhand der wechselnden musikalischen Motive, der wechselnden (Tempo-)Charaktere gut voneinander

⁶ Maurice Ravel: Konzert für Klavier und Orchester G-Dur, 1929-1931. Ravels Konzert wurde im Januar 1932 uraufgeführt.

⁷ Igor Markevitch: Partita für Klavier und kleines Orchester, 1931. Auch dieses Werk war im Auftrag der Prinzessin entstanden. Der Brief zitiert nach Myriam Chimènes: Francis Poulenc. Correspondance (1910-1963), Fayard, 1994, S. 368, 376-377.

unterscheiden. Zahlreich sind auch die harmonischen Kadenzen, mit denen Poulenc das Stück gliedert.

Gleich im ersten Abschnitt werden wichtige Elemente für das Stück präsentiert und Bezüge zu anderen Stücken hergestellt:

Die Klavierfigur aus fünf Noten (d-es-f-a-b), die sich am Anfang hören lässt, kann man einerseits auf den Anfang des Klavierkonzerts von Ravel beziehen. Dort, in der Klaviersolostimme finden sich für die rechte Hand gebrochene G-Dur-Akkorde, gleichzeitig für die linke solche in Fis-Dur – für Sekundreibungen in Dur-Umgebung ist also gesorgt. Hier, bei Poulenc, erklingt zunächst ein d-Moll-Akkord, dann wird ein es hinzugefügt und die Viertelfigur übernimmt das Kommando. Ab dem vierten Takt erklingen die Töne a und b im zweiten Klavier häufig gleichzeitig mit b und a im ersten. Auch hier Dreiklänge mit Sekundreibungen also. Das Spiel der gebrochenen Akkorde wird immer wieder unterbrochen durch absteigende Tonleitern mit eingestreuten Perkussionsschlägen. Das Spiel mit den Tonleitern und der Viertelfigur wird von einigen Nebenmotiven garniert, bis ein deutlich langsamerer Abschnitt erscheint. Der erinnert in seinem etwas sentimentaleren Charakter an Sergej Rachmaninoffs Klavierkonzerte. Die Rückkehr zum Anfangstempo ist keine Reprise im traditionellen Sinne, denn es sind neue spielerische Motive zu hören, die das Anfangsmotiv integrieren. Im totalen Kontrast hört man dann einen Lentoabschnitt, der zugleich „geheimnisvoll und klar“ erklingen soll. Im Pianissimo hört man ein dauernd wiederholtes Sechstonmusik, das in dieser Form stark an indonesische Gamelanmusik erinnert. Dazu tönt vom Cello (und anderen Instrumenten) die Anfangsmelodie aus dem langsamen Satz des Klavierkonzerts in G-Dur von Maurice Ravel.

Larghetto

Über den langsamen Satz des Konzerts äußerte sich Poulenc 1948 in einem Interview: „Im Larghetto bin ich zum ersten Mal zu Mozart zurückgekehrt, weil ich seine Melodien liebe und ihn vor allen anderen Musikern schätze. Der Satz beginnt ‚alla Mozart‘, wendet sich aber mit dem Einsatz des zweiten Pianos zu einem Stil, der damals für mich typisch war.“

In der Tat hat das Thema dieses Satzes große Ähnlichkeit mit dem der „Romance“ aus dem Klavierkonzert d-Moll KV 466 von Mozart. Nicht nur das Thema, sondern auch die dreiteilige Form des Satzes scheint an Mozarts Vorbild orientiert.⁸ Und Poulenc nutzt die formale Anlage, um von einem mozartnahen Stil überzugehen in eine Art Mischung aus Barmusik und Walzer und wieder zurück zum variierten Mozartstil zu kommen. Nicht nur das Thema ist eng an Mozart angelehnt, auch die anschließenden Akkordsequenzen sind an dessen Vorbildern orientiert.

Allegro molto

Der letzte Satz des Konzerts ist eine Art Rondo aus sehr unterschiedlichen Stilen und Zitaten. Darin spiegeln sich Poulencs Erfahrungen mit den Pariser Music Halls seiner Jugend, der Konzertmusik des 19. Jahrhunderts, der jazzigen Musik eines George Gershwin und der balinesischen Gamelanmusik wider. Die Music Halls waren Veranstaltungslokale, wo eine Art Varieteeprogramm, eine Mischung aus Unterhaltungsmusik und Zirkus nebst Barbetrieb, geboten wurde. Poulenc liebte die Music Halls. Vielen klassischen Konzertbesuchern erschienen sie eher als eine Art „Music Hell“ und Poulencs Verbindung dieser musikalischen „Unterwelt“ mit dem Mozartstil war für sie eine Provokation.

⁸ Zu diesem Satztypus bei Mozart vergl. „Eine Romanze und ihre Umgebung“ in Konrad Küster: Mozart. Eine musikalische Biographie, S. 292ff., Stuttgart, 1991 Deutsche-Verlags-Anstalt

Mozarts Pariser Sinfonie KV 297

Mitte März 1778 begab sich der 22jährige Mozart von Mannheim aus, wo er sich mehrere Monate aufgehalten hatte, nach Paris, der großen europäischen Musikmetropole, mit dem Ziel, dort sein Glück als Musiker zu machen. Die Ereignisse der Reise sind gut dokumentiert, denn Mozart und seine Mutter, die ihn begleitete, schrieben regelmäßig nach Hause an den Vater Leopold. Es war die erste große Reise, die Mozart ohne den Vater unternahm. Seine Mutter hatte miterlebt, wie sich ihr Sohn in Mannheim zwar mit einem der besten zeitgenössischen Orchester und einer Schar von Komponisten (die Mitglieder der so genannten „Mannheimer Schule“) angefreundet hatte, aber weder eine Stelle noch nennenswerte wirtschaftliche Erfolge für sich gewinnen konnte. Dazu kam die unglückliche Verliebtheit in die junge Sängerin Aloysia Weber – Mozart musste sich anderswo neue Möglichkeiten suchen. Doch auch in Paris war es schwer Fuß zu fassen. Als er das letzte Mal mit seiner Musik in Paris Aufsehen erregt hatte, war er neun Jahre alt gewesen und als musikalisches Wunderkind von aller Welt bestaunt worden. Nun, neun Jahre später, konnte der junge Mann nicht darauf setzen, dass man sich noch daran erinnerte. Er jagte, meist vergeblich, jeder Möglichkeit nach, seine Kompositionen vorzustellen oder neue zu verkaufen.

Eine Ausnahme ist Mozarts sogenannte „Pariser Sinfonie“ KV 297. Mozart schrieb sie im Auftrag des Pariser Konzertunternehmers Joseph le Gros, der in seinem „Concert spirituel“ regelmäßig die neuesten Stücke aufführen ließ. Vor der Uraufführung stellte Mozart das Werk zwei Bekannten auf dem Klavier vor und schrieb darüber an seinen Vater:

„heit nam ich die Neüe Sinfonie mit, die ich just fertig hatte, und durch welche am frohnleichnams=tag das Conert spirituell wird eröffnet werden. diese hat allen beeden überaus wohl gefallen. ich bin auch sehr wohl damit zu frieden. ob es aber gefällt, das weis ich nicht –und die wahrheit zu sagen, liegt mir sehr wenig daran. den, wem wird sie nicht gefallen? – den wenigen gescheiden franzosen die da sind, stehe ich gut dafür daß sie gefällt; den dumen – da sehe ich kein grosses unglück wen sie ihnen nicht gefällt – ich habe aber doch hoffnung daß die Esel auch etwas darin finden, daß ihnen gefallen kan; und dan habe ich ja den Premier Coup d'archet nicht verfehlt! – und das ist ja genug. da machen die oxsen hier ein weesen daraus! – was teüffel! ich mercke keinen unterschied – sie fangen halt auch zu gleich an – wie in andern orten. das ist zum lachen.“ Als „Premier Coup d'archet“ bezeichnete man den Anfang eines Orchesterstücks in lautem Unisono, den man offenbar damals in Paris als spezielle Pariser Erfindung ansah.

Die Uraufführung der Sinfonie fand am 18. Juni 1778, dem Fronleichnamstag, statt. Über sie berichtete Mozart dem Vater am 3. Juli:

„Ich habe eine *sinfonie*, um das *Concert spirituel* zu eröffnen, machen müssen. an frohnleichnams=Tag wurde sie mit allem *aplauso* aufgeführt; Es ist auch so viell ich höre, in *Couriere de L'euope* eine meldung davon geschehen. – sie hat also ausnehmend gefallen. bey der Prob war es mir sehr bange, den ich habe mein lebe=Tag nichts schlechters gehört; sie können sich nicht vorstellen, wie sie die *Sinfonie* 2 mahl nacheinander herunter gehudeld, und herunter gekrazet haben. – mir war wahrlich ganz bang – ich hätte sie gerne noch einmahl *Probirt*, aber weil man allzeit so viell sachen *Probirt*, so war keine zeit mehr; ich muste also mit bangen herzen, und mit unzufriedenen und zornigen gemüth ins bette gehen. den andern tage hatte ich mich entschlossen gar nicht ins *Concert* zu gehen; es wurde aber abends gut wetter, und ich entschlosse mich endlich mit den vorsatz, daß wen es so

schlecht gieng, wie beÿ der *Prob*, ich gewis aufs *orchestre* gehen werde, und den herrn: *Lahousè* Ersten *violin* die *violin* aus der hand nehmen, und selbst *dirigirn* werde. ich batt gott um die gnade daß es gut gehen möchte, indem alles zu seiner grösten Ehre und *glory* ist, und *Ecce*, die *Sinfonie* fieng an, *Raff* stunde neben meiner, und gleich mitten in Ersten *Allegro*, war eine *Pasage* die ich wohl wuste daß sie gefallen müste, alle zuhörere wurden davon hingerissen – und war ein grosses *applaudissement* – weil ich aber wuste, wie ich sie schriebe, was das für einen *Effect* machen würde, so brachte ich sie auf die lezt noch einmahl an – da giengs nun *Da capo*. das *Andante* gefiel auch, besonders aber das lezte *Allegro* – weil ich hörte daß hier alle lezte *Allegro* wie die Ersten mit allen *instrumenten* zugleich und meistens *unisono* anfangen⁹, so fieng ichs mit die 2 *violin* Allein *piano* nur 8 tact an – darauf kam gleich ein *forte* – mit hin machten die zuhörere, | wie ichs erwartete | beÿm *Piano* sch – dan kam gleich das *forte* – sie das *forte* hören, und die hände zu klatschen war eins – ich gieng also gleich für freude nach der *Sinfonie* ins *Palais Royale* – nahm ein guts gefornes – bat den Rosenkranz den ich versprochen hatte – und gieng nach haus.“

Ein paar Tage später folgt ein weiterer Brief, aus dem hervorgeht, dass Mozart auf Bitten des Konzertveranstalters einen neuen langsamen Satz komponiert hatte. Beide Sätze haben sich erhalten.

„Mit KV 297 beginnt in Mozarts sinfonischem Schaffen eine neue Periode“ schreibt der Herausgeber Hermann Beck¹⁰ und führt aus, dass der Komponist zuvor vier Jahre lang keine Sinfonie mehr geschrieben hatte. Auch hätten die Anregungen auf der Reise in München und Mannheim Anstoß zur Erschließung neuer Möglichkeiten und Formen gegeben.

Mozarts Sinfonie ist dreisätzig und verzichtet auf das Menuett, das zu dieser Zeit noch nicht selbstverständlicher Bestandteil einer Sinfonie sein musste. Dafür sind die beiden Außensätze ausgedehnter als in früheren Werken. Die Partitur schreibt eine damals sehr große Instrumentalbesetzung vor: neben dem Streichorchester je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten (erstmalig in einer Mozartsinfonie), Fagotte, Hörner, Trompeten und Pauken.

Allegro assai

Trotz der Dreisätzigkeit der Sinfonie ist schon der Anfang auf eindrucksvolle „Größe“ angelegt. Dabei steht die Präsentation von Kontrasten im Vordergrund: Der „Coupe d’archet“, dem lauten, abtaktigen D-Unisono des ganzen Orchesters mit verhältnismäßig langen Noten, gefolgt von der aufsteigenden Sechzehntelskala, folgt zwei Viertel lang Stille, der die beiden Violinstimmen auftaktig *piano unisono* mit einer überwiegend absteigenden Dreiklangsmelodik antworten. Die Bläser kommen Takt 7 hinzu und ab Takt 9 werden diese Anfangstakte wiederholt, die Takte 16-18 spinnen

⁹ Also mit einem „Premier Coup d’archet“

¹⁰ Im Vorwort zu W.A. Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, in Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg, Serie VI, Orchesterwerke, Werkgruppe 11, Band 5

sie fort. Takt 19 wandern die Achtelskalen der Violinen im Forte zu den Bratschen und Bässen, während darüber ein neues, oktavsprungbetontes Motiv auftaucht. Takt 26 folgt nach kurzer Zäsur ein weiteres leises Motiv/Thema mit neuer Rhythmisierung, das wiederum in ein Fortetutti (Takt 32) mündet, an dessen Ende eine Variante der Anfangstakte erklingt, in der die aufsteigende Sechzehntelskala eine A-Dur-Tonleiter ist. Nach drei Vierteln Pause beginnt, ohne weitere Modulation, der Seitensatz in der Dominanttonart A-Dur ein. Das in den Violinen präsentierte rhythmische Motiv stammt aus den Takten 27ff. Das anschließende Tutti (ab Takt 74) zitiert wieder (beschleunigt zusammengefasst) die Anfangstakte. Dreiklangsbrechungen, Skalen und Akkordfolgen bestätigen in den nächsten Abschnitten die Tonart A-Dur bis zum Ende der Exposition (Takt 119), der zugleich der Beginn der Durchführung ist. Diese beginnt mit dem Anfangsthema in A-Dur, moduliert mit dem Themenkopf nach F-Dur (zwischen Takt 131 und 137) um ein neues Thema in dieser Tonart zu präsentieren. Über A-Dur (als Dominante von d-Moll und D-Dur) wird in Takt 165 die Reprise erreicht.

Die Beschreibung der Form nach Begriffen der Formenlehre, die im 19. Jahrhundert im Wesentlichen nach Vorbildern Beethovens formuliert wurde, trifft gerade auch beim ersten Satz dieser Sinfonie nur einen Teil des Wesentlichen. Zwar lässt sich der Satz gut in die drei Hauptteile der Sonatenhauptsatzform, Exposition, Durchführung, Reprise, zergliedern (auch wenn das in der Klassik übliche Wiederholungszeichen am Ende der Exposition fehlt, so kann man die Teile anhand des Tonartenverlaufs und der harmonischen Kadenz klar voneinander scheiden), aber es erscheint kaum sinnvoll, hier wesentliche Unterschiede zwischen „Hauptthemen“ und anderen „Themen“, „Motiven“ oder Überleitungsabschnitten zu machen. So lässt sich zwischen Hauptsatzteil (in D-Dur) und Seitensatzteil (in A-Dur) keine modulierende Überleitung finden und vollends entspricht die Durchführung (Takt 119-163) mit neuen thematischen Gebilden nicht genau den Sonatenhauptsatz-Definitionen der Formenlehre.

Andante

Vom langsamen Satz der Sinfonie existieren zwei Versionen. Mozart berichtete am 9. Juli dem Vater, das Andante habe nicht das Glück gehabt, den Konzertveranstalter Le Gros „zufrieden zu stellen“. Dieser habe gesagt, „es seye zu viell modulation darin“ und es sei zu lang. Heute wird in der Regel das Andante im 6/8-Takt gespielt, von dem vielfach angenommen wird, dass es die ursprüngliche Version ist.

Das Hauptthema ist sechzehn Takte lang, es lässt sich leicht in mehrere Teile gliedern. Die einander entsprechenden achttaktigen Hälften des Themas enden (als Vorder- und Nachsatz) auf der Dominante (Takt 8) beziehungsweise der Tonika (Takt 16). Eine weitere Untergliederung in zweitaktige Abschnitte ist ohne Zwang möglich.

Der Abschnitt ab Takt 17 ist in seiner Gliederung weniger gleichmäßig. Zwar lassen sich die nächsten sechs Takte (17-22) unschwer in zusammengehörige Zweierpaare teilen, auch die Takte 22/23 gehören motivisch zusammen. Doch entsprechen ihnen die Takte 28/29, sodass bis dahin fünf Takte vergangen sind (und nicht eine Gruppe

aus jeweils zweitaktigen Abschnitten). Die folgenden Takte entsprechen wieder diesem Gliederungsprinzip, Dur und Moll wechseln einander ab, dann Streicher und Bläser. Der Abschnitt ab Takt 17 steht im Wesentlichen in der Dominanttonart des Satzes D-Dur. Die Takte 41/42 leiten zurück nach G-Dur und in eine Reprise des Hauptthemas. Dem Abschnitt ab Takt 17 entsprechen die Takte ab 59 bis 82. Er steht nun nicht mehr in D-Dur sondern im Wesentlichen in G-Dur. Es folgt eine Coda, die mit dem Nachsatz des Hauptthemas beginnt und mit einer ausgesponnenen Variante des Takts 41 endet.

Allegro

Den Anfang des dritten Satzes hat Mozart in seinem Uraufführungsbericht an den Vater beschrieben. Das Thema, bestehend aus einem achttaktigen Piano-Abschnitt der beiden Violinen und einem dreitaktigen Tutti wird rhythmisch zusammengehalten durch die durchgehende Achtelbewegung der zweiten Violinen und schließlich des Tuttis, harmonisch durch die Befestigung der Tonart D-Dur (das Ziel der harmonischen Kadenz in Takt 8, die Tonika, wird in Takt 9 erreicht und ist so mit dem Anfang des Tuttis verschränkt, das Tutti wiederum endet mit dem ersten Viertel von Takt 12, der zugleich der Beginn der Wiederholung des Themas ist.). In der anschließenden Wiederholung wird der zweistimmige Abschnitt noch um zwei Takte (Takte 20/21) verlängert. Der folgende Tuttiabschnitt mündet in ein Tutti, das in einen E-Dur-Akkord (Takt43/44) als Dominante der Dominanttonart A-Dur moduliert. Kennzeichnend hier sind Achtelrepetitionen und große Intervallsprünge. Auch das Thema des Seitensatzes, das nun nach einer Generalpause erklingt, wird zunächst von den beiden Violinen vorgestellt. Es gibt sich als Beginn eines imitierenden Satzes, der bald durch andere Motive abgelöst wird. Bis zum Ende der Durchführung (Takt115/116) werden kontrastierende Abschnitte (einschließlich einer kurzen Mollpassage) eingeführt, verschiedene Formen des Orchestersatzes lösen einander ab, bis Achtelpassagen der Streicher dominieren, die am Schluss der Exposition den Tuttiabschnitt des 1. Themas zitieren.

Die Durchführung besteht in der Hauptsache aus einer Fugatoversion des 2. Themas und staut sich auf einem A-Dur-Akkord als Dominante der Haupttonart (Takt 151-154). Vier Takte Überleitung (abgeleitet aus den Takten 57-60) führen zur Reprise des 1. Themas in der Haupttonart. Die Reprise ist keine wörtliche Wiederholung der Exposition. Sie lässt Teile aus, andere Teile sind neu eingefügt.

Jacques Offenbach: Ouvertüre zu „Orphée aux enfers“ (Orpheus in der Unterwelt)

Um es gleich vorweg zu sagen: Diese Ouvertüre stammt nicht von Jacques Offenbach, sondern von dem österreichischen Komponisten und Kapellmeister Carl Binder. Offenbach hatte zu seiner Operette keine Ouvertüre verfasst. Als man das Werk in Wien zum ersten Mal aufführen wollte, steuerte Binder die Ouvertüre bei, weil ein solches Einleitungsstück bei den Wiener Aufführungen obligatorisch war. Da Binder dazu ausschließlich Musik aus der Operette verwandte, ist aber nur die Zusammenstellung und die Instrumentation der Musik Binders Werk.

Eine solche Zusammenfassung von Melodiezitate aus dem folgenden Musiktheaterstück nennt man auch Potpourri-Ouvertüre. Die Zitate aus der Operette sind in lockerer Folge aneinander gehängt. Darunter ist das Violinsolo des Orpheus, das er seiner Frau zu ihrem Entsetzen vorspielt, und der berühmte Cancan, den die Bewohner der Unterwelt tanzen.

Die Unterwelt in Offenbachs Operette scheint ein wenig anders zu sein, als man sich das gemeinhin vorstellt, jedenfalls scheinen viele ihrer Bewohner offenbar eine Menge Spaß zu haben. Der Schrecken, der sonst vom Reich der Toten ausgeht (und beispielsweise in Mozarts Don Giovanni-Ouvertüre zu Beginn eine große Rolle spielt), ist hier einem ganz anderen Gefühl gewichen.

Fragen/Überlegungen

1. Wer Mozarts „Don Giovanni“-Ouvertüre zum ersten Mal hört, ohne die Oper zu kennen, wird schon eine ungefähre Vermutung davon haben, dass ihr Beginn keine fröhliche Situation malt. Genaueres erfährt ein Opernbesucher erst am Schluss des Stücks. Der Besitzer einer Aufnahme der Oper ist da in einer komfortablen Lage: Wenn man Ouvertüre und die entsprechende Szene gegen Schluss der Oper unmittelbar hintereinander hört, sind die Unterschiede schnell erfasst: Welche Musik wird in der Ouvertüre genau zitiert? Gibt es außer den Singstimmen auch Instrumente, die in der Ouvertüre fehlen?
2. Die Noten von Poulencs Konzert sind nicht ganz einfach zu beschaffen. Ein Ausweg: Im Internet findet sich leicht eine Tonaufnahme mit beigefügten Noten (der beiden Solostimmen). Hier kann man zugleich hören und lesen. Die „Romance“ aus Mozarts Klavierkonzert KV 466 und das Larghetto aus dem Konzert KV 537 scheinen im langsamen Satz von Poulencs Doppelkonzert anzuklingen. Worin bestehen die Gemeinsamkeiten? Poulenc hatte die Noten von mehreren Mozart-Konzerten auf seinem Klavier liegen. Auch zum Andante des Konzerts C-Dur KV 467 lässt sich eine auffallende Parallele erkennen. Um welche Stelle geht es?
3. Wie klingt balinesische Gamelanmusik? Welche Instrumente werden dort benutzt und wie imitiert Poulenc deren Klänge in seinem Doppelkonzert?
4. Die klassische Formenlehre beschreibt die Reprise innerhalb der Sonatenhauptsatzform meist als eine Art Wiederholung der Exposition mit dem Unterschied, dass die Reprise in der Haupttonart verbleibt und um eine Coda ergänzt wird (es entfällt die Modulation zwischen Haupt- und Seitensatz, der von der Dominant- in die Grundtonart transponiert erscheint). Vergleichen Sie Exposition und Reprise aus dem ersten Satz (oder aus dem vierten Satz) von Mozarts „Pariser Sinfonie“! Welche Gemeinsamkeiten, welche Abweichungen lassen sich finden? Gelegentlich setzt man musikalische Formen mit architektonischen Formen gleich, manchmal wird die sinfonische Form aber auch mit der eines klassischen Dramas verglichen. Welche Darstellung trifft im Falle der „Pariser Sinfonie“ eher zu?
5. Die romantische Vorstellung, ein guter Komponist drücke hauptsächlich seine Gefühle zur Zeit der Komposition in seiner Musik aus, ist weit verbreitet. Das strahlende, optimistische D-Dur der Sinfonie scheint in deutlichem Widerspruch zur Erfolglosigkeit und Enttäuschung des Paris-Aufenthalts zu stehen. Was, außer seiner unmittelbaren Gefühlslage, bewegte Mozart, seine Musik (zum Beispiel den Anfang des letzten Satzes oder das Andante) genau so und nicht anders zu komponieren?
(Die Lösung dieser Frage wäre sicher ein Anlass, ein „Gefornes“, also ein Eis essen zu gehen.)
6. Beide langsamen Sätze der Pariser Sinfonie haben sich erhalten. Es ist nicht völlig sicher, welche Version die ursprüngliche von beiden ist. Ein Vergleich – und die Kritik des Veranstalters Le Gros an der ersten Version – könnten helfen.

7. Was ist eine Operette? Was zeichnet sie im Verhältnis zur Oper aus?
8. Wer Offenbachs Operette näher kennen lernen möchte, besorge sich einen Klavierauszug oder eine Aufnahme und stelle nebenbei fest, welche Melodien Carl Binder für seine Ouvertüre zusammengestellt hat!
9. Die Handlung von Offenbachs Operette spielt zu großen Teilen in der Unterwelt. Doch die Parodie auf den antiken Orpheus-Stoff, der zugleich der Stoff vieler Opern war, stellt vieles auf den Kopf. Nicht nur, dass sich die Bewohner der Unterwelt dort nicht alle unwohl fühlen. Orpheus kommt nicht der Liebe wegen hinunter, sondern ... ?