

Schule des Hörens

Band 6

Schulbuch-Nummer 105.414

Wolfgang A. Mozart

Symphonie in C-Dur

Jupiter-Sinfonie



Postdidaktische - Hörpartitur

Wolfgang A. Mozart Symphonie Nr. 41

C-Dur, K. V. 551

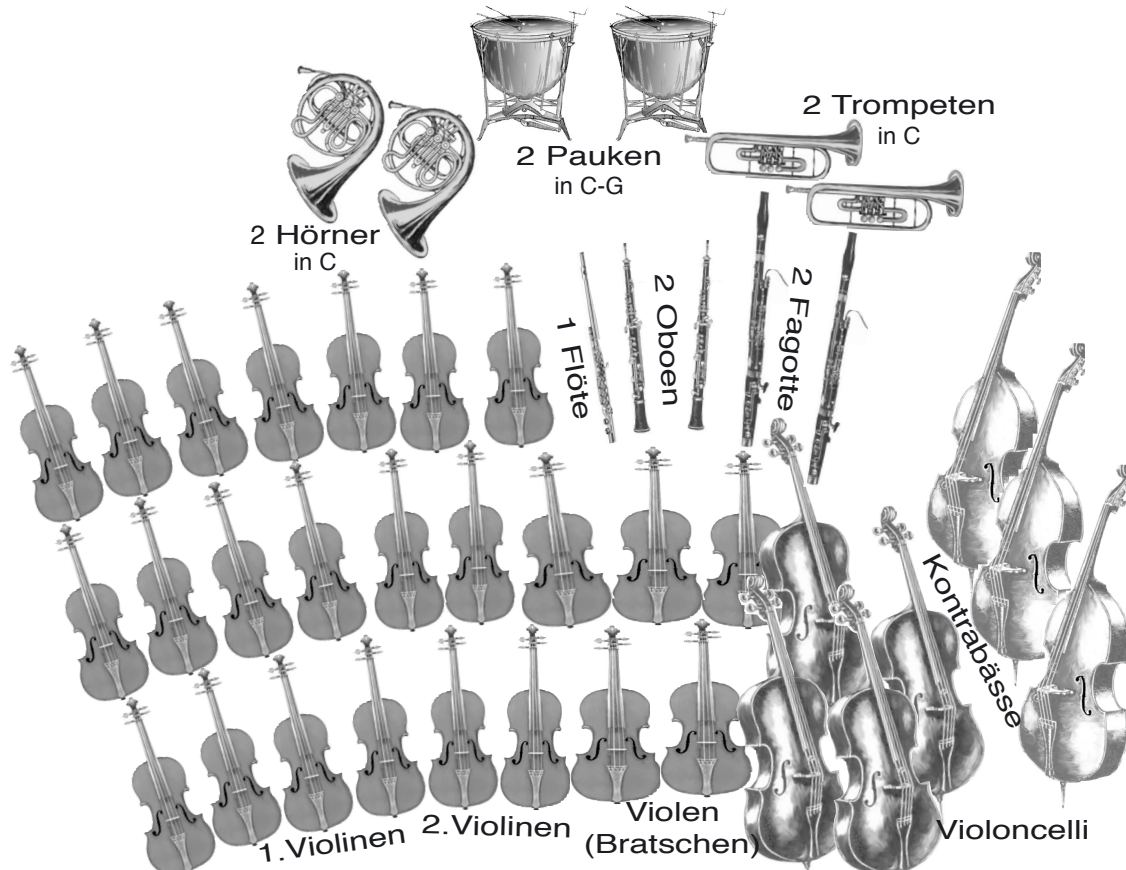
“Jupiter-Sinfonie”

Komponiert: vollendet am 10. August 1788

Uraufführung: unbekannt

Spieldauer: ca. 32 Minuten

Die Orchesterbesetzung



Im 18. Jahrhundert hat es noch keine normierte Besetzungstärke eines Orchesters gegeben und die Zahl, der in einem Orchester mitwirkenden Instrumentalisten, schwankte beträchtlich. Häufig standen nur kleinere Ensembles zur Verfügung, die kaum die Größe eines heutigen Kammerorchesters erreichten. Allerdings muss dabei berücksichtigt werden, dass die Größe der Räumlichkeiten, in denen Orchestermusik zum Vortrag kam, nicht mit den heutigen Konzertsälen zu vergleichen ist. Mozart bezifferte jedenfalls in einem Brief aus Mannheim vom 4. November 1777 das Orchester, das beim Hochamt in der Schlosskapelle mitwirkte, mit etwa fünfzig Musikern: 22 Violinen, 4 Violen, 4 Violoncelli, 2 Oboen, 2 Flöten, 2 Klarinetten, 2 Hörner sowie Fagotte und Kontrabässe und er bezeichnete es als “sehr gut und stark” (Bauer-Deutsch II, 101). Auch wenn eine ideale Orchestergröße für diese Zeit nicht angegeben werden kann, so ist die Verwendung der einzelnen Instrumente strukturell bedingt und damit ein wesentliches Kennzeichen des sogenannten “klassischen” Orchestersatzes, der von der eigentlichen Komposition unzertrennlich ist. Orchestrierung bedeutet nicht einfach eine nachträgliche Kolorierung einer musikalischen “Schwarz-Weiß- Zeichnung”, sondern ist als ein eigenständiges Mittel zur Bildung musikalischer Strukturen zu verstehen und deshalb unlösbar mit dem Satzgefüge verbunden. In diesem Orchester bilden die Streicher die Grundlage des Orchesterklanges, wobei den Violinen eine besonders aktive Rolle zugesprochen wird. Die Hörner, die meist paarweise eingesetzt werden, tragen in der Regel das Gerüst des Satzbaues. Die ebenfalls paarweise auftretenden Oboen unterstützen die Funktion der Hörner oder treten zusammen mit den übrigen Holzblasinstrumenten an bestimmten Stellen als Widerpart der Streicher in Erscheinung (sofern die Holzbläser nicht zur Verdopplung der Streicher herangezogen werden). Bemerkenswert ist die Erweiterung des Holzbläasersatzes durch die Einbeziehung der Klarinette seit etwa 1770. Trompeten und Pauken bilden zusammen die vierte Gruppe und verleihen dem Satzganzen eine besondere Prägung. Auffallend an der vorliegenden Orchesterbesetzung ist das völlige Fehlen der Klarinette sowie die einfache Besetzung der Flöte. Zweifellos erhöht sich durch diese einfache Flötenbesetzung die Durchsichtigkeit des Bläasersatzes.

Der erste Satz der Jupiter-Sinfonie wird, entgegen der üblichen Einleitung eines sinfonischen Kopfsatzes, mit keiner langsamen Introduktion eröffnet. Drei Akkordschläge, verbunden mit einer "alla-marcia"- Schleiferfigur (Triolen), eröffnen ganz im Stile einer Opern-Ouvertüre das musikalische Geschehen. Diese zwei Eröffnungstakte (Melodieteil a), die in geballter Kraft auf C-Dur verharren, stehen in einem krassen Gegensatz zum zielgerichteten und beseelten "Seufzermotiv" (Melodieteil b), eine aufsteigende Vorhaltsfigur mit punktierten Rhythmen. Die fundamentale Polarität dieser beiden einleitenden Melodieteile manifestiert sich vor allem in der Dynamik (f-p), in der Instrumentierung (Tutti-1. Violine), im Charakter, der Metrik (volltaktig-auftaktig) und besonders im Satzbau (Unisono-polyphoner Satz). Mit ihrem Wechselspiel der gestaltenden Kräfte bilden diese vier Einleitungstakte den eigentlichen inneren Schwerpunkt des gesamten Hauptsatzes. Dabei ist diese 8-taktige, symmetrisch gebaute und in sich streng geschlossene Eröffnungsperiode in ihrer harmonischen Anordnung spiegelsymmetrisch angelegt (I-V-V-I).

Kadenzierung

nach G-Dur.

Tutti. Unisono.

Die Bewegung kommt schließlich auf der Dominante zum Stillstand.

Die Kraft des gesamten Orchesters wird aufgeboten, um in einer sich steigernden harmonischen Verdichtung die Dominante (G-Dur) zu festigen.

G-Dur Unisono-g

Dieser energiegeladene Stillstand schreitet förmlich nach einem Neubeginn auf der Tonika.

Hauptthema

in Einführung mit dem Thema A.

24 Halbschluss

Orgelpunkt auf g (im Fagott).

"Gerüstfunktion"

Vordersatz

Melodieteil a

Melodieteil b

G-Dur C-Dur G-Dur G⁷

beschaulich
C-Dur
(Ohne tiefe Steicher.)

1. und 2. Violine

(Motiv x)

Nachsatz

Melodieteil a

Melodieteil b

Halbschluss

G-Dur G-Dur cis-verm⁷ d-moll cis-verm⁷ A-Dur

(II. Stufe von C-Dur)

1. und 2. Violine

Weiterführung

und Modulation nach G-Dur.

Erstmals werden feste Fügungen aufgebrochen.

Melodieteil b
in motivischer Verkleinerung.

a⁷ D⁷ h-verm⁷ G⁷ g⁷ C⁷ F-Dur G⁷ d-moll fis-verm

Seitenthema
Kopfmotiv

1. und 2. Violine

Durch die Einführung einer Gegenmelodie (Thema A) im zweiten Hauptthema-Einsatz wird der scharfe Gegensatz der Melodieteile a und b zwar nicht aufgehoben, aber er erhält eine neue, weichere Artikulation. Die nunmehr durchgängige, homogene Instrumentierung des Hauptthemas (1. und 2. Violine) sowie das Verharren auf einem Piano, tragen ebenfalls zu dieser Verzauberung bei. Bemerkenswert ist die Dreiklangsgrundierung der Hörner, deren Rolle vier Takte später die Fagotte übernehmen. Ihr Auftreten hat vor allem auch strukturelle Gründe. Einmal mehr zeigt sich, dass die Hörner der Gerüstschicht des Satzes angehören.

Hauptthema

in Engführung mit dem Thema A.

37

A 2+2

Unisono Melodieteil a

f

G-Dur G-Dur G-Dur

Violine, Cello Fagott.

Melodieteil b (in einer neuen Artikulation).

Orgelpunkt auf g (in: Fl., Ob., Kb.).

marschmäßig - gesanglich
G-Dur

Streicher

Dominante der Grundtonart C-Dur.

Weiterführung

des Melodieteiles b, wobei die zweitaktigen Satzglieder vorerst noch erhalten bleiben.

2+2

Orgelpunkt auf g (im Kb.) C-Dur G⁷

Violine, Cello Fagott.

Die sequenzartige Fortspinnung des sanglichen Nachsatzes wächst zu monumentaler Größe an. Gleichzeitig wird die Dominante (G-Dur) wie eine neue Achse gleichsam festgehämmert.

1+1
2

Orgelpunkt auf g C-Dur G⁷ a-moll gis-verm⁷ am gis-verm⁷ a-moll cis-verm⁷

Vorwegnahme des Kopfmotives des Seitenthemas.

Fanfarenartiger Nachklang.

B 4

Holz, Horn

Erster Kadenzansatz.

D-Dur (V) 2. Viol., Vla. D-Dur G-Dur (I) G-Dur D-Dur (V) D-Dur G-Dur (I)

Kadenzierung nach D-Dur.

3

D-Dur G-Dur D-Dur G-Dur D-Dur

Offener Schluss, in erwartungsvoller Gespanntheit.

G. P.

Im takt- und kadenzmetrischen Satz der Klassik richten sich alle Vorgänge auf das ordnungsstiftende Metrum des Taktes und auf die überschaubar metrisierten Kadenzierungen. Es entstehen dabei Paarigkeiten und Symmetrien, wie etwa die periodisch gegliederten Vorder- und Nachsätze. Für den Zusammenhalt wesentlich dabei ist das subordinierende Prinzip, das heißt, dass sich kürzere Taktgruppen progressiv um ihr Vielfaches zu größeren Taktgruppen zusammenschließen (z. B. von 2 auf 4, 8, 16 usw. Takte). Als kleinste metrische Einheit erscheint in der Regel die von zwei Takten: Ein metrisch schwerer und ein metrisch leichter Takt. Diese beiden Takte haben ihre Zelle wiederum in der metrischen Organisation des Einzeltaktes, z. B. eines 2/4 Taktes, der sich aus leicht-schwer zusammensetzt und eine Entsprechung häufig auch in der Position der Hauptkadenzstufen besitzt (vgl. Kunze, Stefan: Mozart Jupiter-Sinfonie. In Meisterwerke der Musik, hg. von Stefan Kunze, Heft 50, 121 ff).

Seitensatz

Seitenthema

(im reinen Streichersatz und in einer in sich ruhenden Konstruktion.)

Vordersatz

Melodieteil a

Melodieteil b

1. Violine
unbeschwert, gelöst
G-Dur

Fließende Achtelbewegungen in der 2. Violine signalisieren beschauliche Geschlossenheit.

Imitation des Kopfmotives a.

G-Dur D7 d-überm G-Dur

Dominante der Grundtonart C-Dur.

Nachsatz

Melodieteil b1

Melodieteil c

Halbschluss

Die "nicht obligate" Satzweise des Seitenthemas steht in einem fundamentalen Kontrast zum "obligaten Accompagnement" des Hauptsatzes.

Halbschluss (Dominante)

Seitenthema

Vordersatz

Melodieteil a

Melodieteil b

Violine, Fagott
unbeschwert, gelöst
G-Dur

Fließende Achtelbewegungen in der 2. Violine signalisieren beschauliche Geschlossenheit.

Imitation des Kopfmotives a.

G-Dur D7 d-überm G-Dur

Dominante der Grundtonart C-Dur.

Nachsatz

Melodieteil b1

Melodieteil b2 (wie ein bekräftigender Nachklang). Ganzschluss

dis-verb7 e-moll G-Dur

Im musikalischen Satz der Wiener Klassik werden Satzglieder bzw. das "thematische Material" nach dem Prinzip der Entwicklung und nach den Gesetzen der musikalischen Logik miteinander verknüpft und verarbeitet. Ein grundlegendes Gestaltungsmittel ist das Zusammenfassen von Motiven (als den kleinsten musikalischen Sinneinheiten) und Phrasen (den kleinsten musikalischen Bögen) zu sogenannten Perioden und Sätzen. Die Vielfältigkeit von Periodenbildungen in der musikalischen Praxis lässt eine einheitliche Definition allerdings kaum zu. Die von Hugo Riemann (1849-1919) beschriebene Periode ist deshalb wohl nur als idealtypisch zu betrachten. Demnach umfasst die sogenannte "klassische" bzw. symmetrische Periode acht Takte, die sich in zwei viertaktige Halbsätze, dem Vordersatz und dem Nachsatz, gliedern. Die ersten beiden Takte des Vordersatzes sind thematischer Natur und geben dem Ganzen seinen Charakter. Dieses 2-taktige Motiv wird in den Takten 3 und 4 wiederholt, fortgesponnen oder kontrastiert. Die ersten beiden Takte des Nachsatzes beziehen sich häufig auf den Vordersatz und schließen mit einer Kadenz den Satz ab. In der harmonischen Anlage einer Periode kommt der Zusammenhang von Harmonik und Form besonders sinnfällig zum Ausdruck. So ist die klassische Periode entweder "geschlossen" (sie endet auf der Tonika) oder "offen" (sie endet auf der Dominante). Während das Hauptthema des ersten Satzes der Jupiter-Sinfonie eine klassische Periodenbildung aufweist, ist das vorliegende Seitenthema asymmetrisch gebaut. Nach Kunze (51) besteht das Seitenthema aus einem 6-taktigen Vordersatz und einem 10-taktigen Nachsatz.

Weiterführung

des Hauptthemas im reinen Streichersatz.

71 Hauptthema/Melodieteil b ("Seufzermotiv").

In Anlehnung an das Motiv x (T. 31).

G-Dur a-moll⁷ D⁷

Endet auf einem plötzlichen Stillstand, und in höchster Anspannung.

Melodieteil b ("Seufzermotiv")

General-pause

gis-verm⁷ (ZD) → a-moll (II. Stufe von G-Dur)

G⁷ Das G-Dur, das eben noch so gesichert schien, ist zerfallen. G-Dur erscheint nunmehr wie ein harmonisch offenes Fragezeichen.

Kraftvoller Tutti - Aufschrei.

Dieser kühne Umsturz wirkt wie ein gewaltsamer Neubeginn.

B

f

c-moll (Variante von C-Dur)

C-Dur

c-überm

F-Dur

f-moll

Orgelpunkt auf c und Streicher-Tremolo.

Rückmodulation und Kadenzierung nach G-Dur.

C-Dur

G-Dur

G-Dur

G-Dur

D-Dur

Orgelpunkt auf c und Streicher-Tremolo.

Hauptthema

Energische Weiterführung des rhythmisch gestrafften Melodieteiles b ("Seufzermotiv").

"Seufzermotiv"

Eintaktige Satzglieder.

G-Dur a-moll C-Dur a-moll⁷ G⁷ (G-Dur) → C-Dur

Orgelpunkt auf g

Mozart führte meist einen zum Hauptsatz wirklich kontrastierenden Seitensatz ein und greift im Epilog (Schlussgruppe) oft auf den Hauptsatz zurück. Die Themen spielen dabei häufig die Rolle von Protagonisten, beinahe von zwei Persönlichkeiten mit unterschiedlichen Charakteren. Die bislang gedrängte und energische Sprache weicht mit dem Eintritt des Seitenthemas schlagartig einer völligen Schwerelosigkeit, einer in sich ruhenden Kantabilität. Die einfache Art der Begleitung in den 2. Violinen signalisiert dabei beschauliche Gelassenheit und bildet einen starken Kontrast zum obligaten Accompagnement des Hauptsatzes.

92 **sf** C-Dur (Tonika) G-Dur V (Dominante) a-moll (D-Dur) →

Hauptthema

Weiterführung des rhythmisch gestrafften Melodieteiles b ("Seufzermotiv").
Diesmal noch intensiver und energiegeladener.

Eintaktige Satzglieder.

f G-Dur a-moll⁷ a-moll⁷ G⁷ G-Dur C-Dur
Orgelpunkt auf g

Kadenzierung nach D-Dur.

C-Dur a-moll⁷ a-moll D⁷ **p** D⁷
1. Violine Solo
Plötzlicher Abbruch und Generalpause.
Gespannte Ruhe.

Schlussgruppe

(Vorerst im reinen Streichersatz.)

101 **A** 2+2 **p** Melodieteil a Vordersatz Melodieteil a
G-Dur D⁷ G-Dur G-Dur D⁷ G-Dur
pizz.
1., 2. Violine
verspielt, tänzerisch
G-Dur

Dominante der Grundtonart C-Dur.

2 Melodieteil a
G-Dur D⁷

Ursprüngliche Fassung:

Die beiden Takte 92 und 93 wurden von Mozart nachträglich umgearbeitet: Die harmonische Anlage ist zwar dieselbe geblieben, der melodische Duktus erscheint nunmehr zupackender und frischer.

92

Nachsatz

Melodieteil b

109 2+2

G-Dur C-Dur D7 G-Dur C-Dur D7 G-Dur

Bekräftigender Nachklang im Tutti.

Eintaktige Satzglieder.

B 3

G-Dur D7 G-Dur a-moll D7 G-Dur

3

G-Dur D7 G-Dur a-moll D7

Kadenzierung nach G-Dur.

117 4

G-Dur D-Dur G-Dur D-Dur G-Dur D-Dur G-Dur

Authentischer Ganzschluss.

Mit dem Eintritt der Schlussgruppe, die selbstvergessen, spielerisch und tänzerisch dahinzieht, ist das G-Dur endgültig gefestigt. Bemerkenswert ist die durchgängige zweitaktige Gliederung, die im Nachklang schließlich durch eintaktige Satzglieder verdrängt wird. Die pendelartige Bewegung zwischen den Grundfunktionen Tonika und Dominante sowie die reigenartige Wiederkehr der einzelnen Satzteile verstärken den ohnedies tänzerischen Charakter. Die Schlussgruppe ist ein Zitat Mozarts aus seiner im Mai 1788 entstandenen Bass-Arie "Un bacio di mano" (KV 541), eine Einlagearie für die Opera-buffa "Le gelosie fortunate" von Pasquale Anfossi. Der Text dieser Arie stammt wahrscheinlich von Da Ponte. Als „Neubeginn“ setzte Mozart jedenfalls ein volkstümlich-tänzerisches Thema ein, das von manchen Musikanalitikern als das „eigentliche“ zweite Thema angesehen wird.

Vgl. Peter Revers: Sinfonie C-Dur KV 551 („Jupiter“). In: Das Mozart-Handbuch, Band 1: Mozarts Orchesterwerke und Konzerte. 2007, 127 ff..