

denheit bestimmen, und es ist keine vage, nichtssagende Metapher, wenn man in dem Zitat aus der *g-moll-Symphonie* die Aufeinanderfolge von Flöte und Oboe ebenso als Sequenz auffaßt wie die Motivstruktur, deren Korrelat sie bildet.

Einen komplementären Kontrast von zusammenhangloser Divergenz begründet zu unterscheiden – also der Chiffre a b einen präzisen Sinn zu geben: einer Chiffre, die uninterpretiert ein blinder Fleck zahlloser Analysen ist, weil ein ergänzender Gegensatz als enge Beziehung das extreme Gegenteil von beziehungsloser Verschiedenheit darstellt –, ist allerdings bei Klangfarben noch schwieriger als bei Motiven, weil den Instrumentalfarben ein Äquivalent zur zusammenschließenden Wirkung der Harmonik fehlt, die gegensätzliche Motive aufeinander bezieht – es sei denn, man entscheidet sich, Wagners Forderung, die Instrumentation nicht von der Harmonik und der Motivik zu trennen, dadurch zu erfüllen, daß man in den übrigen Parametern die Gründe sucht, warum ein Farbkontrast entweder ergänzend oder unvermittelt heterogen erscheint. Wenn im Seitenthema des ersten Satzes von Beethovens *C-dur-Symphonie*, opus 21, der taktweise Farbwechsel Oboe-Flöte-Oboe-Flöte den Motivvarianten a^1 - a^1 - a^2 - a^2 und der Akkordfolge T-D-D-T entspricht, so besteht kein Grund, die Relation zwischen den Tonsatzeigenschaften – deren partielle Gegenläufigkeit – anders aufzufassen als bei einer Periode, deren innerer Zusammenhalt aus der Spannung zwischen motivischer Analogie (a-b-a-b) und harmonischer Umkehrung (T-D-D-T) resultiert (Anfang der *Jupiter-Symphonie*). Die Instrumentation nimmt an der Dialektik von Parallelismen und Entgegensetzungen ebenso teil wie die Motivik und die Harmonik, und nichts berechtigt dazu, sie als untergeordnete, sekundäre Tonsatzeigenschaft abzutun. Sie gehört vielmehr zu den strukturbildenden – nicht bloß Struktur verdeutlichenden und färbenden – Konstituentien des Orchestersatzes. Und so wenig sie immer ein zentraler Parameter ist, so verfehlt wäre es, sie prinzipiell zu den peripheren Momenten zu zählen.

Felix Mendelssohn Bartholdys „Rondo brillant“ op. 29

Ein Beitrag zur Geschichte des einsätzigen Konzertstücks im 19. Jahrhundert

von Wulf Konold, Hannover

I.

Die Musikgeschichtsforschung hat sich, was die Gattung des instrumentalen Solokonzerts angeht, fast ausschließlich auf die traditionelle Form des mehrsätzigen, meist dreisätzigen Konzertes konzentriert. Neben dieser sicherlich quantitativ häufigsten Form, in der auch die Meisterwerke der Gattung stehen, gibt es aber im 19. Jahrhundert zum einen die zur Viersätzigkeit erweiterte Form des ‚symphonischen‘ Konzertes, in der es darum geht, die Dignität und strukturelle Differenziertheit der Symphonie auf die Gattung des Solokonzertes zu übertragen und so instrumentale Virtuosität und kompositorischen Anspruch auf einer neuen Ebene miteinander zu versöhnen. Auf der anderen Seite aber entwickelt sich zumal in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Gattung des einsätzigen Konzertstücks; hier geht es nicht um – wie auch immer gelingende – Anhebung der Konzertform auf ein

‚symphonisches Niveau‘, sondern im Gegenteil um die Anpassung des konzertanten Dialogs zwischen Soloinstrument und Orchester an gewandelte Rezeptionsformen und Aufführungskonventionen, die stichpunktartig mit dem Begriff des Virtuosenkonzertes umschrieben werden können. Das einsätziges Konzertstück rangiert in der Wertschätzung der Komponisten wie der Kritik unterhalb der mehrsätzigen Konzerte: Es ist entlastet vom Zwang zur Zyklusbildung, steht dem improvisatorisch-virtuosen Zugriff weit eher offen als jenes und erlaubt, ja intendiert kompositorische Entlastung auch in formaler Hinsicht. Bei einer Beschränkung auf das einsätziges Konzertstück für Klavier und Orchester, wie sie der vorliegende Aufsatz nahelegt (obwohl sich vermuten läßt, daß die Befunde bei den Konzertstücken für andere Soloinstrumente nicht viel anders ausfallen würden), läßt sich eine formale Konzentration feststellen, die wiederum mit der Funktion und dem sozialen Ort des Konzertstücks zu tun hat. In den Worten von Carl Dahlhaus: „Die Phantasie gehörte im 19. Jahrhundert, neben dem Variationenzyklus und dem Rondo, zu den paradigmatischen Formen virtuoser Musik. Bildete im Variationenzyklus das wiederkehrende harmonisch-metrische oder melodische Gerüst und im Rondo das Ritornell als Rückgrat der Form den notwendigen Widerpart zur Virtuosität, die sich in Varianten und Episoden entfaltete, einer Virtuosität des brillanten Passagen- und Figurenwerks, so herrschte in der Phantasie, deren Prototyp durch den musikalischen Sturm und Drang des späteren 18. Jahrhunderts geprägt worden war, eine expressiv-rhetorische Gestik, deren subjektive Emphase über die Brüche und Risse einer rhapsodischen Form hinwegtrug“¹. Was Carl Dahlhaus hier am Beispiel des virtuosens Klavierstücks exemplifiziert, läßt sich ohne Rest auf das Konzertstück übertragen – das Konzertstück erscheint so als Zwischenglied zwischen dem Konzert auf der einen, dem lyrischen oder Charakterstück auf der anderen Seite: von hier hat es den formalen und Ausdrucks-Charakter, von dort die Besetzung, das dialogische Prinzip, das allerdings in der Mehrzahl der Beispiele der Dominanz des Soloinstruments zum Opfer fällt.

Phantasie, Variationenzyklus und Rondo in ihrer formalen Freiheit oder ihrem einfachen Strukturgerüst, das wiederum Virtuosität den Boden liefert, erfüllen so doppelte Funktion: sie fungieren als Gerüste dort, wo kompositorischer Anspruch hinter instrumentaler Virtuosität zurückbleibt – dies ist sicherlich in der Mehrzahl der ungezählten Rondos und Variationenzyklen über populäre, zumeist Opernmelodien, der Fall – und sie erlauben strukturelle Neubesinnung dort, wo der Anspruch des Sonatensatzes, der spätestens seit Beethoven auch die Konzertform prägt, dem Anspruch auf eine ‚poetische‘ Erfüllung zuwiderläuft. Und so, wie man eine Problemgeschichte der romantischen Instrumentalmusik sinnvoll unter die Hauptfrage stellen kann: wie hältst Du’s mit der Sonatenform, ist es sicher kein Zufall, daß das einsätziges Konzertstück gerade in der Zeit nach der Jahrhundertwende und bis etwa 1850 quantitativ, aber auch in den Trivialität und ausschließliche Selbstdarstellungsfunktion übersteigenden Exempeln in den Vordergrund tritt. Betrachtet man vorzugsweise das Rondo für Klavier und Orchester, so ist hier das historisch früheste Auftreten deshalb schwer dingfest zu machen², da man bei vielen frühen Werken, die von den Komponisten nicht selbst zum Druck befördert wurden, nicht

¹ Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, = *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 6, Wiesbaden 1980, S. 112.

² Vgl. Hans Engel, *Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt*, Leipzig 1927, S. 105.

zweifelsfrei feststellen kann, ob sie von vornherein als separate Einzelstücke gedacht sind oder aber als Teile eines geplanten, aber nicht abgeschlossenen dreisätzigen Konzertes entstanden sind. Dies gilt etwa für Mozarts zwei Rondos in *D*-dur, KV 382³, und *A*-dur, KV 386, aus dem Jahre 1782, aber auch für Beethovens frühes Rondo in *B*-dur. Mit einiger Sicherheit zur Frühgeschichte des einsätzigen Konzertstücks zählen lassen sich dagegen die beiden Rondos in *B*-dur, op. 9, und *Es*-dur, op. 13, von Louis Ferdinand von Preußen, die wohl um die Jahrhundertwende entstanden sein mögen⁴, und das *Rondo brillant*, op. 56, sowie das quartettbegleitete *Rondeau*, op. 98, von Johann Nepomuk Hummel, die um 1813 bzw. 1823 entstanden. Mag man diese Stücke noch zur ‚Frühgeschichte‘ der Gattung zählen, so markiert Frédéric Chopins Ende der zwanziger Jahre entstandener *Krakowiak* für Klavier und Orchester, op. 14, die Fixierung der Gattung. Ihm voraus ging – zwar nicht in Rondoform, aber in seiner exemplarischen Wirkung auf die Entwicklung des einsätzigen Konzertstücks kaum zu überschätzen – Webers Konzertstück *f*-moll, op. 79, aus dem Jahre 1821⁵. Neben Mendelssohns drei Konzertstücken, auf die noch einzugehen sein wird, steuerte Robert Schumann der Gattung zwei späte Werke bei: *Introduktion und Allegro appassionato*, op. 92, von 1849 und *Conzert-Allegro mit Introduction*, op. 134, von 1853; ja, die Frühfassung seines Klavierkonzerts, op. 54, in der einsätzigen Form von 1841, damals noch mit dem gattungsspezifischen Titel ‚Phantasie‘, gehört ebenfalls in diesen Zusammenhang. Neben Franz Liszts *Totentanz* und *Malédiction* gehören Konzertstücke von Ferdinand Hiller, Robert Volkmann und Anton Rubinstein dann schon in die zweite Jahrhunderthälfte – eine Art Nachzügler mögen Sergej Rachmaninows *Paganini-Variationen*, op. 43, aus dem Jahre 1934 sein⁶.

II.

Felix Mendelssohn Bartholdy steuerte zur Gattung des einsätzigen Konzertstücks drei Werke bei: das *Capriccio brillant* in *h*-moll, op. 22⁷, das *Rondo brillant* in *Es*-dur, op. 29⁸, das im folgenden ausführlicher behandelt werden soll, sowie *Serenade und Allegro giojoso h*-moll, op. 43⁹ – hinzuzurechnen wäre noch das *Duo concertant in Variationen über den Zigeunermarsch aus Webers ‚Preziosa‘* für zwei Klaviere und Orchester, das er innerhalb weniger Tage im April 1833 in London zusammen mit Ignaz Moscheles komponierte und dort am 1. Mai 1833 mit ihm in einem Philharmonischen Konzert vortrug. Das Element des

³ Von ihm vermutet man, es sei ein nachkomponiertes. neues Finale zum Klavierkonzert *D*-dur KV 175, vgl. dazu Köchel-Einstem.

⁴ Zumindest ist von 1799 eine Kopistenrechnung über Orchesterstimmen zu einem Rondo erhalten. Im Druck erschienen, von Johann Ladislaus Dussek herausgebracht, sind die Rondos 1808 (op. 9) bzw. 1823 (op. 13), jeweils bei Breitkopf & Härtel in Leipzig.

⁵ Webers Konzertstück läßt sich mit gleichem Recht zur Geschichte des einsätzigen Konzertstücks, dessen Bezeichnung es ja auch geprägt hat, wie zur Geschichte des mehrsätzigen Konzertes rechnen, in dem die Sätze, wie auch in Mendelssohns *g*-moll-Konzert, op. 25, ineinander übergehen. Diese Frage soll hier nicht entschieden werden.

⁶ Die meines Wissens einzige größere Studie, die das Problem des einsätzigen Konzertstücks im 19. Jahrhundert behandelt (Del Parkinson, *Selected works for Piano and Orchestra in one movement 1821–1853*, Phil Diss. Indiana University Bloomington 1974) war mir leider nicht zugänglich.

⁷ Im Druck erschienen 1831 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig, in der von Julius Rietz besorgten ‚alten‘ *Gesamtausgabe* als No. 34 der Serie 8.

⁸ Im Druck erschienen 1835 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig, in der *Gesamtausgabe* als Nr. 35 der Serie 8.

⁹ Im Druck erschienen 1839 bei Nikolaus Simrock in Bonn, in der *Gesamtausgabe* als Nr. 36 der Serie 8.

Zufälligen, der schnell erledigten Gelegenheitsarbeit gilt auch für die Serenade. Am 2. April 1838 schrieb Mendelssohn an die Familie nach Berlin: „Heute abend ist das Konzert der Botgorschek, einer vortrefflichen Contre-Altistin, die mich so zum Spielen quälte, daß ich's zusagte und mich erst nachher besann, daß ich durchaus nichts Kurzes, Passendes hätte. So entschloss ich mich denn, ein Rondo zu komponieren, von dem vorgestern früh noch keine Note geschrieben war, und das ich heute abend mit dem ganzen Orchester spiele und heute früh probiert habe. Es klingt lustig genug; wie ich's aber spielen werde, wissen die Götter, und auch die kaum, denn an einer Stelle habe ich 15 Takte Pause in die Begleitung geschrieben und habe noch keine Ahnung, was ich da hineinspielen soll. Aber einem, der en gros spielt wie ich, dem geht Vieles durch“¹⁰. Die Entstehung der beiden anderen Konzertstücke scheint nicht so unmittelbar mit Aufführungen verknüpft: das *Capriccio brillant* in *h*-moll, op. 22, wird heute in die Jahre 1825/26 – also, was auch die Opuszahl nahelegt, in den zeitlichen Umkreis der *Sommernachtstraum-Ouvertüre* und des *Oktetts* – datiert; im Druck erschien das Werk jedoch erst 1831, und die erste Aufführung ist für den 25. Mai 1832 in London nachgewiesen¹¹; am 1. Dezember 1832 spielte Mendelssohn es in einem Konzert zum Besten der Orchesterwitwen in Berlin. Auch später holte er es mehrfach hervor: so berichtet Alfred Dörrfel von Aufführungen im Leipziger Gewandhaus am 4. Dezember 1837 und am 16. April 1839 – jeweils mit dem Komponisten am Klavier¹². Die so schnell geschriebene *Serenade* erklang – wiederum mit dem Komponisten am Klavier – im September 1839 auf dem Musikfest in Braunschweig¹³ und am 28. November 1839 im Gewandhaus¹⁴. Alle drei Konzertstücke wie auch das *Duo concertant* erschienen zu Lebzeiten Mendelssohns im Druck; gerade diese Tatsache sollte angesichts der skrupulösen Haltung des Komponisten gegenüber jeglicher Publikation, die ihn immerhin die *Italienische Symphonie* zurückhalten ließ, all denen zu denken geben, die aus der Tatsache, daß ein Werk als „Gelegenheit“ entstanden ist, schnell auf mangelnde Qualität schließen zu können meinen. Doch dessen ungeachtet bestand auch für Mendelssohn ein deutlicher Unterschied im eigenen kompositorischen Anspruch zwischen einer Symphonie und einem brillanten Konzertstück – dies gilt es, im Auge zu behalten.

III.

Das *Rondo brillant* in *Es*-dur, op. 29, entstand im Januar 1834 – die Partitur trägt das Schlußdatum des 29. Januar. Das Werk scheint entstanden zu sein auf Wunsch des englischen Geigers und Verlegers Mori, in dessen Konzert¹⁵ Mendelssohn am 25. Mai 1832 sein *Capriccio brillant* gespielt hatte. Dies jedenfalls ist Mendelssohns Brief an den Londoner Freund Carl Klingemann zu entnehmen, wo es – unter dem Datum des 18. Januar 1834 – heißt: „Auch mit Mori muss ich mich falsch ausgedrückt haben, denn ich bat Dich

¹⁰ Zit. nach: Peter Ranft, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Eine Lebenschronik*, Leipzig 1972, S. 58.

¹¹ So im Werkverzeichnis des neuen *Grove*; Eric Werner dagegen bezeichnet das *Capriccio* als „für London geschrieben“ (Eric Werner, *Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht*, Zürich 1980, S. 222) und verweist als Quelle auf das Tagebuch von Moscheles.

¹² Alfred Dörrfel, *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig von 1781 bis 1881*, Leipzig 1884, S. 121f.

¹³ Eric Werner, a. a. O., S. 347.

¹⁴ Dörrfel, a. a. O., S. 122.

¹⁵ So jedenfalls der Hinweis von Eric Werner, a. a. O., S. 562, Anm. 87.

nicht das Geld einzufordern, sondern nur anzunehmen und mir zu übermachen, im Fall er es schickte, da ich ihm gleichzeitig deshalb schrieb. Auch bot ich ihm das copyright für eine Fantasie für Pianoforte allein¹⁶ zum Geschenk an, als Ersatz für das spätere Abliefern des Rondo, also meine ich, er hätte auch wohl keine anzügliche Bemerkungen wegen des längst erschienenen Porträts machen können. Wenn er aber nicht bald antwortet, nehme ich an, er nähme es nicht an; auch geht mein Rondo, das nun wirklich angefangen ist, nächste Woche nach Leipzig ab, und mein Vocal Piece mache ich auch jetzt“¹⁷. Bereits zwei Tage vorher, am 16. Januar, schrieb Mendelssohn aus Düsseldorf an seine Schwester Fanny: „Daß meine fis-moll Fantasie op. 28 erscheint, habe ich Dir schon geschrieben, glaub ich; – in mein neues Es dur Rondo ist eine hübsche, massive Octavenstelle hineingekommen“¹⁸. Gut zwei Wochen später, am 7. Februar, schreibt Mendelssohn in einem Begleitbrief zu einem Paket erneut an Klingemann: „Die einliegenden Briefe an Moscheles besorgst Du wohl, und das Rondo samt Brief an Mori; bitte, schick’ aber die Musik an Mori, ohne sie vorher Moscheles gezeit zu haben, und sobald zu kannst“¹⁹. Die Bitte, das neue Werk Moscheles nicht zu zeigen, erhält ihren Sinn erst durch einen am gleichen Tag an Moscheles gerichteten Brief: „Was ich Dir heut zu sagen habe ist folgendes: Ich habe mir herausgenommen, ohne Dich um Erlaubniß zu fragen, Dir ein Stück zu dediciren, welches bei Simrock herauskommt, und das mir gerade lieb ist. – Das wollte ich Dir eigentlich nicht sagen, und dachte mir’s hübsch, daß Du das einmal bei einer Reise nach Deutschland finden könntest; aber nun ist mein Rondo brillant fertig geworden, und ich habe den allergrößten Wunsch, Dir es auch zuzueignen. Das wage ich aber nicht ohne eine specielle Anfrage zu thun, denn ich weiß wohl, daß es eigentlich nicht styli ist, Einen gleich um Erlaubniß zu zwei Dedicationen zu fragen, und Du findest es am Ende gar curios – aber ich kann nun einmal nicht helfen, ich möchte es gern. Ich halte sonst nichts auf Dedicationen, und habe selten welche gemacht; aber hier sollte es was bedeuten; denn weil ich so lange keinen Brief an Dich schicken konnte, so will ich gern eben das schicken, was ich gearbeitet habe. Laß mich darüber eine Zeile Antwort wissen, weil das Rondo auch in Leipzig erscheinen soll (. . .) Meine eigne Armuth an neuen Wendungen für’s Clavier, ist mir wieder recht bei diesem Rondo aufgefallen; sie sind es, wo ich immer stocke und mich quäle, und ich fürchte, Du wirst es bemerken. Sonst ist auch wohl manches darin, was ich gerne mag, und einige Stellen gefallen mir ganz gut; aber wie ich’s anfangen soll, mal ein ordentliches, ruhiges Stück zu machen (und ich erinnere mich wohl, daß Du mir gerade das im letzten Frühjahr empfahlst), das weiß ich gar nicht. Alles was ich für Clavier wieder im Kopfe habe, ist so ruhig wie Cheapside, und wenn ich mich zwingen, und ganz still zu phantasiren anfangen, so kommt nach und nach doch wieder“²⁰. Moscheles nahm die Dedikation an, und so sind sowohl die *Fantasie* in fis-moll (*Sonate écossaise*), op. 28, als auch das *Rondo brillant*, op. 29, ihm zugeeignet. Vergleicht man Mendelssohns andere Zueignungen an von ihm als gleichberechtigt anerkannte Komponisten, so findet sich nur noch das Louis Spohr

¹⁶ Gemeint ist die *Phantasie* in fis-moll, op. 28.

¹⁷ *Felix Mendelssohn-Bartoldys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, hrsg. von Karl Klingemann, Essen 1909, S. 122.

¹⁸ *Briefe aus den Jahren 1833–1847 von Felix Mendelssohn*, hrsg. von Paul Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 6/1875, S. 26.

¹⁹ Klingemann, a. a. O., S. 123.

²⁰ *Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles*, hrsg. von Felix Moscheles, Leipzig 1888, S. 73f.

zugeeignete zweite *Klaviertrio*, op. 66 – auch dies sollte zu denken geben und vor vorschnellen Urteilen bewahren²¹. Die Zueignung an Moscheles mag auch Ausdruck dafür gewesen sein, daß Mendelssohn dem verehrten Freund das Werk für Aufführungen zur Verfügung stellte; denn wir wissen von zahlreichen Aufführungen durch Moscheles, während der Komponist selbst, soweit wir wissen, erst sehr viel später mit dem Werk an die Öffentlichkeit getreten ist – so am 4. April 1839 in einem Konzert des Herrn F. Hieronimus Truhn²² und am 15. Januar 1846 in einem Konzert der Miss Dolby²³ – beidesmal im Leipziger Gewandhaus. Dörffel berichtet auch, daß Mendelssohn in beiden Fällen dem Werk eine ungedruckte, wohl improvisierte solistische Einleitung vorangestellt hat – im Vergleich zu den beiden anderen Konzertstücken fehlt dem Rondo ja die langsame Introduction.

Moscheles scheint das Rondo bereits im Frühsommer 1834 zum ersten Mal gespielt zu haben, denn in einem Brief vom 11. Mai schreibt Mendelssohn an ihn: „Und wie dankbar bin ich Dir, lieber Moscheles dafür, daß Du meinem Rondo die Ehre anthust, es in Deinem Concerte zu spielen. Du kannst mir glauben, daß ich's wohl zu schätzen weiß, und wohl einsehe, wie schmeichelhaft und rühmlich es für mich ist; und jetzt mag Einer mir darauf schelten, soviel er will, so hab ich das Stück lieb, und es wird mir recht dadurch. Bitte aber schreibe mir dann auch, wie sich's mit der Orchesterbegleitung macht, und ob Du in diesem Punkte nicht Manches zu tadeln hast; ich werde vielleicht noch etwas dieser Art in diesem Jahre schreiben, und möchte dann denselben Fehler vermeiden“²⁴.

IV.

Mendelssohns *Rondo brillant für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters* verwendet ein, nach Maßstäben der 1830er Jahre gemessen, relativ kleines Orchester – dem doppelt besetzten Holz stehen lediglich zwei Hörner, zwei Trompeten und Pauken sowie Streicher gegenüber; auf das – aus Gründen der Stimmung wie der Klangfülle eingeführte – zweite Hörnerpaar sowie auf die Posaunen hat der Komponist verzichtet. Vergleicht man allerdings damit die Orchesterbesetzung der beiden Klavierkonzerte in *g*-moll, op. 25 (von 1831), und *d*-moll, op. 40 (von 1837), so sind beide identisch und entsprechen zudem dem für alle konzertante Klaviermusik Mendelssohns durchweg vorbildhaften Konzert in *G*-dur, op. 58, von Beethoven.

Eine erste, noch grobe Charakteristik eines Konzertsatzes läßt sich anhand der jeweiligen Anteile von Soloinstrument und Orchester erstellen; als Ideal eines Konzertsatzes mag das ausgewogene Verhältnis von Tutti-Anteilen, Soloanteilen und gemeinsamem Wirken von Solo und Tutti erscheinen, wobei der Begriff der Ausgewogenheit sicherlich historisch wie gattungsspezifisch jeweils differenziert zu definieren wäre. Abweichungen von dieser gedachten Idealform – die zudem noch im Hinblick auf die Satzform (Sonatensatz,

²¹ So Eric Werner, a. a. O., S. 297, der das Werk folgendermaßen abkanzelt: „Das *Rondo brillante Es*-dur mit Orchester war für Moscheles geschrieben und von diesem häufig gespielt worden. Es ist brillant, leer und war einst sehr effektiv. Damit ist alles über dieses Werk gesagt, das sich von ähnlichen Kompositionen Kalkbrenners nur durch seine solide technische Meisterschaft unterscheidet.“

²² Dörffel, a. a. O., S. 122.

²³ Dörffel, a. a. O., S. 123.

²⁴ *Briefe an Moscheles*, a. a. O., S. 90.

langsamer Satz, Finale) zu unterscheiden wäre – verschieben das Werk in Richtung auf die brillant-virtuose Tendenz (wenn der Soloanteil überwiegt, das Orchester vom Partner zum Begleiter reduziert scheint) oder auf die ‚symphonische‘ Tendenz (wenn die Soloanteile geringer sind, also das Soloinstrument mehr und mehr Obligatfunktion annimmt). Erstellt man – immer der Tatsache bewußt, daß dies nur eine grobe Struktur darstellen kann, die gleichwohl von den möglichen extremen Ausprägungen her sich legitimiert – eine solche Statistik, so ergeben sich gleichermaßen erhellende wie verblüffende Aufschlüsse. Um einen Vergleich zu gewährleisten, ist die prozentual errechnete Aufteilung in die drei Kategorien Klavier allein, Orchester allein und konzertantes Zusammenwirken des *Rondo brillant* einigen Schlußsätzen ähnlicher Formstruktur gegenübergestellt: zum einen den beiden Finali aus Mendelssohns Klavierkonzerten op. 25 und op. 40, zum anderen – als einem zeitlich nahen, als Exempel des ‚romantischen‘ Klavierkonzerts anerkannten Werk – dem Finalsatz von Schumanns Klavierkonzert op. 54 und – aus oben angeführten Gründen – dem Finale von Beethovens Klavierkonzert in G-dur, op. 58.

	Klavier allein	Orchester allein	konz. Zusammenwirken
<i>Rondo brillant</i> op. 29	26,4 %	15,3 %	58,3 %
Finale aus op. 25	30,4 %	18,7 %	50,8 %
Finale aus op. 40	38,8 %	18,9 %	42,3 %
Schumann, Finale	14,5 %	15,5 %	70,0 %
Beethoven, Finale	14,8 %	25,4 %	59,8 %

Will man dieses Ergebnis interpretieren, so wird deutlich, daß das *Rondo brillant*, obwohl es – auch durch Eric Werner – meist vorschnell als brillant abqualifiziert wird, sich weit eher der Beethoven’schen Verteilung annähert als den ‚brillanteren‘ Finalsätzen der beiden Konzerte, während in Schumanns Konzertfinale das Ideal der konzertanten Durchdringung am ehesten erreicht scheint.

Der Formtyp des Mendelssohn’schen Werkes scheint durch den Titel vorgegeben: die Reihungsform des Rondos mit dem Wechsel von Ritornell und Episode. Doch hat bereits Hans Engel, der sich zweimal²⁵ mit dem *Rondo brillant* befaßt hat, auf die Durchdringung von Sonate und Rondo hingewiesen – der Terminus des Sonatenrondos scheint angebracht, allerdings ohne daß er – so die These, die im einzelnen zu belegen sein wird – die strukturelle Vielfalt und formale Balance des Stückes erschöpfen würde. Der Begriff und Gehalt des Sonatenrondos, wie es von Haydn in seinen späten Symphonien entwickelt wurde²⁶, meint die Überführung der Reihungsform in eine Gleichgewichtsform, in der das Gleichgewicht nicht „abstrakt vorgeordnet, sondern die konkrete Einheit in sich wohlbestimmter Teile“²⁷ ist – oder, in den Worten des auf Hegel fußenden Friedrich Theodor Vischer: „So naturgemäß und künstlerisch gerechtfertigt die Rondoform ist, so haften ihr

²⁵ In: *Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt*, Leipzig 1927, S. 232, wo er hervorhebt: „Das Konzertrondo ragt durch die ausgezeichnete thematische Arbeit bedeutend aus der Masse der Rondos jener Tage hervor“; und in seinem Artikel *Rondo* in *MGG* Band 11, Kassel 1963, Sp. 883, wo er die Formstruktur des Werkes skizziert.

²⁶ Vgl. hierzu: Bernd Sponheuer, *Haydns Arbeit am Finalproblem*, in: *AfMw* 1977, S. 199–224.

²⁷ Sponheuer, a. a. O., S. 200.

doch zwei Einseitigkeiten an, die noch zu weiteren Formen fortreiben; es überwiegt in ihr die Einheit über die Mannigfaltigkeit und die Mannigfaltigkeit, soweit sie in den Nebengedanken auftritt, ist dann doch wiederum zu frei, zu wenig unter ein bestimmtes Gesetz gestellt, zu sehr der Phantasie überlassen“²⁸. Für das einsätziges Konzertstück nun vervielfältigen sich noch die Probleme: Es gilt nicht nur, die Einheit des Ritornellgedankens auf der einen Seite und die Mannigfaltigkeit der Episoden auf der anderen miteinander auszubalancieren, sondern ebenso das Spielerische der offenen Form wie die Verbindlichkeit der geschlosseneren, gearbeiteten Form (wie überhaupt Spiel und Arbeit auf mehreren Ebenen) miteinander in Einklang zu bringen und schließlich – der Funktion des Konzertstücks entsprechend – die virtuose Brillanz des Soloinstruments im ungehinderten Hervortreten zu versöhnen mit dem Anspruch auf kompositorische Durchartikulation und enge Verknüpfung von Solo und Tutti.

Hans Engel hat die Rondostruktur des Werkes herausgearbeitet: Er legt einen großformalen Ablauf A - B - A - C - D - A zugrunde, also eine siebenenteilige Rondoform, in der das dritte Ritornell fehlt. Vergleicht man jedoch das thematisch-motivische Material, das Mendelssohn im Werk exponiert und in ein Beziehungsnetz knüpft, so kann die hier skizzierte Struktur nur einen groben Abriß geben, der die formale Differenziertheit eher verdeckt als verdeutlicht; denn nicht weniger als neun in sich distinkte Themen und Motivgruppen, die zum Teil noch untereinander nach dem Prinzip der selbständigen Variante verbunden sind, lassen sich unschwer herausarbeiten. Hinzu kommt noch, daß diese nicht nur durch ihr jeweils erstes Auftreten im Klavier oder im Orchester, sondern auch durch ihre spezifische Ausprägung, die entweder der Spielfigurik oder aber dem durchgeformten Motiv nähersteht, verschiedene Formungsweisen des brillanten Konzertierens oder aber der motivisch-thematischen Arbeit nach sich ziehen; eine Ablaufbeschreibung des Stückes mag dies belegen.

So beginnt das Stück mit einer achttaktigen, quasi unthematischen Einleitung: einer dominantischen Unisonofanfare der Klarinetten und Hörner, nach zwei Takten von Oboen und Fagotten verstärkt, nach zwei weiteren auf dem Dominantseptakkord in Trompeten und Pauken fortgeführt und durch ein auftaktig-aufwärtsführendes Streichertremolo gefüllt – so etwas wie das klangliche ‚Tor‘ für den Auftritt des Soloinstruments, und zugleich die Festlegung des harmonischen und des metrischen Charakters des schnellen $\frac{3}{4}$ -Es-dur-Prestos. Diese Einleitung ist geradezu von offensichtlicher Konventionalität, dabei in ihrer lapidaren Knappheit ganz auf die beschriebene Funktion des Beginns reduziert: in gewisser Weise, mit ein wenig veränderten Mitteln, ein Wiederaufgreifen des Beginns des Klavierkonzertes in g-moll, op. 25, und eine Vorform des Beginns des Violinkonzertes in e-moll, in dessen zweitaktigen Tonika-Dominantwechsel die Funktion des Beginns noch mehr konzentriert erscheint. Dieser Einleitung schließt sich der erste Klaviereinsatz an, der in wiederum acht Takten (T. 9–16) das Ritornellthema exponiert. Der genaue melodische Umriss des Themas ist im ersten Takt durch eine abstürzende Klavierpassage verwischt, die hier zitierte Form findet sich erst in einem späteren Orchestertutti.

²⁸ Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, III. Teil, Abschnitt 2. *Die Künste*, Heft 4: *Die Musik*, Stuttgart 1857, S. 956.

Notenbeispiel 1



Der erste Soloabschnitt behält weiterhin die strikte, exponierende Vier- bzw. Achttaktigkeit bei: Im Klavier wird, jeweils von einem Tuttischlag eingeleitet, der Themennachsatz variativ umgeformt (T. 17–24). Stach dieser Klavier-Beginn durch Oktavgriffe im forte heraus, so schließt sich ein leises, zweitaktiges Motiv an, in dem ein Skalenausschnitt mit einer Drehfigur kombiniert wird, wobei das ‚Hexachord‘ (T. 25) anschließend für eine kanonische Stimmführung zwischen linker und rechter Hand des Klaviers (T. 29–33) samt Füllterzen genutzt wird und in der Drehfigur auf dem verminderten Dominantseptnonakkord (T. 36) einhält. Im durch eine auftaktige Rollfigur im Oktavabstand eingeleiteten dritten Motiv (c), das wiederum viertaktig ist und in Oktaven wiederholt wird, schließt der Soloabschnitt auf der Tonika (T. 44).

Notenbeispiel 2



Legt man das Formungsprinzip des Sonatenrondos zugrunde, so wäre die Solo-Exposition abgeschlossen, die hier – anders als gewohnt, jedoch für Finalsätze nicht selten – der Tutti-Exposition vorausgeht. Sie besteht aus drei distinkten Motiv- bzw. Themengruppen. Die Tutti-Exposition ist demgegenüber bereits gekürzt: Auf das Hauptthema folgt sogleich – unter Auslassung der Nachsatzvariante – das zweitaktige Motiv b, und auch hier verknüpft Mendelssohn das Sequenzmodell mit der kanonischen Führung auf die Hälfte. Das Motiv c erscheint zuerst im Streicher-Unisono, dann im vollen Orchesterklang, hier aber bereits im dritten Takt mit einer Überleitungsfunktion, die die laufenden Achtel in den Streichern mit den schlußsetzenden punktierten Vierteln in den Bläsern verbindet und zu einem größer angelegten Tutti-Schluß führt, dessen Schlußwirkung jedoch teilweise dadurch aufgehoben wird, daß sich die Dominant-Tonika-Kadenz (T. 71/72) bereits wieder als Beginn des Soloeinsatzes verstehen läßt, in dem im Klavier der Hauptthemenvordersatz zweimal hintereinander gespielt, vom Orchester jeweils kadenzial bestätigt wird und dann im taktweisen Wechsel zwischen Klavier und Orchester in einzelne Motive zerlegt wird. Bis hierhin (T. 84) ist das Soloinstrument durch seine prominente Rolle hervorgehoben worden, nicht aber durch eine idiomatische Figurik. Der folgende Abschnitt (T. 85–100) hat nun doppelte Funktion: Im Hinblick auf den Charakter des Konzertstücks exponiert er im Gegensatz zum blockhaften Wechsel von Solo und Tutti eine Art integriertes Solobegleitungs-Modell; im Bereich der Satztechnik kontrastiert er klavieristische Spielfigurik

(hier: akkordgestützte chromatische Passagen der rechten Hand) mit orchesteridiomatischen Motiven, und schließlich stellt er eine Art ersten konzertanten Durchführungsabschnitts dar. Die Klavierpassagen umhüllen ein Durchführungsmoment: Ein aus Takt 2 und 3 des Hauptthemas abgespaltenes Motiv wird zuerst sequenzierend weiterentwickelt, durch kontrapunktische Stimmen mit Kopffimitation ergänzt, aus den Violinen in die Holzbläser verlagert und schließlich sogar zu einem kleinen zweistimmigen Kanon zwischen der durch die Flöte betonten ersten und der zweiten Violine (T. 95–98) verdichtet. Abgeschlossen und eingerahmt wird dieser durchführungsartige Abschnitt durch eine erweiterte Wiederholung der Takte 79 bis 84. Legte man – mit Engel – das Rondo-Modell zugrunde, so endete hier, in Takt 109, das erste Ritornell; es zeigt sich aber, daß es Mendelssohn in diesem – nach dem Sonatensatzverständnis – Hauptthemenkomplex gelungen ist, nicht nur die Mannigfaltigkeit im thematisch-motivischen Bereich durch drei voneinander unabhängige Themen – bzw. Motivteile, im satztechnischen Bereich durch solistische Abschnitte, Tutti-Blöcke und konzertierendes Miteinander zu exponieren, sondern zugleich durch geschickte Rahmensetzung und harmonischen Ausgleich jenes Merkmal der Einheit zu erreichen, das Sonatensatz und Rondo gleichermaßen entspricht.

Als erste Episode bzw. als Seitenthemenkomplex schließt sich ein 47 Takte (T. 110–146) umfassender Abschnitt an, der fast ausschließlich auf der thematischen Dominanz des Klaviers basiert. Im Zentrum dieses Abschnitts steht ein achttaktiges Thema, das alle Anforderungen an den erwarteten Seitenthemencharakter erfüllt: War die Hauptthemengruppe gekennzeichnet durch Beweglichkeit, Brillanz und die dem Rondocharakter eigene Knappheit, so steht hier liedhafte Kantabilität im Vordergrund; das Seitenthema ist aus vier Zweitaktgruppen zusammengesetzt, die einander – bei gleichbleibender rhythmischer Gliederung – jeweils im Sinne von Vorder- und Nachsatz, von Frage und Antwort entsprechen.

Notenbeispiel 3



Es läßt sich kaum ein in sich geschlosseneres, ausbalancierteres melodisches Gebilde denken als dieser lyrische Satz, einem „Lied ohne Worte“ durchaus vergleichbar; so gelingt im weiteren Verlauf auch nicht viel mehr als eine Wiederholung des Vordersatzes, von den Streichern mit einer aus dem Hauptthemenkomplex entlehnten Achtelfigur kontrapunktiert, und eine Verlagerung des ersten Viertakters ins Orchester. Lediglich der ‚Seufzervorhalt‘ des vorletzten Thementaktes dient noch als Motiv für eine imitative Verknüpfung von Klavier und Streichern. Der Abschnitt endet vor einer Pausenfermate – dem einzigen wirklichen ‚Einschnitt‘ in einem Werk vielfältigster Übergänge und Teil-Überlappungen – auf dem Dominantseptakkord von B-dur, der Tonika des Seitensatzes. Und der merkwürdige Einschnitt scheint nicht zufällig; beginnt anschließend doch der erste große Durchführungs-

abschnitt (T. 157–233). Spätestens an dieser Stelle wird auch deutlich, daß das Formschema ‚Rondo‘ deutlich zu kurz greift. Thematisch-motivische Klammer dieses Durchführungsabschnitts, der von der Dominantparallele *g*-moll ausgeht und im engen Dominant-Tonika-Bereich von *F*-dur, *Es*-dur und *B*-dur verbleibt, ist der dritte Teil (c) des Hauptthemenkomplexes, jene auftaktige Figur, die zuerst im Klavier noch einmal – sozusagen als Erinnerung – allein vorgetragen wird und dann für den ganzen Abschnitt ins Orchester wandert: zuerst im viertaktigen Wechsel zwischen Flöte (T. 165–168) und Oboe/Klarinette (T. 169–172), dann in kanonischer Eintaktabfolge in Violinen/Violen, Flöte/Klarinette und Violoncello (T. 173–176). In einem zweiten Durchführungsabschnitt (T. 177–220) ist die Orchesterbegleitung dann weitgehend auf ein rhythmisches Motiv  reduziert, das sich wiederum aus dem Hauptthemenkomplex ableiten läßt, das aber darüberhinaus den Grundpuls des ganzen Stückes bestimmt. Bemerkenswert erscheint die höchst differenzierte Gestaltung des Soloparts: Bindendes Element ist ein durchlaufendes, lediglich in den letzten zwölf Takten zunehmend von Pausen unterbrochenes Sechzehntel-Passagenwerk der rechten Hand, von Akkordbrechungen, später dann von Akkorden der linken gestützt. Dieses Passagenwerk erweist sich jedoch bei näherem Hinsehen von unterschiedlicher Ausprägung, immer auf dem Wege zwischen den Extremen von Figur auf der einen, Gestalt auf der anderen Seite und darin jeweils sich dem Orchester unterordnend (wie im ersten, thematischen Abschnitt) oder es dominierend. Aus dem Passagenwerk lassen sich zwei melodisch konzise Abschnitte herauslösen, die im weiteren Satzverlauf von Bedeutung sind:

Notenbeispiel 4



Beide gestalthaften Figurationen sind – über gebrochene Akkorde und Skalenausschnitte hinaus – von ausreichender Individualität, um als Gestalten wiedererkannt zu werden, und bleiben gleichwohl in ihrer metrischen Gleichförmigkeit der Sphäre der Spielfigur so nahe, daß man sie nicht als Motive oder gar Themen bezeichnen kann – das Element des Spiels steht unangefochten im Vordergrund, ohne doch zur kompositorischen Belanglosigkeit zu werden.

Die letzten Takte des Durchführungsabschnitts – die Klavierfiguration zerfällt in einzelne Figuren, synkopierte Hornoktaven kontrapunktieren das allmähliche Verstummen – werden überlagert von der unthematischen Orchesterfanfare des Beginns: Der Eintritt der Satzreprise – oder vielmehr dessen, was seine Stelle einnimmt – ist kaum unverhohlener zu markieren. Gleichwohl ist der Begriff ‚Reprise‘ mit Vorsicht zu gebrauchen: gehört schon zu Mendelssohns Stileigentümlichkeit – in Abhängigkeit von der jeweiligen Art der Durchführung – eine deutliche Reprisenverkürzung²⁹, so erhält sie hier fast so etwas wie

²⁹ Vgl. dazu Hermann Rubarth, *Die Reprisengestaltung in den Symphonien der Klassik und Romantik*, Diss. Köln 1950.

eine Stellvertreterfunktion: Der 84 Takte umfassende Hauptthemenkomplex der Exposition ist auf 35 Takte verkürzt, das Seitenthema fehlt ganz und erscheint erst sehr viel später. Gerade angesichts dieser Verknappung, die die Solo-Reprise auf acht Takte (anstelle von 35 in der Exposition) und damit auf das Hauptthema verkürzt, ist es außergewöhnlich, daß Mendelssohn noch einmal auf die Einleitung zurückgreift: Die Signalfunktion, die in diesem formal mehrdeutigen Spiel so etwas wie vermeintliche Eindeutigkeit suggeriert, dürfte der Grund sein. Die Tutti-Reprise (in der das erste Thema zum ersten Mal so auftritt, wie es das erste Notenbeispiel festhält) ist in ihren ersten beiden Abschnitten (T. 251–258 entspricht T. 44–51; T. 259–266 entspricht, mit dem Skalenausschnitt b, T. 52–59) mit der Exposition weitgehend identisch; doch dann führen zwei weitere sequenzierende Takte die Dominante von c-moll herbei, in dieser Tonart beginnt der nächste Großabschnitt (T. 270–382). Dieser Abschnitt ist formal nur dann leicht zu deuten, wenn man das – inzwischen jedoch obsolet gewordene – Rondoschema zugrundelegt: als eine neue, selbstständige Episode. Von der Satzanlage her und auf das Sonatenschema bezogen, stellt er jedoch so etwas wie eine zweite Durchführung dar, allerdings mit einem eigenen, neuen Thema, das zudem auch ein ganz neues, für ein Konzertstück etwas ungewöhnliches Satzprinzip einführt: das des strengen kontrapunktischen Satzes, zumal der Fuge – es ist jener Abschnitt, den Mendelssohn selbst in seinem Brief an Fanny als die „hübsche massive Octavenstelle“³⁰ bezeichnet. Das den Abschnitt prägende Motiv ist viertaktig,

Notenbeispiel 5



tritt jedoch zu Beginn nur in seinem zweitaktigen ‚Kopf‘ auf. Stand der vorausgegangene Durchführungsabschnitt (T. 157–233) unter dem Stichwort ‚Spiel‘, so ist der jetzt behandelte zu Recht unter das Stichwort ‚Arbeit‘³¹ zu stellen.

Der gesamte Großabschnitt ist – durch unterschiedliche Art der Satztechnik wie des Zusammenwirkens und der Funktion von Solo und Tutti, in vier Teile zu gliedern: Auf eine zwölf Takte umfassende Einleitung (T. 270–281), in der – wie eine Art Motto – der Themenkopf (G) im vollen Orchester einer pianistischen, dem ersten Takt des Hauptthemas entsprechenden Spielfigur (A) gegenübergestellt wird, folgt das eigentliche Fugato (T. 282–323), das zuerst im Wechsel von Orchester (T. 282–285, Kopffimitation) und Klavier (T. 286–293, Thema und kontrapunktische Achtelfigur in der linken Hand) und dann im Zusammenspiel von Klavier und Orchester das Thema durchführt. Der dritte Teil (T. 324–350), durch den Verzicht auf die Blechbläser und durch den abrupten Wechsel im Klaviersatz so eine Art ‚Trio‘ innerhalb des Großabschnitts, kontrapunktiert dann das Fugato-Thema im Orchester (G) mit einer Spielfigur in Sechzehntelpassagen im Klavier, die ihre Verwandtschaft mit der zwischen Figur und Gestalt changierenden Figuration (f) nicht verleugnen kann, wiederum aber eher zur begleitenden Figuration tendiert, da der

³⁰ Vgl. Anm. 18.

³¹ Vgl. dazu Sponheuer, a. a. O., S. 202.

komplexe kontrapunktische Orchestersatz im Vordergrund steht. Der Schlußabschnitt (T. 351–375) hat doppelte Funktion: Zum einen bildet er – in der blockhaften Gegenüberstellung des Themenkopfes in Orchestertutti und Klavier – so etwas wie eine ‚interne Reprise‘ des Großabschnitts, zum anderen in seinem ins Piano zurückgenommenen zweiten Teil so etwas wie den Übergang zum Folgenden, zur Wiederholung des Seitenthemas (D). Legt man das Sonatenschema zugrunde, so müßte man von einer Art ‚Reprises-Rahmen‘ sprechen, bei dem zwischen Haupt- und Seitensatz eine zweite Durchführung mit eigenem Thema und eigenem Satzstil eingeschoben ist.

Das Seitenthema, in der Tonika *Es*-dur einsetzend, entspricht bis auf minimale, harmonisch bedingte Veränderungen der Gestaltung in der Exposition (T. 383–429 entspricht T. 110–156); es endet vor der Fermatenpause auf dem Dominantseptakkord. Auch der jetzt folgende Durchführungsabschnitt scheint – und dies wiederum verlagert die Formbalance zugunsten des Rondoprinzips – weitgehend unverändert wiederholt zu werden. Sieht man jedoch genauer hin, so ergeben sich kleine, aber wichtige Änderungen – weniger im Beginn, in dem der Orchestersatz teilweise anders instrumentiert ist und aus harmonischen Gründen sich andere Phrasenlängen ergeben, als im weiteren Verlauf. So greift der Solopart nicht nur auf das synkopische Motiv des Hauptthemas (T. 469 ff. bzw. 202 ff.) zurück, sondern kontrapunktiert die Klavierfiguration mit einer kantablen Geigenmelodie (T. 483–487), deren rhythmische und melodische Herkunft aus dem Hauptthema unverkennbar ist (zumal der Quartsprung weist darauf hin), auch wenn der Themencharakter ganz ins Lyrische umgewandelt erscheint.

Die Satzcodas, die – nach der stufenweisen ‚Durchlöcherung‘ der Sechzehntelfiguration und dem ausgeprägten Decrescendo – sozusagen ‚bei Null‘ anfängt, hat – und auch dies ist für Mendelssohns Satzweise nicht ungewöhnlich – ausgesprochen resümierenden Charakter: Noch einmal werden Themen- und Motivbestandteile – teilweise in fast zitathafter Verkürzung – neu miteinander kombiniert; hier allerdings in einer Abfolge, die etwas Kaleidoskopartiges an sich hat. Die Coda-‚Brücke‘ – denn von einer Überleitung kann man in diesem so themengesättigten Werk eigentlich kaum sprechen – bildet die Verklammerung des Fugenthemenkopfes (G) in den Streichern mit der Schlußfiguration des Klaviers aus dem vorausgehenden Abschnitt (T. 503–510); es folgt eine ebenfalls acht Takte (T. 511 bis 518) umfassende Fugato-Durchführung im Engführungscharakter, angefügt ist der Schluß des großen kontrapunktischen Abschnitts, der dort (T. 369–382) zur Seitenthemenreprise führte, hier nun aber mit der gleichen Konstellation von Klavierakkorden, einer verkürzten Streicherfigur und dem abwärtsführenden Baßtriller (T. 518–530) zur Tonika in Sextakkordlage und zum Hauptthemenbestandteil (c) führt. Diese in Oktaven geführte Achtelkonstellation ist jetzt allerdings im Klavier nur in den beiden ersten Takten unbegleitet und wird dann von Streichern gestützt, die ein etwas mechanisch wirkendes Bewegungs-Element einbringen, das das Klavier aufnimmt, indem es den Sechzehntelauftakt des Motivs verselbständigt und – durch oktavversetzte Reihung – als etwas äußerliches Steigerungselement verwendet, das über dominantischem Grund zurückführt zur Tonika *Es*-dur. Einzelne Orchesterschläge bilden hier den Rahmen für eine Hauptthemen-Reminiszenz des Soloinstruments, die sich allerdings ausschließlich auf dessen dritten und vierten Takt beschränkt und dann sogleich wieder von Sechzehntelpassagen abgelöst wird, deren diastematische Verwandtschaft mit der Passagenfiguration (f) – zumindest in ihrem jeweiligen ‚Kopf‘ –

nicht nur beim Partiturstudium, sondern bereits beim aufmerksamen Hören deutlich wird (T. 549–568). Unüberhörbar steuert das Werk dem Schluß zu – allerdings nicht, ohne daß der Komponist das konzertant-figurative Übergewicht der zunehmend unthematischer werdenden Klavierpassagen kontrapunktiert durch ein fast ein wenig trivial anmutendes Orchestermotiv, das in variantischen Umbildungen, chromatischer Schärfung und melodischer Umkehrung dem Orchesterpart noch einmal zur klanglichen wie strukturellen Dominanz (T. 569–586) verhilft.

Notenbeispiel 6



„Reine“ dreiklangsbestimmte Klavierfiguration eröffnet den letzten Werkabschnitt, für den der Begriff ‚Stretta‘ angemessen erscheint; vom Üblichen abweichend ist hier die überraschende harmonische Ausweitung von der Tonika *Es*-dur zum mediantischen *C*-dur (T. 592). Auch hier vereint Mendelssohn noch einmal auf engstem Raum die drei ‚Verknüpfungsmöglichkeiten‘ von Soloinstrument und Orchester: Aus der durch eine Art ‚Orchester-Klangfläche‘ harmonisch gestützten Klavierfiguration (T. 586–597) tritt das Soloinstrument mit dem Hauptthementeil (c) allein hervor (T. 598–604), bis das Orchester das Werk allein mit dem Hauptthemenbeginn (A) und einigen kadenzbetonenden Akkordschlägen beendet.

V.

Mißt man nun den hier skizzierten Satzverlauf an der oben aufgestellten These, so erscheint allerdings fragwürdig, ob der Begriff des Sonatenrondos – zumal im Hinblick auf das Fehlen des dritten Ritornells und auf die beschriebene ‚Rahmen-Reprise‘ – die formale Komplexität deckt; man könnte – mit Friedhelm Krummacher³² – von einer unzulässigen Begriffsverschleierung sprechen. Zwar sind die rondohaften Elemente des Satzes – in der Wiederkehr des Ritornells bzw. von ‚Ritornellstellvertretern‘ – ebenso unübersehbar wie die sonatensatzähnlichen Elemente, auch wenn sich Durchführungsarbeit – darin allerdings Mendelssohns Formdenken folgend – nicht als ‚Versöhnung der Kontraste‘, sondern als jeweils separierte Verarbeitung spezifischen Themenmaterials bezeichnen läßt. Die Komplexität der Form, die darüberhinaus noch in der Abfolge und Wiederkehr des thematisch-motivischen Materials „bogenförmig“³³ angeordnet erscheint, läßt sich vielleicht nur als höchst kunstvolle Balance unterschiedlicher und zum Teil in ihren Intentionen einander zuwiderlaufender Strukturen deuten. Zu sehen ist diese Individualform – und damit erscheinen erste grundsätzlichere Feststellungen möglich – unter dem übergeordneten Gegensatz von Arbeit und Spiel: Das einsätzigste Konzertstück der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, soweit es sich dem Anspruch kompositorischen Denkens ebenso stellt wie

³² Friedhelm Krummacher, *Mendelssohn – der Komponist*, München 1978, hier besonders die Auseinandersetzung mit Rudolf von Tobels Sonatenrondo-Definition, S. 337–344.

³³ Krummacher, a. a. O., S. 197.

dem Unterhaltungs- und Faszinationsbedürfnis des Konzertpublikums, hat Vermittlung in den Mittelpunkt zu stellen: Vermittlung zwischen den formalen Anforderungen von Kopfsatz und Finalsatz, denn es ist beides in einem – und somit Vermittlung zwischen Sonate und Rondo. Es hat darüberhinaus pianistische Brillanz und kompositorische Arbeit miteinander zu vermitteln. Gelingt – wie bei Mendelssohns *Rondo brillant* – die Vermittlung, so ergibt sich eine höchst kunstvolle Balance unterschiedlicher Anforderungen, und das Werk entspricht Mozarts weiterhin geltendem Anspruch, ein konzertantes Werk sei so zu gestalten, daß „auch Kenner allein satisfaction erhalten, doch so, daß die Nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum“³⁴.

Das Liebesduett aus „Madama Butterfly“

Überlegungen zur Szenendramaturgie bei Giacomo Puccini

von Karl Georg Maria Berg, Marburg

„Die Grundempfindung des Ganzen, unaufhörlich zerrissen, zerflattert dergestalt in lauter nervösen Details“¹. So äußert sich Eduard Hanslick in seiner Rezension anlässlich der Wiener Erstaufführung von Puccinis Oper *La Bohème* im Oktober 1897 über die Formgestaltung ihrer einzelnen Arien und Szenen. Die Nummern zerfallen nicht nur in lauter Details, ob der Alltäglichkeit von Libretto und Sujet spricht Hanslick der Musik überhaupt die Formkraft ab: „Unmöglich kann die Musik hier als gleichberechtigte, selbständig formende Kunst wirken; nur als Untermalung, Grundierung alltäglicher Konversation“². Diese Vorwürfe aber, die Hanslick hier gegenüber Puccinis Musik vorbringt, gelten nicht nur für *La Bohème*, sondern können durchaus auch auf die anderen Opern des Komponisten übertragen werden, sie sind überdies nicht nur zeitgenössische Vorurteile, vielmehr bestimmen sie auch heute noch die Meinung über die Opern. Daß Puccini keiner größeren Formbildung fähig sei, daß die Szenen seiner Opern aus lauter einzelnen, isoliert nebeneinander stehenden Details zusammengesetzt seien, die zudem noch nicht einmal einen musikalischen Eigenwert haben, sondern nur der Stimmungs- und Atmosphäreschilderung dienen, dieser Auffassung ist beispielsweise Ulrich Schreiber in einem 1981 erschienenen Essay. Er spricht von „szenographischer Technik“ und vergleicht Puccinis Szenengestaltung mit Techniken der Filmmusik, wofür er den Terminus „angewandte Musik“ prägt. „Die musikalische Beschreibung von Situationen kann also von der akustischen Herauspräparierung eines winzigen Moments . . . über eine harmonisch zweideutig kommentierte Kleinszene . . . bis zu einer in sich geschlossenen Szene führen . . . , in der die szenische Aktion musikalisch gesteigert wird. . . . In dieser Technik haben

³⁴ Mozarts Brief an den Vater vom 28. Dezember 1782.

¹ Eduard Hanslick, *Die Bohème*, zit. nach: Giacomo Puccini, *La Bohème, Texte, Materialien, Kommentare*, hrsg. von A. Csampai und D. Holland, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 240.

² Hanslick, a. a. O., S. 238.