

spielte Georg Mangold, der Vater der ihn überragenden Söhne Wilhelm und Carl Amand Mangold. Auch bei den Horn- und Fagott-Soli steht häufig ein *M.*, was wohl auf andere Glieder der Musikerfamilie Mangold schließen läßt.

Auch über die Räume, in denen die Veranstaltungen stattfanden, gibt das ProgrammBuch genauen Aufschluß. Die Opern, Singspiele, Schauspiele und viele der geistlichen Werke wurden in dem damals schon etwas auffälligen Theater gegeben, das schon die Opern unter Landgraf Ernst Ludwig erlebt hatte und das bis zur Zerstörung von Darmstadt 1944 als Kleines Haus des Landestheaters gedient hat. Es hatte damals 3 mit Logen ausgestattete Ränge. Eine Reihe der Konzerte wurden in dem schönen Saal des sogen. Palais gegeben, die meisten in dem geräumigen Kaisersaal des Residenzschlosses. Für Gedächtnisfeiern und ausgesprochen kirchliche Werke diente die Schloßkirche, in der fast ein Jahrhundert lang die Kirchenmusiken von Briegel und Graupner erklingen waren und die eine kleine, aber brauchbare Orgel besaß. Nicht eine einzige Aufführung fand in der großen Stadtkirche statt, denn anscheinend wurde eine grundsätzliche Scheidung zwischen den vom Hof ausgehenden kirchenmusikalischen Darbietungen und den vom Stadtkantor ausgeführten Musiken gemacht.

Mit dem Jahr 1790 änderte sich dann sofort das Bild, mit dem Regierungsantritt Ludwigs X. wurde wieder Darmstadt zur alleinigen Residenz, Orchester und Chor wurden verstärkt, allmählich der Übergang zur Gründung der Oper vorbereitet, die dann glänzend in dem von Moller erbauten großen Opernhaus 1810 in der Rheinbundzeit erstand, ein Jahr nachdem Ludwig Großherzog von Napoleons Gnaden geworden war. Trotzdem aber lag nach wie vor das Hauptgewicht auf dem Orchester und nicht auf den Gesangskräften, und von 1819 bis 1830, zum Tode des ersten Großherzogs, bestand das Orchester aus 12 ersten, 11 zweiten Violinen, 9 Violen, 13 Violoncelli, 7 Contrabässen, 4 Fl., 3 Ob., 4 Clar., 1 Bassethorn, 3 Fagotten, 6 Hörnern, 4 Tromp., 4 Posaunen, 1 Ophicleide und dem Schlagzeug. Noch bis zuletzt pflegte der Großherzog tätig an den Proben für Konzert und Oper teilzunehmen und oftmals selbst den Taktstock zu ergreifen. Trotzdem bleibt das interessanteste und seine Musikalität am meisten beleuchtende Dokument seiner musikalischen Wirksamkeit das beschriebene Aufführungsbuch der Hofkonzerte von 1780 bis 1790, weil damals seine Initiative allein die Musikpflege befruchtete.

Analyse des Finale aus Mozarts Jupiter-Symphonie

VON GERD SIEVERS, HAMBURG

Einleitung

Im symphonischen Schaffen Mozarts beanspruchen die drei Symphonien aus dem Jahre 1788 eine hervorragende Bedeutung, die Symphonie in *Es* (K.-V. 543), die, obwohl als erste innerhalb dieser Trias entstanden, den Beinamen „*Schwanengesang*“ führt und die, sehr auffallend für ein Spätwerk, enge Verwandtschaft mit dem Geiste eines anderen Meisters, nämlich Joseph Haydns, aufweist, die Symphonie in *g* (K.-V. 550), die „*schauerliche*“, und die in *C* (K.-V. 551) mit dem Beinamen „*Jupiter-Symphonie*“.

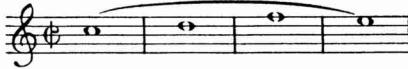
Wenn von diesen drei Symphonien der in C eine Sonderstellung gebührt, so verdankt sie diese wohl weniger einem Vorrang an Schönheit (wer wollte hierüber mit dem Anspruch auf Verbindlichkeit entscheiden?) noch an Bekenntniskraft (darin dürfte ihr die in g überlegen sein) als vielmehr der Einzigartigkeit ihres *Finale*, das dem Werk die Bezeichnung „C-dur Symphonie mit der *Schlussfuge*“ eingetragen hat und mehrfach Gegenstand von Untersuchungen geworden ist¹. — Das innere Gewicht dieses Schlußsatzes spiegelt sich in den äußeren Abmessungen wider: bei einem Gesamtumfang von 423 Takten² ergibt sich folgende Gliederung:

Exposition	(157 Takte)	— Takt	1—157
Durchführung	(68 Takte)	— Takt	158—225
Reprise	(132 Takte)	— Takt	225—356
Koda	(68 Takte)	— Takt	356—423 ³

Exposition

Über einem akkordlichen Tremolo (2. Vl.) hebt, diese Intervalle zu einer Trugschlußkadenz || Tonika (C₆) || Subdominante (F^{6aj}) || Dominante (G₇) || Tonika-parallele (a) || ergänzend, leise und geheimnisvoll (1. Vl.) ein aus vier ganzen Noten bestehendes, viertaktiges Motiv⁴, das 1. Thema⁵, an, das zugleich das erste

1. Thema



Final-Hauptthema⁶ ist. Nach dem unmittelbar sich anschließenden homophonen

¹ Simon Sechter: Zergliederung des Finale aus Mozarts 4ter Sinfonie in C, als Muster einer freien Instrumentalfuge als Anhang zu Friedrich Wilhelm Marpurgs Abhandlung von der Fuge (Ant. Diabelli u. Comp., Wien). Johann Christian Lobe: Lehrbuch der musikalischen Composition (vier Bände), Dritter Band: Lehre von der Fuge, dem Canon und dem doppelten Kontrapunkte... (Breitkopf und Härtel, Leipzig 1875, 2. Aufl.). Friedrich Eckstein: Das Finale der Jupiter-Symphonie (C-dur) von W. A. Mozart, Analyse von Simon Sechter (1788—1867), mit Einleitung und Erläuterungen neu herausgegeben von... (Wiener Philharmonischer Verlag A. G., Wien 1923, Nr. 407).

² Die beim Übergang von der Reprise zur Koda durch *prima volta* — *seconda volta* bedingten zwei Notations-takte sind sinngemäß nur als ein Takt zu werten, nicht als zwei wie in der Eulenburg-Ausgabe, wo unzutreffenderweise 424 Takte herauskommen.

³ Die scheinbare Differenz von zwei Takten resultiert aus einer Verschränkung, die den letzten Takt der Durchführung zugleich den ersten der Reprise, den letzten der Reprise zugleich den ersten der Koda sein läßt. — Hermann Aberts Angabe von 131 Takten für die Reprise ergibt sich aus der Nichtbeachtung dieser Verschränkung, die von 66 für die Koda teils aus demselben Grunde, teils aus einem Irrtum. (Vgl. Hermann Abert/Otto Jahn: W. A. Mozart [Breitkopf und Härtel, Leipzig, 6. Aufl., I. Teil 1923, II. Teil 1924], II. Teil S. 600, Fußnote 3.)

⁴ Auf die Herkunft dieses Motivs aus der Liturgie (Beginn der Intonation des Magnificat im 3. Ton oder des Gloria) wies Abert hin (I. Teil, S. 374). Auf seine vielfache sonstige Verwendung machten aufmerksam: Jahn: W. A. Mozart (Breitkopf und Härtel, Leipzig 1856), S. 235/36 (Fußnote 23); Mozart: *Missa brevis* in F (gemeint: K.-V. 192); C-dur-Symphonie (gemeint: K.-V. 551) im Finale; S. 475 (Fußnote 19); Michael Haydn: *Sanctus* der Messe 11 als *Alleluja* eines Graduale „*Qui sedes*“ (Nr. 3). — Abert, I. Teil, S. 374 (Fußnote 2—4); Alessandro Scarlatti: *Messe*; Joseph Haydn: D-dur-Symphonie G.-A. Nr. 13 im Finale; Mozart: *Symphonie* K.-V. 16, C-dur-Messe K.-V. 257 im *Sanctus*, B-dur-Symphonie K.-V. 319, *Violinsonate* Es-dur K.-V. 481 im 1. Satz; Franz Schubert: 1. *Messe*, F-dur, G.-A. S. 58, im „*Credo in unum dominum*“. Vgl. ferner S. 96 und 494. — Die summarischen Angaben bei Eckstein, S. 12 (Fußnote 2), sind nicht ganz exakt.

⁵ Die für die Symphonie in kontrapunktisch-thematischer Hinsicht konstituierenden Gebilde seien ohne Rücksicht auf ihren mehr motivischen Charakter zur Unterscheidung von nebenschlichen Gebilden *Themata* genannt. ⁶ Der Beginn der *cis-moll*-Fuge aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers von J. S. Bach weist durch seinen kleinen Tonraum und seine großen Notenwerte trotz gegensätzlichen Tongeschlechts eine gewisse Ähnlichkeit mit diesem für eine kontrapunktische Bearbeitung sehr geeigneten Thema auf.



Zwischenspiel mit einem Liedmotiv, dem *Motiv a*⁷, über die Halbkadenz || Sub-

Motiv a



dominante (F) || Tonika (C⁶)⁸ || Dominante (G⁴) — Tonika (C) || Dominante (G) || wird das 1. Thema (1. u. 2. Vl.) wiederholt, diesmal aber von einem Ligaturenmotiv (Fl., Ob., Fag.), dem *Motiv b*⁹, und gleichzeitig von einem aus dem An-

Motiv b



fang des 1. Satzes gewonnenen und daher auch mit einem Splitter von *Motiv a*¹⁰ verwandten Motiv auftaktischer Sechzehntel und Sechzehnteltriolen (Va., Vc., Kb.) kontrapunktisch¹¹ und von dem durch eine Erweiterung modifizierten *Motiv a* in der Tonika (Vollkadenz als Antwort auf die vorangegangene Halbkadenz) zu einer Zäsur geführt. — Daran schließt sich, durch Rhythmus und Richtung zu dem 1. Thema kontrastierend, das kontrapunktisch am ausgiebigsten verwendete 2. Thema an, zuerst im Unisono¹² (Streicher, Ob., Fag.), dann in Terzen (1. Vl.

2. Thema

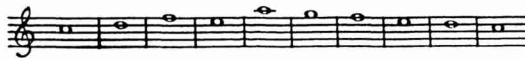


gegen 2. Vl.) und schließlich abermals in Terzen (2. Vl., Fl., 2. Ob. gegen Va., Vc., Kb., Fag.), aber mit darüber geschichteter, einen dritten kanonischen Einsatz vortäu-

⁷ Dieses Motiv wird als einziges kontrapunktisch nicht verwendet und ist daher hier als „Motiv“ bezeichnet; es gleicht dem einer kontrapunktischen Partie angehängten Refrain. — Sächter, S. 161, spricht von vier freien, dem 1. Thema (einem Lieblingsthema Mozarts) hinzugefügten Takten. — Abert, II. Teil, S. 600 (Text und Fußnote 4), führt das Motiv mit dem 1. Thema zusammen auf eine schlichte, in nahezu gleichmäßigen Werten verlaufende Linie zurück und erhält so ein „kantables Hexachordthema“, das aus Vorder- und Nachsatz besteht.



— Unlängst hat Johann Nepomuk David: Die Jupiter-Symphonie — Eine Studie über die thematisch-melodischen Zusammenhänge (Deuerliche Verlagshandlung, Göttingen), die thematische Substanz aller vier Sätze der Symphonie auf einen einzigen cantus firmus von zehn Tönen zurückzuführen unternommen, von dem dieses Motiv dann ebenfalls nicht nur als ein Teil, sondern als die Fortsetzung des hier 1. Thema genannten Motives anzusehen wäre.



⁸ Sächter, S. 161, erblickt in der Folge der Baßtöne f-e (der Akkorde F-C⁶) eine Nachahmung der zweiten Hälfte des 1. Themas.

⁹ Dieses Motiv wird zwar kontrapunktisch verwendet, jedoch lediglich als Kontrapunkt ohne selbständige thematische Bedeutung, weshalb es (selbst unter Berücksichtigung der unter Fußnote 5 gemachten Konzession) als Thema nicht angesprochen werden kann.

¹⁰ Sächter, S. 162, sieht hier nur einen Zusammenhang zu dem Motiv a, nicht zu dem 1. Symphoniesatz.

¹¹ Lobe, S. 397, beanstandet hier die am Ende des 1. Themas zwischen dem Baß (Va., Vc., Kb.) und den Mittelstimmen (Fl., Ob., Fag.) entstehenden Oktavparallelen und zeigt, wie sie vermeidbar gewesen wären, hält sie aber als Vorhaltsoktaven, die, in Fugen sehr oft vorkommend, mehr für das Auge als für das Ohr bemerkbar existieren, für entschuldbar. — Offene Oktaven ergeben sich übrigens nur zu dem Durchgangsschzehntel des Basses; wenn man nach den metrischen Schwerpunkten urteilt, ergeben sich nur verdeckte Oktaven.

¹² Oktavintervalle bleiben im allgemeinen unberücksichtigt.

schender Akkordquinte (1. Vl., 1. Ob.)¹³, worauf eine rein homophone Partie von Tonika- und Dominantakkorden nebst Läufen in einen Abschluß auf der Dominante mündet (T. 1–35).

Dann hebt (2. Vl.) das am Ende etwas abgewandelte 1. Thema an, das (1. Vl.) nach



drei Takten (also noch vor seinem Ende!) in der Quinte, nach weiteren vier Takten (Va.) in der Prime und nach wiederum drei Takten (Vc.) in der Quinte, schließlich nach abermals vier Takten (Kb.) in der Prime, jedoch in der unveränderten (nur in der Endnote auf ein Viertel verkürzten) Gestalt nachgeahmt wird, während sich die Stimmen nach Vortrag des Themas in einem aus dem Ende der Themamodifikation gewonnenen Motiv imitatorisch bewegen. — Es begegnet mithin an dieser Stelle der Exposition ein stretta-artiger Fugensexpositions-Themazyklus von fünf regulären Einsätzen (Dux—Comes—Dux—Comes—Dux) mit dem gewissermaßen zum Fugenthema erhobenen ersten Final-Hauptthema. — Dann hebt, in den letzten Ton des vorausgegangenen Themas einfallend, zu dem zweimal erklingenden Kopf des 2. Themas (Corni, Tromb.) das 1. Thema (1. u. 2. Vl., Fl., Ob.) erneut an; in einer Stimme aber (1. Vl.) bleibt die letzte ganze Note aus, eine Viertelpause läßt eine Spannung entstehen, aus der heraus ein kontrapunktisch-imitatorisch sehr ergiebiges neues Motiv, das 3. Thema, hervorgeht, das, durch Staccato, Triller

3. Thema



und energische Punktierung von der Umgebung scharf abgehoben, nach einem Takt in der Unterseptime zu einem munteren kontrapunktischen Wechselspiel nachgeahmt wird (Vc., Kb.), bis das 2. Thema (angestimmt [1. u. 2. Vl., Fl.]), nach einem halben Takt [Va., Vc., Kb., Ob., Fag.] imitiert und nach einem weiteren halben Takt [Corni] mit lediglich dem Themakopf scheinimitiert¹⁴ in enger Nachahmung auftritt, die, sofort gleichartig wiederholt, über Achtelsequenzen, -läufe und Akkorde zu einer Zäsur führt, die den ersten, fast genau in der Mitte durch die Dominante (G) geteilten Themenkomplex mit einer harmonisch-klanglichen Steige-

4. Thema



¹³ Simon Sechters Bezeichnung „dreistimmiger Canon“ (S. 164) ist insofern nicht zutreffend.

¹⁴ Sechter, S. 166, spricht von einem zweiten „Canon über das zweite Thema in der Octave im widrigen Takttheile (wenn der Allabreve-Takt angenommen wird), in der engen Nachahmung“, gibt aber hier zu, daß durch den Einsatz der Hörner „wenigstens der Schein entsteht, als ob der Canon dreistimmig werden sollte, obgleich er im Grunde nur zweistimmig bleibt.“

zung zum Dominantseptakkord der Dominante (D_7) sehr wirkungsvoll beschließt (T. 36–73).

Nach einer Generalpause tritt (1. Vl.) das 4. Thema und mit ihm zugleich das zweite Finalhauptthema auf, fundiert durch Akkordbrechungen (2. Vl.) und harmonische Baßtöne (Va., Vc., Kb.), gegen das Ende hin überlagert von einem Staccato aus vier Tönen (Ob.), die (eine doppelte Beziehung zu vorangegangenen Motiven



aufweisend) melodisch-diatematisch leise an das 4. Thema gemahnen, im Grunde aber wohl eine zwar unvollständige und freie, dennoch aber leicht erkennbare Spiegelung des Anhangs zum 3. Thema sind, aus der sich durch Zusammensetzung mit einem Motiv des 3. Themas eine Art 5. Thema bildet¹⁵, ein als Thema unbe-

5. Thema



deutendes, vom 3. Thema entlehntes und von diesem abhängiges Gebilde, das (am Ende des Finale zu einer gewissen Selbständigkeit gelangend) an dieser Stelle (Ob., 1. Fag.) erstmalig erscheint, teilweise zusammen erklingend mit dem 2. Thema (Fl.) und einem Motivglied des 3. Themas (2. Fag.). Bei der Wiederholung dieser Stelle sind die energisch großen Baßschritte (*G-e-A-d*) mit den (auf die Dominante G als vorübergehende Tonika bezogenen) Harmonien || Tonika (G) || Dominante zur Subdominantparallele (E_7) || Subdominantparallele (*a*) || Dominante (D_7) || in eine anfangs halbstufige Baßlinie (*Fis-G-Gis-A-c*) mit den (ebenfalls auf die Dominante G als Tonika bezogenen) Harmonien || Dominante ($D \frac{9}{8}$) || Tonika (G) — Dominante zur Subdominantparallele ($E \frac{9}{8}$) || Subdominantparallele (*a-a0*) || Dominante (D_2) || geändert, und das 2. Thema (Fl.) geht unmittelbar nach seiner Kontrapunktierung des wieder mit einem Motivgliede des 3. Themas (2. Fag.) zusammengehenden 5. Themas (Ob., 1. Fag.) in das 3. Thema über, imitiert (1. Fag.) in der Obersekunde zu dem munteren Wechselspiel mit diesem Thema und fundiert von sequenzartigen Achtelketten (1. u. 2. Vl.) über einen Orgelpunkt (Va., Vc., Kb.) auf D (T. 74–94).

Erneut tritt nun das 4. Thema auf, zunächst nur mit seinem Kopfmotiv (den ersten drei Noten), ein erstes Mal (1. Vl., Fl.) mit Untersexten (1. Ob.) angestimmt und nach einem Takt kanonisch in der Quinte (Vc., Kb., 2. Fag.) mit Oberterzen (2. Ob., 1. Fag.) imitiert, darauf, ebenso besetzt, in derselben engen Nachahmung eine Terz höher, beide Male klanglich bereichert um ein frei imitatorisches Spiel (2. Vl., Va.) aus dem Anhang des 2. Themas. Danach, abermals eine Terz höher (1. Vl.) angestimmt, kündigt sich ein drittes Mal das 4. Thema an, begnügt sich indes diesmal nicht mit dem Themakopf, sondern setzt sich in seiner ganzen Ausdehnung durch und wird stets im Abstand eines halben Taktes imitiert, zuerst (2. Vl.) in der Prime,

¹⁵ Sechter, S. 161, spricht von „fünf Themat“.

dann (Vc., Kb.) in der Quinte, schließlich (Va.) abermals in der Quinte, im Baß-einsatz verstärkt durch den Themakopf im Einklang (2. Fag.) und in Oberterzen (Fl., Ob., 1. Fag.). Diese enge Imitation folgt ein zweites Mal durchaus analog eine Terz tiefer, geht aber beim dritten Male, abermals eine Terz tiefer ansetzend und somit den zweimaligen Terzanstieg in spiegelbildlicher Entsprechung rückgängig machend¹⁶, in eine freie Nachahmung des sequenzierenden Themaendes (1. Vl., 2. Vl., Fl. einer-, Va., Vc., Kb., Fag. andererseits) über, bis die Dominante (G) erreicht ist. — Es liegt demnach (der fugenartigen Durchführung des ersten Final-Hauptthemas im ersten Themenkomplex entsprechend) hier im zweiten Themenkomplex eine engführungsartige Durchführung des zweiten Final-Hauptthemas als eines quasi zweiten Fugenthemas vor, so daß die Themenexposition des Finale bereits zwei regelrechte Themenzyklen enthält (T. 94–115).

Aus dem zu Anfang des Finale mit Übergangsfunktion auftretenden Motiv a, dem Liedmotiv, wird nun durch Abspaltung eines Teigliedes ein Movens gebildet, das, auf homophonflächiger Grundlage mehrfach versetzt (1. Vl., dann Va., Vc., Kb., Fag.), unversehens in einen c-moll-Sextakkord übergeht, dem eine vorwiegend akkordlich bestimmte Partie von großartiger modulatorischer Ausweitung folgt: Mollsubdominante (c⁶) und Dursubdominante (C₆) mit eigener Dominante (G₂), zweite Dminante (A^{7*}), Dominante (D₇) (alles bezogen auf die Dominante [G] der Haupttonika als vorübergehende Tonika), eine Ausweitung, die ihren Abschluß Dominante (G) der Tonika findet (T. 115–135).

Der Wiedereintritt des 2. Themas (Va., Vc., Kb.) (von g aus) wird nach einem Takt (1. u. 2. Vl.) aufgegriffen, aber in der Sekunde (a) angesetzt, die den vorangehenden Einsatz zum Vorhalt (vor *fis*) stempelt und in (nicht ganz streng) gespiegelter Richtung so imitiert, daß der Endton und zugleich neue Imitationsanfangston (c) mit dem um eine Terz gehobenen (h) zweiten Themeneinsatz in der kleinen Sekunde (!) zusammenprallt, während der Endton dieser zweiten und Anfangston der dritten ge-



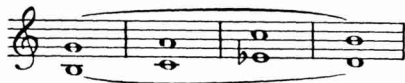
spiegelten Imitation (e) mit dem abermals um eine Terz (d) gehobenen dritten Themeneinsatz (der nur noch mit dem Themakopf imitiert wird) wieder in der großen Sekunde zusammentrifft, alle drei Imitationen (die beiden vollständigen und die eine unvollständige) jeweils zwischen Einsatz und Nachahmung durch Scheinimitationen mit dem Themakopf (Fl., Ob.), der den höheren Sekundton vorwegnimmt, verdichtet. Indem das dritte Mal nur noch der Themakopf imitiert und die Linie dann in eine freie Kontrapunktierung umgebogen wird, ist, über einem zunächst engschrittigen, dann orgelpunktartigen Baß, der Übergang zu dem breiten Ausklang erreicht, in den noch zweimal das 2. Thema (1. Ob., dann 1. Fag.) hineinklingt, womit die Exposition regelrecht in der Dominante schließt (T. 135–157).

¹⁶ Nach Sechter, S. 169, wiederum ein Kanon, den er in geschlossener Form notiert.

* An Stelle der seit Hugo Riemann üblichen Durchstreichung (/) von Klang- und Funktionsbuchstaben zur Bezeichnung von Simon Sechters „verschwiegenem Fundament“, Riemanns „Verkürzung“ muß hier aus typographischen Gründen ein Apostroph (') stehen.

Durchführung

Über einem Orgelpunkt auf G (Vc., Kb. in repetierten Viertelnoten, Corni mit ausgehaltenem Ton) setzt in der Dominante das 1. Thema¹⁷ ein (1. Vl.), von Unter-



sexten (2. Vl.) sekundiert und (die Dominante G als vorübergehende Tonika betrachtet) harmonisch vervollständigt (Va.) zu: || Tonika (G) || Mollsubdominante (c^{6aj}) || Dominante (D^{\flat}) || Tonika (G) || — eine gegenüber dem Expositionsbeginn bedeutsame harmonische Steigerung. Die in diesem Sinne mollsubdominantische Wendung teilt sich dem unmittelbar darauf folgenden 2. Thema (1. Ob., 1. Fag.) mit, dessen Kopf (g) durch eine nachträglich hineinfahrende große Septime (as, Baßton zu f^{\flat}) auf dem Takthauptschwerpunkt (Va., Vc., Kb.) zum Vorhalt umgedeutet wird. — Nach einer klanglich herben Unisono-Rückung von g über f nach e tritt über dem Orgelpunkt E (unter Rollentausch bei Vc. u. Kb. mit Corni) das 1. Thema (1. Vl. in E,dur (*e-fis-a-gis*) auf, durch drei weitere Stimmen (2. Vl., 1. u. 2. Va.), deren eine (1. Va.) das Thema in genau retrograder Form (*gis-a-fis-e*) bringt, zur Fünfstimmigkeit vervollständigt und (die Dominante E der Tonika-parallele a als vorübergehende Tonika aufgefaßt) mit folgenden neuen Harmonien versehen: || Tonika (E) || Dominante (H^{\flat}) || Dominante (H^{\flat}) || Tonika (E) ||. Hierauf folgt, dem Vorausgegangenen entsprechend, aber in Gegenbewegung, abermals das 2. Thema (Fl., 1. Fag.) in Mollfärbung und als Vorhalt zu der großen Septime (f, Baßton zu d^{\flat}) (Vc., Kb.) (T. 158–172).

Darauf entwickelt sich im Halbtaktabstand und (Oktavversetzungen außer acht lassend) stets von demselben Ton aus eine Nachahmung des etwas modifizierten 2. Themas, ein erstes Mal angestimmt (Vc., Kb.) und im Einsatz verstärkt (Corni, Tromb., Timp.), kanonisch imitiert (1. Vl.), danach verkürzend imitiert und mit einen Zusatz versehen (Va.), außerdem verstärkt (Fl., zur Terz- bzw. Sextführung geteilte Ob. u. Fag.), und schließlich stark verkürzend imitiert (2. Vl.), das Ganze mit geringfügigen Veränderungen in Satz und Instrumentation (einmal Ausfall der Timp.) viermal ansetzend, von a und d, darauf sekundversetzt von g und c, melodisch gesehen, ein viermal durchgeführter vierstimmiger Kanon¹⁸, harmonisch betrachtet, eine Sequenz (A7-d, D7-G; G7-C, C7-F). Ein fünftes Mal setzt das 2. Thema ein, diesmal wieder in Gegenbewegung (Vc., Kb.), im Halbtaktabstand in der Quinte imitiert (1. Vl.), nach je einem halben Takt in der Terz (Violen in der Oberterz zu Vc. u. Kb., 2. Vl. in der Unterterz zu den 1. Vl.) nur mit dem Themakopf imitiert, dessen Fortsetzung sich dann der führenden Stimme durch einfaches Parallellaufen anpaßt (T. 172–189).

¹⁷ In diesem Vorkommen, d. h. über einem Orgelpunkt, scheint das Thema in besonders markanter Weise vorweggenommen zu sein (Melodie *gis-a-c-h*, Orgelpunkt E) von dem Menuett:

¹⁸ Bei Sechter, S. 174, wieder in geschlossener Form notiert.



In den Schluß einfallend, kehrt, am Anfang verkürzt und am Ende beschleunigt, außerdem nach Moll gewandelt und mit einem Kontrapunkt (2. Ob., 1. Fag.) versehen, das 1. Thema (1. Ob.) wieder, in dessen Ende das gespiegelte 2. Thema in Moll (1. Vl.) hineinfährt, das, frei kontrapunktiert (2. Vl.), nach einem halben Takt



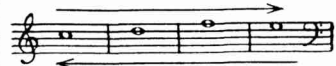
in der Quinte in eigentlicher Richtung (Vc., Kb.), ebenfalls frei kontrapunktiert (Va.), beantwortet wird. Dieses Wechselspiel des 1. und 2. Themas in c-moll kehrt mit geringfügigen Abweichungen wieder: ein zweites Mal eine Quinte höher in g-moll (1. Thema: Fl., Kontrapunkt: 1. u. 2. Ob.; 2. Thema in Gegenbewegung: Vc., Kb., Kontrapunkt: Va.; Imitation in der Quinte: 1. Vl., Kontrapunkt: 2. Vl.); ein drittes Mal eine Quarte tiefer in d-moll (ausgeführt wie beim ersten, instrumentiert wie beim zweiten Male); beim vierten Male setzt, neu kontrapunktiert (1. u. 2. Ob., 1. Fag.), das 1. Thema (Fl.) sinngemäß wieder eine Quinte höher (also in a) an, führt aber überraschend in die Durterz (cis), von der die Melodielinie weiter abwärts bis in die Dominante von e-moll (h) gleitet (T. 189-207).

Zu der dadurch erreichten harmonischen Dominantbasis von e-moll setzt gleichzeitig das 2. Thema in Gegenbewegung in Oktaven (1. u. 2. Vl.) ein, unmittelbar darauf in eigentlicher Richtung einstimmig (1. Vl.) auf dem Orgelpunkt H wiederholt, danach wieder in Oktaven (Va., Vc., Kb., Fag.) und endlich wieder in der Umkehrung (sämtliche Streicher). Zu einem chromatischen Abstieg (Vc., Kb.) von h, der Dominante von e-moll, nach g, der Dominante von C-dur, ertönt im Taktabstand der Kopf des 2. Themas mit fis (1. Fag.), dis (2. Fag.) und c (Corni), drei Tönen, die, ausgehalten, zu dem Baßton as den verkürzten Doppeldominantakkord mit kleiner None und tief alterierter Quinte ($DD_3^9 \gtrsim$) bilden, der (in diesem Sinne richtig als as-c-fis zu notieren) regulär in den Tonika-Quartsextakkord führen würde, hier aber (zu dem vierten Einsatz des nunmehr vollständigen 2. Themas [1. Vl.]) als scheinbarer klanglicher Dominantseptakkord (As_7 zu Des) einschließlich seiner Quinte äußerst kühn und gänzlich regelwidrig chromatisch in den Tonika-Dominantseptakkord (G_7) hineingeleitet, der mit dem letzten Ton des 2. Themas in die Tonika einmündet, womit die Durchführung (knapp, wie so oft bei Mozart, und, inmitten einer polyphoniedurchsetzten Umgebung, von schwerem Stand) beendet und der Anschluß an die Reprise erreicht ist (T. 207-225).

Reprise

In den ersten acht Takten ist der Expositionsbeginn sinngemäß wieder aufgenommen, freilich kontrapunktisch verdichtet durch Harmoniefundierung mit dem in Terzen vorgetragenen retrograden 1. Thema (Va., Vc., Kb., 2. Fag.: g-a-f-e, 1. Fag.: h-c-a-g)¹⁹ (T. 225-233).

¹⁹ Sechter, S. 178, macht darauf aufmerksam, daß sich die Tonfolge g-a-f-e ergibt, wenn das im Violinschlüssel notierte 1. Thema im Baßschlüssel rückwärts gelesen werde. — Lobe, S. 399, äußert hierzu, niemand werde an dieser Melodie etwas Gezwungenes bemerken und sie sei daher an sich nicht zu verwerfen; dennoch sei ihr Erscheinen vergeblich, weil es schwerlich vom Hörer als eine rückgängige Nachahmung erkannt und nur von wenigen als solche mit dem Auge entdeckt werde, komme doch zu der Schwierigkeit, rückwärts wiederholte musikalische Gedanken überhaupt als solche zu erkennen, hier noch der besondere Übelstand, daß die zweite Themahälfte, rückwärts gelesen, eine Nachahmung der ersten Hälfte des originalen Themas sei.



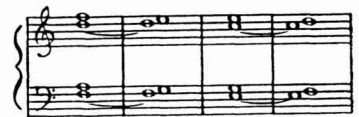
Danach durchläuft als intervalltreue und daher modulierende Sequenz das 1. Thema (1. VI.) die Tonarten C-dur, D-dur, E-dur, D-dur, C-dur, die beiden ersten Sequenzglieder in der Unteroktave verstärkt, die letzten drei von jeweils der Themamitte an (das letzte somit nur noch zur Hälfte) in der Unterquinte imitiert (2. VI.), begleitet von dem aus einer Halben mit auftaktischen Sechzehnteln und Sechzehnteltriolen gebildeten Motiv (Va., Vc., Kb.), zu dem sich (Va.) in der zweiten Sequenzhälfte ein aus der zweiten Hälfte des 1. Themas hervorgegangener und demgemäß mit dem Ligaturenmotiv (Motiv b) zusammenhängender, abwärts gerichteter Leittonschritt (Vc., Kb.) hinzugesellt, das Ganze kontrapunktiert (Fl., Ob., Fag.) bei den beiden ersten Sequenzgliedern von dem auf drei ganze Noten erweiterten, halbstufenweise abwärtsschreitenden und mit einem Anhang versehenen Ligaturenmotiv, das stets um einen Halbtakt gegen das Thema verschoben ist, bei den drei letzten dagegen einmal von einem Glied des originalen Ligaturenmotives, dann fünfmal von einem aus dem neuen Ligaturenmotiv durch Verkürzung auf halbe Noten und Spiegelung entstandenen Motiv, so daß das 1. Thema sich zu den oberen und unteren Halbstufenritten wechselnd in Gegen- und Parallelbewegung befindet (T. 233—253).

Der (hier durch das Kopfmotiv des 2. Themas [Corni, Tromb., Timp.] bereicherten) Wiederkehr des 3. Themas (Vc., Kb.), das in der Obersexta kanonisch imitiert wird (1. VI.)²⁰, folgt sinngemäß die zweimalige Engführung des (in der Scheinimitation der Hörner und Trompeten und um eine weitere Scheinimitation, der Pauken, bereicherten) 2. Themas mit sequenzartigem Anhang, der in den Dominantseptakkord (G₇) führt, dem eine Generalpause folgt (T. 253—271).

Nach dieser folgt (wiederum mit leichten instrumentalen Abweichungen und, dem Bauprinzip eines Sonatenkopfsatzes entsprechend, in der Tonika das zweite Final-Hauptthema (4. Thema) samt seiner Engführung, die folgerichtig in die Tonika führt, welche (anders als die korrespondierende Stelle in der Exposition) durch eine von dem Motiv a ausgeführte große Kadenz — || Dominantseptakkord zur Subdominante (C₇) || Subdominante (F) || zweite Dominante (D₇) || Dominante (G₇) || Tonika (C) || — bekräftigt wird (T. 272—321).

Die anschließende Sequenzierung des Teigliedes aus Motiv a (Vc., Kb., Fag., hier ohne Va.) führt in die Mollsubdominante (f), danach jedoch (abweichend von dem in der Exposition aufgestellten Modulationsweg) über das neapolitanische Des-dur (freilich nicht in Sext-, sondern in Quartsextlage), über dessen Dominante (A₅), den eingeschobenen, verkürzten kleinen Dominantnonenakkord (G[♯] >) der Tonika (h-d-f-as) und den Dominantseptakkord des Neapolitaners (A₅⁷) nach einer (allerdings von Mozart orthographisch nicht zum Ausdruck gebrachten) enharmonischen Umdeutung dieses Akkords in den verkürzten Doppeldominantnonenakkord mit

²⁰ Sechter, S. 180, beanstandet an dieser Stelle, daß das 2. Fagott, eigentlich Mittelstimme, hier den Kontrabaß (selbst wenn dieser eine Oktave tiefer als notiert gespielt wird) unterschreite, besonders auffallend durch den großen Abstand von den Flöten, daß es überdies aber mit den Hörnern und Trompeten in einem Verhältnis stehe, das übler als offene Oktaven sei — ein „Versehen des Autors“, das „keine Aufmunterung zu Fehlern“ sein solle. — Dazu ließe sich sagen, daß die jeweils kurzfristige Überschreitung (p) des Fagotttones durch den Kontrabaß um eine Sekunde insofern unerheblich ist, als sie nur eine Akkordumkehrung hervorruft, daß aber die Häufung von Oktavabständen außer acht gelassen) vier nebeneinander liegenden Sekunden in der Tat auffallend ist, indes wohl nicht einem Versehen, sondern vollbewußter Absicht zuzuschreiben sein dürfte — eine in den Spätwerken Mozarts so oft hervortretende (von den Zeitgenossen heftig getadelte) Dissonanzschärfe.



kleiner None und tief alterierter Quinte ($D'_5 \text{ } ^9 \text{ } >$) der Tonika ($A_{57} \sim D'_5 \text{ } ^9 \text{ } >$, d. h.: *as-c-es-ges* \sim *fis-as-c-es*) in den kulminierenden Quartsextakkord von C-dur mit einem glanzvollen Abschluß in der Tonika, die damit eine großartige modulatorische Ausweitung beschließt (T. 321–334).

Der Exposition gemäß folgt darauf die dreimalige Engführung des 2. Themas mit sich selbst, der sich die Abschlußpartie anschließt, in die das 2. Thema noch zweimal hineinklingt, hier zuerst in der Umkehrung (1. Fag.), dann erst in eigentlicher Richtung (Fl.) (T. 334–356).

Neuartige Instrumentierung, thematische Verflechtung, weiter ausladende, kühne Modulatorik sowie betonte Chromatik und Enharmonik heben somit die Reprise über die Exposition hinaus und machen sie zu mehr als einer bloßen „Wiederaufnahme“.

Koda

Der Dominantseptakkord der Subdominante (C_7) in Sekundlage (also mit der Septime im Baß!) eröffnet, von Streichern, Hörnern, Trompeten und Pauken fanfarengleich angestimmt, die Koda mit dem Kopfmotiv des 2. Themas, das (von den [durch Violoncelli frei unterstützten] Bässen [Vc., Kb.] in eigentlicher und von den [durch 2. VI. frei unterstützten] 1. Violinen in umgekehrter Richtung und mit einer zweimaligen Scheinimitation nur des Themakopfes im Halbtaktabstand [Fl., 1. u. 2. Ob., 1. u. 2. Fag., dann Corni, Tromb., Timp.] zu Ende ausgeführt) wieder in den subdominantischen Dominantseptakkord (diesmal aber in Grundlage) einmündet, ein ungemein glänzender Effekt, der durch die folgende Generalpause mit der unaufgelösten Spannung noch erheblich gesteigert wird (T. 356–359).

Zu dieser erregt-bewegten kontrapunktischen Eröffnung seltsam kontrastierend, folgen nun, von Takt zu Takt fortschreitend, Akkorde, in denen sich das 1. Thema als freie Spiegelung verbirgt, in Terzen (1. u. 2. VI.) vorgetragen und direkt anschließend eine ganze Stufe tiefer wiederholt, nach zwei Takten (also von der Themamitte an) in Terzen (Vc. mit Va. und Fl.) nachgeahmt; danach erscheint (1. VI.) das 1. Thema in seiner ursprünglichen Gestalt, als Melodie zu Akkorden ergänzt (2. VI., Va., Vc.) und von dem auf drei Töne erweiterten Ligaturenmotiv (1. Ob., 1. Fag.) kontrapunktiert. Diese Engführung des gespiegelten 1. Themas und die unmittelbar folgende (teils vorhaltsgeschärfte) Akkordfundierung des originalen 1. Themas ergeben nachstehende Harmonien (T. 360–371):

Takt:	360	361	362	363	364	365	366	367	368	369	370	371
1., 2. VI.	C_7	F										
1., 2. VI. Va., Vc. Flöten			$A'_9 >$	d	$G'_9 >$	C	$G'_9 >$	C				
1., 2. VI. Va., Vc. Ob., Fag.									c_6	D_7	f_6	G_7

In den letzten Dominantseptakkord mit dem 4. Thema (und zweiten Final-Hauptthema) einfallend, dem sich im darauffolgenden Takte das 1. Thema (und erste

Final-Hauptthema) anschließt, eröffnen die Instrumente nun mit den entwickelten fünf Themen (die selbstverständlich von vornherein auf Kombinierbarkeit hin angelegt gewesen sein müssen²¹, was ihren motivischen Charakter und die teilweise vorhandene Abhängigkeit voneinander begründet) ein kontrapunktisches Wechselspiel von kunstvoller Struktur, das der Kürze und Anschaulichkeit halber in Form einer schematischen Darstellung aufgezeigt sei:

Takt:	1. 371-375	2. 375-379	3. 379-383	4. 383-387	5. 387-391	6. 391-395	7. 395-399	8. 398-402
	Tonika	Domin.	Tonika	Domin.	Tonika	Domin.	Tonika	Tonika
4. Thema	Viola	2. Vl.	1. Vl.	Kb.	Vc. 1. Fag.	Viola 2. Oboe	2. Vl. 1. Oboe	Viola *
1. Thema	Vc. Fagott Corno	Viola Flöte Oboe	2. Vl. Flöte Oboe	1. Vl. Flöte Oboe	Kb. 2. Fag.	Vc. 1. Fag.	Viola 2. Oboe	1. Vl. ** Flöte **
3. Thema		Vc.	Viola	2. Vl.	1. Vl. Flöte	Kb. 2. Fag.	Vc. 1. Fag.	2. Vl.
5. Thema			Vc.	Viola	2. Vl. 1. Oboe	1. Vl. Flöte	Kb. 2. Fag.	Vc. *** 1. Fag. ***
2. Thema				Vc.	Viola 2. Oboe	2. Vl. 1. Oboe	1. Vl. Flöte	Kb. 2. Fag.
Kopfmotiv 2. Thema					Corno Tromba			Corno Tromba Timp.
* anfangsgedehnt ** endverkürzt *** unvollständig								

Es erscheint demnach (abweichend von dem Prinzip Proposta-Risposta) auf der Tonika und, verglichen mit dem Vorangegangenen, verfrüht der achte Einsatz des 4. Themas, indem die beiden letzten Noten des 1. Themas (Va.) zugleich als die beiden ersten des 4. Themas fungieren, auf der Tonika und damit auch verfrüht der Einsatz des ersten (1. Vl., Fl.), des dritten (2. Vl.), fünften (Vc., 1. Fag.) und zweiten (Kb., 2. Fag.) wie auch das Kopfmotiv des zweiten Themas (Corno, Tromba, Timp.); mit der auslaufenden Stimmenvereinigung (Vc., Kb., 1. u. 2. Fag.) und der Verkürzung der letzten Note des 1. Themas zu einem Viertel löst sich das poly-

²¹ Lobe, S. 394, bezeichnet den viertaktigen, fünfstimmigen, aus der Vereinigung der genannten fünf Themata entstandenen Satz als die Hauptkomposition oder den Grundentwurf, von dem er schreibt, er verfolge den Zweck zu zeigen, „wie Mozart zuerst den Grund des Ganzen berechnend erfunden, sodann die mannichfaltigen Kombinationen der Themata einzeln und zusammen mit seinem kontrapunktischen Verstand und seiner kontrapunktischen Erfahrung herausgesucht und skizziert haben muss, und wie er sodann den dadurch gewonnenen mannichfaltigen Stoff mit seiner reichen Phantasie zu dem herrlichen Ganzen zusammengewebt hat. — Indem er den Gedanken fasste, eine freie Fuge mit fünf Thematen zu schaffen, die er sowohl einzeln, als mehrere und endlich alle zusammen bringen wollte, musste er die letztere Aufgabe natürlich zuerst vornehmen, d. h. einen polyphonen fünfstimmigen Satz erfinden, in welchem nicht allein jede einzelne Stimme eine gute Melodie für sich abgäbe, sondern die auch alle, da sie später zusammen erscheinen sollten, tonisch und rhythmisch mög-

phone Gewebe auf, das sich bis dahin von Einsatz zu Einsatz verdichtet und jeder der fünf Streichergruppen sämtliche fünf Themen zugewiesen hatte:

Violen (ab Takt 371): 4., 1., 3., 5., 2. Thema
 Violoncelli (ab Takt 372): 1., 3., 5., 2., 4. Thema
 2. Violinen (ab Takt 375): 4., 1., 3., 5., 2. Thema
 1. Violinen (ab Takt 379): 4., 1., 3., 5., 2. Thema
 Kontrabässe (ab Takt 383): 4., 1., 3., 5., 2. Thema

Dies ist das eigentliche *Fugato* des Finale²² mit einer zweimaligen, vierfachen Durchführung auf den regelmäßig wechselnden Einsätzen Tonika-Dominante als Dux-Comes (mit der einen Ausnahme, daß, wie vermerkt, der achte und letzte Einsatz, der vierte der zweiten Durchführung, als Dux auf der Tonika und verkürzt erfolgt) (T. 371—402).

Nach einer der Exposition Takt 13—29 entsprechenden Partie folgt (abweichend von der Expositionshalbkadenz der Dominante) der endgültige Abschluß mit dem über fünf Takte strahlend sich ausbreitenden Tonikaklang (T. 402—423).

Schluß

Die Jupiter-Symphonie führt den weitverbreiteten Namen „C-dur Symphonie mit der Schlußfuge“, eine Bezeichnung, die die Auffassung nahelegt, als sei das ganze Finale eine Fuge, läßt sie doch nicht erkennen, daß nur ein Teil als Fuge aufzufassen wäre. Das lag auch gar nicht im Sinne Sechters, der den Ausdruck, direkt oder indirekt, aufgebracht haben dürfte; er hat den ganzen letzten Satz als das „Muster

licht gegen einander kontrastirten und endlich auch der Umkehrungen wenigstens in der Oktave gegen einander fähig wären. — Diese Bedingungen alle sind in dem folgenden viertaktigen und fünfstimmigen Satz erfüllt,



welcher demnach als der Grundentwurf oder die Hauptkomposition anzusehen ist.“ An anderer Stelle (S. 419) betont Lobe noch einmal ausdrücklich, daß „eine solche kunstvolle Komposition“ „zum Theil gerechnet werden“ müsse. — An wiederum anderer Stelle (S. 425) heißt es, unwiderlegbar fest stehe, daß der Gedankenstoff zu dem Symphonie-Finale „zuerst so erfunden und berechnet worden“ sei, „wie ihn die Hauptkomposition darstellt“. Ähnlich heißt es weiter (S. 430) „zuerst berechnen und feststellen“ und (S. 431) „berechnet und festgestellt“. Lobe geht indes noch weiter, indem er behauptet, „das Mozart'sche Finale ist, wie ich bewiesen habe, nach jener Methode erfunden und ausgeführt worden“ (S. 430), d. h. nach der in seinem (Lobes) Kompositionsunterricht geübten einer Verknüpfung u. U. auch der „heterogensten, abgerissenen Sätze, wenn sie nur in derselben Tempo- und Taktart gehalten sind“ (S. 426), ja, „Mozart hat bei seinem Finale in der That alle die Prozeduren durchgemacht, die ich dafür angegeben habe“ (S. 430). — Eckstein, S. 18 (Fußnote 5), wendet sich gegen eine solche Auffassung rein rationalen Konzipierens, indem er Lobes Ausführungen von S. 394 anführt. Dabei sind ihm anscheinend die viel krasserem, hier zusätzlich zitierten entgangen.

²² Sechter, S. 189, und Lobe, S. 419, sprechen von „eigentlicher Fuge“.

einer freien Instrumentalfuge“²³ bezeichnet, und Lobe schloß sich mit den Bezeichnungen „freie Fuge“ und „freie Quintupelfuge“²⁴ an, wengleich beide einschränkend das Fugato der Koda als die „eigentliche Fuge“²⁵ bezeichneten²⁶. Hermann Kretzschmar lehnte eine solche Bezeichnungsweise vom rein theoretischen Standpunkt aus ab, weil die Fugenform hier nur eine untergeordnete Rolle spiele, ließ sie indessen vom rein praktischen Standpunkt aus gelten, weil sie eine Unterscheidung dieser Symphonie von anderen C-dur-Symphonien Mozarts ermögliche²⁷. Andere zogen die Konsequenz aus ihrer Einsicht und lehnten die Bezeichnung „Fuge“ gänzlich ab, so etwa Hermann Abert²⁸ und Friedrich Eckstein²⁹.

Nicht der Umstand, daß das Finale von mehr oder minder langen vorwiegend oder rein homophonen Partien durchsetzt ist, spricht gegen die Bezeichnung „Fuge“ für diesen Satz (denn solche Partien pflegen in freien Instrumentalfugen in der Tat vorzukommen) als vielmehr der Umstand, daß der Satz zwar Fugenelemente, nicht aber auch nur in Umrissen den Bau einer Fuge aufweist, jedoch wohl, klar ausgeprägt, den eines Sonaten-Kopfsatzes.

Dieses Finale wäre also dem formalen Aufbau nach ein echter Sonaten-Kopfsatz: es enthält Themenexposition, Durchführung, Reprise und Koda. Als solcher freilich weist es einige Besonderheiten auf: so fehlt ihm ein eigentliches, profiliertes erstes Thema, eine Konzession an die polyphone Anlage weiter Strecken; die Verarbeitung des thematischen Materials beschränkt sich nicht auf die Durchführung allein, sondern durchsetzt gleichermaßen auch Exposition, Reprise und Koda mit kontrapunktischen Elementen wie Imitationen, Spiegelungen, retrograder Linienführung, Kombinationen eines und desselben „Themas“ mit sich selbst und mit anderen Themen in Engführungen, gesteigert bis zur Dichte regelrechter Fugenpartien, so, wenn innerhalb der Exposition die beiden Final-Hauptthemen den Charakter von Fugenthemen annehmen, die in zwei Fugenstretten (einer fünf- und einer vierstimmigen) durchgeführt werden, so auch, wenn in der Koda ein fünfstimmiges Fugato mit acht Durchführungen auftritt.

Das für Mozarts Musik charakteristische Fluktuieren zwischen homophonen und polyphonen Partien, das Nebeneinander von Elementen mit thematischer und solchen mit überleitender Funktion (das oft eine verbindliche Abgrenzung und rangmäßige Einordnung der einzelnen Themen und Motive unmöglich macht) ist hier³⁰ gewissermaßen auf die Spitze getrieben: für die beiden regulären Hauptthemen eines echten Sonaten-Kopfsatzes stehen stellvertretend lediglich Motive³¹,

²³ Vgl. den Titel seiner Analysen: Zergliederung des Finale . . . als Muster einer freien Instrumentalfuge.

²⁴ Lobe, S. 394: „freie Fuge“, S. 393: „freie Quintupelfuge“. Übrigens handelt es sich (im Gegensatz zu Sechters Abhandlung) nicht um eine Analyse des Satzes im strengen Sinne, sondern um eine Exzerpierung aller kontrapunktischen Partien zu didaktischen Zwecken.

²⁵ Vgl. Fußnote 22.

²⁶ Die die Harmonik gänzlich ignorierende, einseitig auf die polyphonen Partien eingestellte Blickrichtung rechtfertigt sich wohl aus dem Vorhaben beider Autoren (Sechters Analyse ist ein Anhang zu Marpurgs „Abhandlung von der Fuge“, Lobes Werk ist ein „Lehrbuch der musikalischen Komposition“, dessen dritter Band der „Lehre von der Fuge, dem Kanon und dem doppelten Kontrapunkte . . .“ gewidmet ist), hat aber sonst keine Berechtigung.

²⁷ Führer durch den Concertsaal (Breitkopf und Härtel, Leipzig 1898, 3. Aufl.), I. Abteilung: Sinfonie und Suite, I. Band S. 128 f. (desgl. 4. Aufl. 1913, S. 189).

²⁸ II. Teil S. 599.

²⁹ S. 12 (Fußnote 3).

³⁰ Sechter, S. 161: „Das Schönste ist die ungezwungene Vereinigung des freien Satzes mit dem strengen.“

³¹ Von den fünf „Themen“ ließe sich im Grunde höchstens das 4., d. h. das zweite Final-Hauptthema, mit gewissem Recht als ein solches ansprechen.

die Verarbeitung hingegen ist von ihrer legitimen Stelle, der Durchführung, auch auf die anderen Teile (Exposition, Reprise und Koda) ausgedehnt und formal zu meisterhafter Kontrapunktik verdichtet.

Die hohe Bedeutung dieses Finale mag inhaltlich in der Überwindung des für das Finale klassischer Symphonieprägung typischen Kehrauscharakters begründet sein (eine Errungenschaft, die auch bei einigen anderen Symphonien Mozarts anzutreffen ist, während sie später [etwa bei Beethoven] doch gelegentlich wieder dem älteren Typus weichen mußte) und formal in der Anwendung des anspruchsvollen Aufbaus nach dem Schema eines Sonaten-Kopfsatzes (an Stelle etwa eines Rondos) bei gleichzeitiger Einbeziehung satztechnischer und struktureller Eigenschaften der Fuge.

Aber dieses Finale weist noch eine Besonderheit auf: man kann die beiden Themenkomplexe der Exposition, die Durchführung, die Reprise und die Koda unschwer so zergliedern, daß jeder dieser Teile für sich nach dem Muster eines Sonaten-Kopfsatzes gebaut erscheint: mit zwei gegensätzlichen Themen (soweit davon hier überhaupt die Rede sein kann) als Exposition, einer Verarbeitung als Durchführung und der Wiederaufnahme eines dieser beiden Themen oder gar beider als Reprise, nämlich:

SONATENSATZ	Exposition	Durchführung	Reprise
EXPOSITION { 1. Th.- Kompl. } 2. Th.- Kompl. }	1. Thema - 2. Thema (1 - 35)	1. Thema, Durchführg. (36 - 56)	2. Thema (56 - 73)
	4. Thema - 2. Thema (74 - 94)	4. Thema, Durchführg. (94 - 115)	2. Thema (115 - 157)
DURCHFÜHRUNG	1. Thema - 2. Thema (158 - 172)	2. Thema, Engführung (172 - 189)	1. Thema - 2. Thema (189 - 225)
REPRISE	1. Thema - 4. Thema (225 - 292)	4. Thema, Engführung (292 - 313)	2. Thema (313 - 356)
KODA	1. Thema - 2. Thema (356 - 371)	Fugato (371 - 402)	2. Thema (402 - 423)

Sind schon Exposition, Reprise und Koda in der großräumigen Gliederung weitgehend von thematischen Verarbeitungen durchsetzt, so darf es nicht wundernehmen, daß solche auch in der Untergliederung bei Exposition und Reprise (besonders beim 2. Thema, das fast ausnahmslos bei seinem Auftreten in Engführungen mit sich selbst erscheint) anzutreffen sind. Das Erstaunliche würde sein, daß somit jeder der genannten Teile, formal betrachtet, als eine verkleinerte Spiegelung des ganzen Finale oder das Finale als Ganzes als eine großdimensionale Entsprechung zu den Einzelteilen angesehen werden könnte.