

PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT I
DER
JULIUS-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT WÜRZBURG

WISSENSCHAFTLICHE ARBEIT ZUR ERLANGUNG DES
AKADEMISCHEN GRADES EINES
MAGISTER ARTIUM (M.A.)

THEMA:
UNTERSUCHUNGEN ZU FORMEN DER
WIEDERHOLUNG IN WIENER BUFFA-OUVERTÜREN
VON 1783 BIS 1792

EINGEREICHT VON:
CHRISTOPH WALD

WÜRZBURG 2008

FACH: MUSIKWISSENSCHAFT

I. Einleitung	4
1. Wiederholung	4
2. Buffa-Ouvertüren	6
3. Einführung in die Arbeit	7
<i>Gliederung – Zusammensetzung des Repertoires – Siglen</i>	
II. Bedeutungen von Wiederholungen	12
1. Grundlegende Funktionen von Wiederholungen	12
a) Form- und Identitätsbildung	12
b) Musikgeschichtliche Situation	15
c) Historischer Ort und Funktion der Ouvertüre	17
d) Theoretikerlektüre: kompositorische Ökonomie	19
2. Ästhetik und Wahrnehmung	21
a) Ästhetische Elemente	21
<i>Ars combinatoria – Ornament und Spiel – Gegenwart</i>	
b) Psychologische Ergänzungen	25
3. Semantik	27
<i>Komik – Mechanik und musikalisches Subjekt – Körper</i>	
III. Analyse des Repertoires	34
1. Stückübergreifende Gemeinsamkeiten	34
a) Äußerliche Übereinstimmungen (Tempo, Takt, Tonart, Länge, Instrumentation)	34
b) Form und Wiederholung von Formteilen	35
<i>Langsame Einleitung – Exposition – Mittelteil und Durchführung – Reprise und Coda – Rondo – Binary Form – Reihungsformen</i>	
2. Bausteine 1: Ton – Motiv – Phrase	46
a) Wiederholung auf der Motivebene: Tonrepetition	47
b) Wiederholung von Motiven	52
<i>Motivwiederholung als Prozessträger – Zwei-Ton-Motive und Wechseltöne</i>	
3. Bausteine 2: Zusammensetzung der Phrasen	62
a) Formen der Phrasenwiederholung	62
<i>Erste Gruppe: Reihungsformen – Zweite Gruppe: Schlussbildungen – Dritte Gruppe: Seltene Wiederholungsformen</i>	
b) Wiederholung auf der obersten Ebene	64
<i>Variationen der Dynamik und der Instrumentierung – Variationen am Ende der wiederholten Phrase – Verknüpfung der Phrase und ihrer Wiederholung: Perioden und Loops – Wiederholungsformen bei einzelnen Komponisten – Phrasenlänge und Stelle der Wiederholung in der Exposition</i>	

c) Binnenwiederholungen	70
<i>Erste Gruppe: variierte Reihungen – Zweite Gruppe: Schlussbildungen – Dritte Gruppe: Seltene Wiederholungsformen – Binnenwiederholung mit gleichzeitiger Wiederholung der übergeordneten Phrase – Binnenwiederholung ohne gleichzeitige Wiederholung der übergeordneten Phrase</i>	
d) Weitere Wiederholungsformen	76
<i>Vermittelte Wiederholungen – Imitative Verfahren</i>	
4. Zusammenfassung: Wiederholungsformen innerhalb der Ouvertüre	78
5. Stückübergreifende Wiederholung	80
<i>Typus und Schema – Konkrete Bezugnahmen: Beispiel Unisono</i>	
IV. Schluss	84
1. Analyse einzelner Sätze	84
a) Paisiello: ‚Il Barbiere di Siviglia‘	84
<i>Erster Abschnitt der Exposition – Zweiter Abschnitt der Exposition – Reprise</i>	
b) Cimarosa: ‚Il fanatico burlato‘	90
<i>Bestimmbarkeit der Hauptgestalt – Differenzierung und Uniformität – Vergleich mit Paisiellos Ouvertüre: Mechanik und Gegenwart</i>	
2. Zusammenfassung und Ausblick	94
Anhang 1: Materialien	96
Tabelle 1: Italienische Opern Wien 1783-92, Komponisten vor 1740 geboren	96
Tabelle 2: Italienische Opern Wien 1783-92, Komponisten nach 1740 geboren	97
Tabelle 3: Übersicht über äußere Übereinstimmungen	100
Grafik 1: Übersicht über die Formen der Ouvertüren	102
Anhang 2: Bibliografie	103
Primärquellen	103
Sekundärliteratur	103
Noten	109

I. Einleitung

1. Wiederholung

Sowohl in der Reflexion als auch in der Erfahrung führen Wiederholungen zu stark widersprüchlichen Ergebnissen. Einerseits werden repetitive Muster des Alltags und auch repetitive Musik häufig negativ bewertet. Andererseits wird das Verlangen nach Wiederholung besonders im Konsumverhalten sichtbar, etwa beim Essen oder beim Kauf von Tonträgern. Einerseits werden Wiederholungen bei der Reflexion eines Gegenstands als banale Redundanz vernachlässigt, wie es z.B. in musikalischen Analysen häufig geschieht. Andererseits stößt man mit dem Versuch Wiederholungen zu beschreiben auf ein Paradox, da das wiederholte Ereignis weder dasselbe wie das vorige Ereignis sein kann – dann wäre es ja dieses Ereignis – noch ein anderes – dann wäre es ja keine Wiederholung. Dies führt zu Ausdrücken wie dem der ‚begriffslosen Differenz‘ (Deleuze), der diesen begrifflich nicht fassbaren Unterschied zwischen erstmaligem Vorkommen und Wiederholung bezeichnet,¹ oder zu literarischen Motiven wie dem des Doppelgängers, das psychische Grenzzustände darstellt. Wiederholung kann also immer nur ein Verhältnis von Variation und Wiederholung sein, jede Wiederholung ist zugleich Variation und jede Variation ist zugleich Wiederholung. Eine Entscheidung für einen der Pole ist immer nur eine Gewichtung.

Auf Wiederholungen treffen Menschen in allen Lebensbereichen, im Alltag wie auch in der Auseinandersetzung mit Kunst. Musik hat wie vermutlich jede Kunstform eine spezifische Beziehung zur Wiederholung, die wesentlich durch die Flüchtigkeit ihrer Ereignisse und durch ihr vergleichsweise geringes Vermögen zur Darstellbarkeit von konkreten Gegenständen und Ereignissen bestimmt ist. So tritt im Verhältnis von Wiederholung und Variation die Rolle der Wiederholung stärker hervor als es in z.B. Literatur oder Film gewöhnlich geschieht. Da Musik offensichtlich umfassenden Gebrauch von Wiederholungen macht, liegt es nahe, dass eine umfassende Untersuchung zur Wiederholung Wesentliches zur Beschreibung von Musik beitragen kann. Zusätzlich kann die Hypothese aufgestellt werden, dass es abgrenzbare Unterschiede im kompositorischen Umgang mit Wiederholung gibt. Auf diese Weise sollte es möglich sein, Formen der Musik auch auf Grundlage ihres spezifischen Verhältnisses zur Wiederholung auf der gestalthaften, formalen und klanglichen Ebene

¹ Vgl. LOBSIEN 1995, S. 170ff. Abschnitt „Wiederholung, Singularität, Allgemeinheit.“

zu unterscheiden. Um dieser Hypothese nachzugehen, wähle ich in dieser Arbeit ein eingegrenztes Repertoire (das für seine Repetitivität berüchtigt ist) und versuche, sowohl die Einheit der ausgewählten Stücke als auch die Unterschiede mit den Kriterien von Wiederholungsformen zu beschreiben.

Anders als in den Literaturwissenschaften wird in der Musikwissenschaft dem Phänomenen der Wiederholung nur in einzelnen, verstreuten Texten Aufmerksamkeit gewidmet. Zumeist ist dies an die Untersuchung eines speziellen Repertoires geknüpft, wie etwa Minimal Music,² einzelne Bereiche der ‚Popmusik‘,³ elektronische Tanzmusik⁴ oder auch an die Stücke eines Komponisten, z.B. Schubert.⁵ Umfassendere Ansätze sind oft lediglich Beispielsammlungen.⁶ Vereinzelt gibt es Versuche, Aspekte der Wiederholung theoretisch zu fassen, etwa den zeichentheoretischen Ansatz von LIDOV, die auf Wiederholung und Ähnlichkeit basierenden Theorien zur Musikwahrnehmung von OCKELFORD oder den Versuch von MONSON, den Austausch von Musik unterschiedlicher Kulturen in Beziehung zu den Wiederholungsmustern dieser Musik zu setzen. Auch wenn wohl die meisten musiktheoretischen Monografien die Wiederholung erwähnen, findet doch nur selten eine eingehendere Auseinandersetzung statt, wie sich diese etwa bei Schönberg⁷ oder auch in der Formenlehre ASSAFJEVS⁸ findet.

Generell beziehen sich viele der literaturwissenschaftlichen und musikwissenschaftlichen Arbeiten auf einen Kanon von Texten verschiedenster Disziplinen.⁹ Man kann anhand der Bewertung von Wiederholung vereinfachend zwei Linien unterscheiden. Zum einen gibt es bei Freud, Schönberg, Adorno und Benjamin eine kritische Auffassung der Wiederholung.¹⁰ Im Gegensatz dazu betonen einzelne

² Vgl. z.B. FINK 2005, LEYDON 2002, CUMMING 1997b.

³ Vgl. z.B. MIDDLETON 1983.

⁴ Vgl. z.B. GARCIA 2005.

⁵ Vgl. BURNHAM 2005 und BILLETER 2005.

⁶ Vgl. z.B. den isoliert stehenden Artikel von HARRIS von 1931.

⁷ Vgl. JACOB 2005, S. 244-328 „Formbildende Prinzipien und Techniken (I): Motiv, Wiederholung und entwickelnde Variation“ für eine Zusammenstellung und Diskussion der entsprechenden Stellen. An exponierter Stelle behandelt auch SCHENKER 1978 in seiner Harmonielehre die Beziehung zwischen Wiederholung, Motiv und Form (S. 4-18).

⁸ Vgl. ASSAFJEV 1971, dort S. 39-53 „Kapitel II: Prinzipien der Identität und Wiederholung“ und S. 110-126 „Kapitel VII: Auf dem Prinzip der Identität basierenden Formen“.

⁹ Ein Überblick über diesen Kanon gibt z.B. MIDDLETON 1996.

¹⁰ Diese Linie wird sehr kompakt bei GARCIA 2005 nachgezeichnet. Die Abwertung schlägt sich am deutlichsten in Aussagen Adornos nieder, z.B. ADORNO 1970, S. 260: „[...] Stumpfsinn unfiltrierter Wiederholungen.“ und S. 331: „Die ungemein zählebige Reprise in der Musik verkörpert Bestätigung und, als Wiederholung eines eigentlich Unwiederholbaren, Beschränktheit gleichermaßen.“

Vertreter des Strukturalismus und Poststrukturalismus die Produktivität von Wiederholungen.¹¹

2. Buffa-Ouvertüren¹²

Die Auswahl der Buffa-Ouvertüren als Repertoire dieser Untersuchung beruht auf zwei Beobachtungen. Zunächst liegen bis jetzt noch keine systematischen Arbeiten, sondern nur Analysen einzelner Stücke vor.¹³ Dies liegt daran, dass mit Ausnahme der Ouvertüren Mozarts zumeist nur die unabhängige Sinfonik des späten 18. Jahrhunderts im Fokus der Aufmerksamkeit steht. Für Ouvertüren interessiert sich diese Forschung nur insofern sie Vorläufer der Sinfonie sind,¹⁴ was für die Ouvertüren der 1780er nicht zutreffen kann. Dass sich die Opernforschung den Ouvertüren nur im Fall einzelner Monografien zu Komponisten widmet,¹⁵ liegt wahrscheinlich an der vergleichsweise geringen inhaltlichen Verbindung zur jeweiligen Oper.¹⁶

Die zweite Beobachtung, die zur Auswahl des Repertoires führte, sind die zahlreichen, auch zeitgenössischen negativen Bewertungen, die mehr oder weniger offen Anstoß an den zahlreichen Wiederholungen nehmen.¹⁷ Diese gelten ebenso wie die Aussagen aktuellerer Forschung zwar zumeist früheren italienischen Operneinleitungen,¹⁸ lassen sich aber problemlos auf die meisten der vorliegenden Stücke übertragen, da die kritisierten Merkmale – unter anderem die vielen Wiederholungen und die Verwendung von wenig individualisierten Melodieverläufen – in der Entwicklung der Operneinleitung relativ konstant bleiben. Ein weiterer Grund für die Missachtung dieser Ouvertüren könnte also die im Vergleich zu anderen Gattungen nur geringe Weiterentwicklung sein, was allerdings im Rahmen dieser Arbeit nicht überprüft

¹¹ Dieser Linie schließt sich LOBSIEN 2005 an. Vgl. für einen kritischeren und ausführlichen Überblick die Einführung aus literaturwissenschaftlicher Sicht von HAUPT 2002, die auch einen Überblick über Wiederholungen in den einzelnen Künsten gibt.

¹² Den Begriff der ‚Ouvertüre‘ verwende ich in seiner allgemeinen Bedeutung als Werkeinleitung, nicht im Sinne des 18. Jahrhunderts als Bezeichnung der französischen Operneinleitung im Unterschied zur italienischen ‚Sinfonia‘. Vgl. CORVIN 2005, S. 13, Fußnote 3.

¹³ Lediglich CORVIN 2005 und TUTENBERG 1926/27 besprechen mehrere Ouvertüren aus diesem Repertoire.

¹⁴ Vgl. HELL 1971, S. 9.

¹⁵ Vgl. z.B. RICES Monografie zu Salieri (1998).

¹⁶ Vgl. HELL 1971, S. 9.

¹⁷ Die Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Urteilen findet sich in dieser Arbeit unter den Punkten ‚II.1.c) Historischer Ort und Funktion der Ouvertüre‘ und ‚II.1.d) Theoretikerlektüre: kompositorische Ökonomie‘.

¹⁸ HEUSS (1965, S. 443) spricht beispielsweise vom ‚D-Dur-Geräusch der neapolitanischen Opersinfonie‘, KUNZE (1993, S. 85) konstatiert ‚gewisse Belanglosigkeit der Substanz‘ und: ‚Regelmäßigkeit, Überschaubarkeit der Konstruktion und Kurzatmigkeit im Melodisch-Figurativen führten zunächst eindeutig zur Verflachung.‘

werden kann. Als Indiz kann die Tatsache gelten, dass die Sekundärliteratur zu so genannten ‚Frühklassikern‘ wesentlich zum Verständnis der vorliegenden Stücke beitragen konnte.¹⁹ Sehr deutlich tritt all dies im folgenden Ausschnitt hervor, weswegen er hier vollständig zitiert wird:

„Darum geht es: um die unmittelbare und präzise Darbietung des thematischen Materials und dessen wiederholte Bestätigung, was natürlich auch zu einer Art Pleonasmus führen und aufdringlich wirken kann. Aber dieser Pleonasmus, dieses "Immer-wieder-das-Gleiche-sagen", gehört zu den Eigentümlichkeiten der italienischen Opernsinfonie, und selbst ein Mozart hat ihn in jungen Jahren weder vermeiden können noch wollen. Denn der Pleonasmus ist nicht ein Mangel, sondern liegt in der Natur der Sinfonie, das heißt in ihrer Zweckbestimmung. Er wirkt nur peinlich, wenn wir die Leere schlechter Kompositionen wahrnehmen, und deren gab es auch zu Mozarts Zeiten nicht wenige. Es gehört eigentlich sehr viel Kunstverstand und vor allem Stilgefühl dazu, mit ein paar klaren Zügen und mit der notwendigen Konzentration wesentliche Elemente darzulegen und dann einfach vermittels der Wiederholung aufzuweisen, dass sie wesentlich sind.“²⁰

3. Einführung in die Arbeit

In Anbetracht der Fülle von Wiederholungsformen lege ich den Schwerpunkt auf Wiederholungen, die auch ohne Erfahrung und Vorwissen leicht wahrnehmbar sind. Diese Wiederholungen sind entweder wörtlich oder weisen nur akzidentielle Variationen auf. Die wiederholten Gestalten sind zwischen fünf und fünfzehn Sekunden lang.²¹ Wiederholungsbeziehungen zwischen Formteilen oder abstraktere Wiederholungen (z.B. von Stimmverläufen) sind nur in gekennzeichneten Ausnahmefällen Gegenstand der Betrachtung.

Gliederung

Im zweiten Teil werden verschiedene Erklärungen zur Wiederholung speziell in den Buffa-Ouvertüren diskutiert. Ich gehe davon aus, dass Wiederholungen verschiedene

¹⁹ So z.B. GERSTHOFER 1993 zu den frühen Sinfonien Mozarts und WOLF 1981 zu den Sinfonien Stamitz.

²⁰ SCHRADE 1964, S. 72.

²¹ MIDDLETON (1983, S. 238) verwendet die Unterscheidung zwischen ‚musematischer‘ Wiederholung von kürzeren Gestalten und ‚diskursiver‘ Wiederholung von Formteilen.

Bedeutungen in unterschiedlichen Bereichen erfüllen, welche ich grob in drei Gruppen eingeteilt habe, die sich stellenweise überlappen. Der erste Bereich konzentriert sich auf die basalen, ‚technischen‘ Aspekte und zunächst unkonnotierte Funktionen wie etwa Formbildung, Arbeitersparnis und Informationsübertragung. Der zweite Bereich versucht mögliche Bedeutungen in der Ästhetik und auch der Wahrnehmung der Produzenten und Rezipienten zu skizzieren. Im dritten Bereich schließlich werden mögliche Semantisierungen von Wiederholungen vorgestellt.

Diese Aufteilung orientiert sich an LIDOV, der zwischen ‚formativer‘ und ‚fokussierender‘ Wiederholung unterscheidet.²² Die ‚formative‘, also formbildende und nichtsemantisierende Funktion der Wiederholung, bei der lediglich der Gegenstand der Wiederholung hervorgehoben wird, findet sich im ersten Bereich. Die fokussierende Wiederholung lenkt durch häufigere Wiederholung einer Gestalt die Aufmerksamkeit auf die Wiederholung selbst, die so Träger einer Semantik werden kann. Dies bildet die Grundlage meines dritten Bereichs, wobei bei den Buffa-Ouvertüren nicht die häufige Wiederholung einer Gestalt, sondern die Omnipräsenz der Wiederholungen die Grundlage für Semantisierungen bildet.

Im dritten, analytischen Hauptteil meiner Arbeit werden die Wiederholungsformen des Repertoires in fünf Schritten dargestellt. Zu Beginn werden die Gemeinsamkeiten aufgezeigt, welche die volle Länge der Stücke betreffen (z.B. Länge und Tonart) und eine oberflächliche Einheit des Repertoires bilden. Die nächsten drei Schritte behandeln Ton-, Motiv- und Phrasenwiederholungen und bilden den Kern dieses Teils. In einem letzten Schritt wird exemplarisch auf die Wiederholung von kürzeren Gestalten in verschiedenen Stücken eingegangen.

Im vierten und letzten Teil stelle ich zwei Analysen vor, welche die Ergebnisse dieser Arbeit zur Deutung einzelner Ouvertüren anwenden. Schließlich wird kurz eine mögliche Fortsetzung der Untersuchung angesprochen.

Zusammensetzung des Repertoires

Grundlage dieser Untersuchung sind 27 Ouvertüren italienischer komischer Opern, die in den neun Jahren von 1783 bis 1792 in Wien aufgeführt wurden. Es handelt sich also um eine Auswahl aus der Perspektive des Wiener Publikums. Die Wahl des Zeitraums

²² Vgl. LIDOV 2005, S. 30f. (‚formative‘), S. 33ff. (‚focal‘).

orientiert sich an zwei historischen Ereignissen:²³ 1783 engagierte Joseph II. eine Opera Buffa-Truppe und ermöglichte somit die Rückkehr der italienischen Oper nach Wien, die zuvor weitgehend durch dessen Bemühungen um das Deutsche Nationaltheater verdrängt worden war. 1792 starb nach nur einem Jahr auf dem Thron Josephs Nachfolger Leopold II.²⁴ Die Auswahl dieses Zeitraums gibt außerdem die Möglichkeit, die Buffa-Ouvertüren von Mozarts da-Ponte-Opern in einen regionalen und zeitlichen Kontext zu stellen.

Insgesamt wurden in diesem Zeitraum 73 italienische komische Opern in Wien aufgeführt. Um den Umfang des Repertoires und den Beschaffungsaufwand an die Maßstäbe einer Magisterarbeit anzupassen, wurden die Komponisten in zwei Gruppen eingeteilt. Die 18 Ouvertüren von Komponisten, deren Geburtsjahr vor 1740 liegt, wurden nicht berücksichtigt.²⁵ Die verbleibenden 55 Opern verteilen sich wie folgt auf die Komponisten (eine Übersicht über die einzelnen Werke gibt die Tabelle 2 im Anhang 1):

Komponist	Anzahl der Opern	Vorliegende Ouvertüren
Paisiello	16	7
Salieri	9	5
Cimarosa	9	6
Martín y Soler	3	3
Mozart	3	3
Allessandri	2	0
Bianchi/Mozart	2	1
Gazzaniga	2	0
Storace	2	1
Weigl	2	0
Bárta	1	0
Dutilleu	1	0
Piticchio	1	0
Righini	1	0
Seydelmann	1	1
	55	27

²³ LINK 1998 (The National Court Theatre in Mozart's Vienna: sources and documents 1783-1792).

²⁴ Vgl. LINK 1998, S. 2-4, Vgl. RICE 1998, S. 525 für eine kurze Beschreibung von Leopolds Veränderungen im Umgang mit der Opera buffa.

²⁵ Es handelt sich um Guglielmi (*1726), Anfossi (*1727), Sarti (*1729), Giacomo Tritto (*1733), Friedrich Wilhelm Rust (*1739) sowie Dittersdorf (*1739). Die Tabelle 1 im Anhang 1 führt die nicht berücksichtigten Opern auf.

Insgesamt liegt also die Hälfte der aufgeführten Ouvertüren vor. Die fünf Komponisten Paisiello, Salieri, Cimarosa, Martín y Soler und Mozart, die mehr als drei Opern aufgeführt haben, sind mit jeweils mindestens der Hälfte ihrer Ouvertüren vertreten. Die Zahlen tragen jedoch noch nicht der losen Verbindung zwischen Oper und Ouvertüre Rechnung. In einer Oper Paisiellos wird eine Ouvertüre einer anderen ebenfalls in Wien zu dieser Zeit aufgeführten Oper gespielt,²⁶ Cimarosas Oper ‘L’amor costante’ besitzt keine eigenständige Ouvertüre²⁷ und die Wiener Aufführung von Bianchis ‘La villanella rapita’ verwendete neben zwei Einlagen Mozarts dessen 1779 in Salzburg komponierte Sinfonie KV 318 als Ouvertüre.²⁸ Es ist davon auszugehen, dass bei der Sichtung der nicht vorliegenden Ouvertüren weitere ähnliche Fälle auftauchen werden. Die Tabelle kann also nur die annähernde Repräsentativität der Auswahl bezeugen und müsste weiter präzisiert werden.

²⁶ Vgl. ROBINSON 1991, S. 165 (PaiDu) und S. 177 (La Frasca).
²⁷ Vgl. ROSSI und FAUNTLEROY 1999, S. 149. Welche Ouvertüre in Wien gespielt wurde, ist unklar.
²⁸ ZASLAW 1989, S. 344f.

Siglen

Um die Ouvertüren schnell benennen zu können, verwende ich im Verlauf der Arbeit Abkürzungen, die sich aus dem Beginn des jeweiligen Komponistennamens und dem Beginn eines Worts aus dem Operntitel zusammensetzt (Ausnahme: MoBi).

Abkürzung	Komponist	Titel
CiLo	Cimarosa	L'italiana in Londra
CiFal	Cimarosa	Il falegname
CiFan	Cimarosa	Il fanatico burlato
CiCon	Cimarosa	I due supposti conti
CiBa	Cimarosa	Li due baroni di Roccazurra
CiMa	Cimarosa	Il matrimonio segreto
MarBur	Martín y Soler	Il burbero di buon cuore
MarRar	Martín y Soler	Una cosa rara
MarDi	Martín y Soler	L'arbore di Diana
MoFi	Mozart	Le nozze di Figaro
MoGio	Mozart	Don Giovanni
MoCo	Mozart	Così fan tutte
MoBi	Bianchi/Mozart	La villanella rapita
PaiCon	Paisiello	La due contesse
PaiFil	Paisiello	Il filosofi immaginari
PaiBa	Paisiello	Il Barbiere di Siviglia
PaiTeo	Paisiello	Il re Teodore in Venezia
PaiMol	Paisiello	La molinara
PaiNi	Paisiello	Nina
PaiDu	Paisiello	Il duello comico
SalGel	Salieri	La scuola de' gelosi
SalGro	Salieri	La grotta di Trofonio
SalTal	Salieri	Il talismano
SalAx	Salieri	Axur, re di Ormus
SalCif	Salieri	La Cifra
SeyTur	Seydelmann	Il Turco in italia
StoGli	Storace	Gli sposi malcontenti

II. Bedeutungen von Wiederholungen

1. Grundlegende Funktionen von Wiederholungen

a) Form- und Identitätsbildung

Ohne Wiederholungen wäre es unmöglich, spezifische Gegenstände als dasselbe Objekt wieder zu erkennen und auf diese Weise ein Objekt mit einer Identität zu bestimmen.²⁹ Dies gilt gleichermaßen für materielle Gegenstände, z.B. einen bestimmten Sessel, wie für zeitliche Zusammenhangsbildungen, z.B. einen bestimmten Film. Wenn der Sessel neu bezogen oder der Film um zusätzliche Szenen erweitert wird, ermöglichen die identisch gehaltenen Eigenschaften ein Wiedererkennen des Objekts, oder es ist – bei stärkeren Veränderungen oder mehreren sukzessiven Veränderungen – zumindest möglich zu erkennen, dass es sich nicht um einen neuen Gegenstand, sondern um eine Neugestaltung eines bereits vorhandenen Gegenstands handelt. Die Bildung von abstrakteren Objekt- und Ereigniskategorien beruht ebenfalls auf Wiederholungen von Eigenschaften, Ereignisfolgen oder auch Funktionen.³⁰ Zusätzlich können spezifische Wiederholungsmuster Kriterien von Kategorien sein, wie etwa bei den Kategorien ‚Zähne putzen‘ oder ‚Strophenlied‘.³¹

Dies trifft auch für die Musikwahrnehmung zu, sowohl beim Wieder erkennen eines Stückes als auch beim Zusammenfassen von Stücken zu einer Gruppe. Über die Identifikation und Klassifizierung von Stücken hinaus ist Wiederholung für den wahrnehmenden Umgang mit Stücken grundlegend, insbesondere für die Formwahrnehmung. Verwendet ein Stück nur wenige oder gar keine Wiederholungen, kann sich ein Hörer mit einem formlosen, ungegliederten Geräusch konfrontiert sehen.³² Daher wurden Ähnlichkeitsbeziehungen in musiktheoretischen und musikpsychologischen Forschungen viel Aufmerksamkeit gewidmet.³³ Beispielsweise

²⁹ Gleichzeitig kann am Verhältnis der Begriffe ‚Wiederholung‘ und ‚Identität‘ auch aufgezeigt werden, dass eine ‚Identität‘ im wörtlichen Sinne nicht gegeben sein kann. Vgl. z.B. den LOBSIEN 2005, S. 174ff., Abschnitt „Identität und Iterabilität.“

³⁰ Vgl. LAMONT und DIBBEN 2001, S. 246f.

³¹ So auch KOCH 1802 im Artikel ‚Wiederholung‘, Sp. 1741: „Die Wiederholung [...] trägt das ihre zur eigenthümlichen Form verschiedener Tonstücke bey, z.B. dem Rondo.“ oder ASSAFJEW 1971, S. 110-126: „Auf dem Prinzip der Identität basierende Formen (Variation, Kanon, Fuge, Rondo usw.)“

³² Vgl. z.B. ADORNO 1970, S. 212: „[...] ohne alle Gleichheit bliebe das Chaos seinerseits ein Immergleiches.“

³³ Vgl. für einen Überblick OCKELFORD 2005, S. 1-6. OCKELFORD entwickelt eine Theorie der Musikwahrnehmung, die auf dem Postulat beruht „that the source of perceived musical order lies ultimately in repetition.“, S. 20.

folgt die Gruppierung von Klangereignissen nach gestalttheoretischen Konzeptionen hauptsächlich dem Prinzip der Nähe und dem Prinzip der Ähnlichkeit.³⁴ Von anderen Forschern der ‚Music Cognition‘ werden die basaleren Prinzipien der ‚sameness‘ und ‚difference‘ für die Bildung von Einheiten zu Grunde gelegt.³⁵ Besteht hier die Annahme, dass die Wiederholung zu einem Zusammenschluss des Identischen bzw. Ähnlichen führt, ist die unvermittelte Wiederholung andererseits auch eine ebenso einfache wie wirksame Technik zur Verdeutlichung von Gliederungsgrenzen, da bei Wiedereinsatz einer Gestalt oder eines Abschnitts Anfang und Ende durch das Wiedererkennen des Beginns klar hervortreten.³⁶

Für die Formbildung ist das Zusammenfassen von Elementen zu Gruppen und die Abgrenzung von Gruppen untereinander wesentlich. Bei beiden dieser gegensätzlichen Vorgänge spielt Wiederholung eine Rolle.³⁷ Während die trennende Wirkung der Wiederholung direkt zugeschrieben werden kann, resultieren die zusammenfassenden Wirkungen aus Verhältnissen zwischen der Wiederholung und z.B. der Variation von Eigenschaften.³⁸ In Abb. 1a) sehe ich vier Kreise, die sich vom Hintergrund abheben. In Abb. 1b) sehe ich vier Kreise neben vier Quadraten. Während eine spontane Wahrnehmung der Abb. 1a) in zwei Zeilen, Spalten, Diagonalen oder vier Einzelkreise geschehen kann, wird die Abb. 1b) wohl immer zuerst als Konstellation zweier Quadrate aus Kreisen und kleineren Quadraten gesehen werden. Der Formenkontrast fördert die zusammenfassende Wirkung der identischen Formen. Genauso führt die Mischung aus Kontrast und Identität, also die Variation des Parameters ‚Größe‘ in Abb. 1c) zu einer zusammenfassenden Beschreibung als unterschiedlich großen bzw. größer werdenden Kreisen.

³⁴ Vgl. z.B. DEUTSCH 1999.

³⁵ DELIÈGE und MÉLEN 1997, S. 392.

³⁶ Daher auch die strukturalistischen Ansätze, Formanalyse auf Grundlage von Wiederholung zu betreiben. Vgl. RUWET 1987, der exemplarische Analysen einstimmiger Gesänge vorstellt: „I shall [...] choose repetition as my principal criterion of division. I shall start from the empirical appreciation of the enormous role played in music, at all levels, by repetition [...]“; S.16.

³⁷ Vgl. auch ADORNO 1970, S. 212, der die Formprinzipien Gleichheit und Ungleichheit dem „Unterschied der manifesten, von außen verordneten, nicht durchaus vom Spezifischen vermittelten Wiederholung und der unvermeidlichen Bestimmung des Ungleichen durch einen Rest von Gleichem“ untergeordnet sieht.

³⁸ Vgl. SCHWARTZ 1973, S. 35 und auch DEWEY 1980, S. 192f.: „Wiederkehrende Einheiten als solche lenken die Aufmerksamkeit auf sich selbst als isolierte Teile und somit vom Ganzen ab. [...] Wiederkehrende Beziehungen dagegen dienen der Festlegung und Abgrenzung der Teile, wobei sie diesen eigene Individualität geben. Aber sie verbinden auch; die individuellen Gebilde, die sie abgrenzen, erfordern gerade wegen der Beziehungen Assoziationen und Interaktionen mit anderen individuellen Einheiten.“

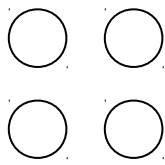
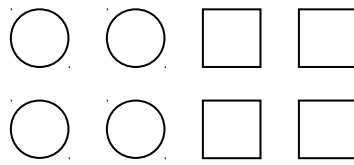
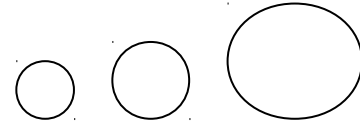


Abb. 1a)



1b)



1c)

Da Musik als Ereignisverlauf stattfindet, gibt es hier zusätzlich den Unterschied zwischen ‚konstant sein‘ und ‚wiederholt werden‘. Musikalische Gestalten wie z.B. Motive müssen wiederholt werden, um erneut zu erklingen, während Parameter wie Lautstärke oder Tonart auch konstant gehalten werden können. Daraus ergibt sich, dass die als zusammenfassend erfahrene Wirkung einer wiederholten Gestalt auch auf die Wirkung von durch die Wiederholung konstanten Parametern zurückgehen könnte,³⁹ also auf eine Einstellung des Verhältnisses zwischen Konstanz und Wiederholung. Ebenso wie durch die Konstanten kann eine Folge von Variationen, z.B. ein Crescendo, die punktförmigen, ereignishaften Wiederholungen zu einer Linie, einem Zusammenhang verbinden. Der Rahmen dessen, was als konstant oder ähnlich wahrnehmbar ist, wird von der Varianz des Umfelds abgesteckt.

Unabhängig von semantischen Deutungen kann die vermittelte Wiederholung, also die Wiederholung einer Gestalt im weiteren Verlauf eines Stücks auf ganz basale Art Zusammenhang erzeugen,⁴⁰ indem sie dem Hörer zugleich die Identität des Stücks aufzeigt⁴¹ und ihm die durch Wiederholung prominent gemachte Gestalt als eine Art ‚Etikett‘⁴² für das Stück anbietet.

³⁹ Vgl. SCHWARTZ 1973, S. 212.

⁴⁰ Vgl. KOCH 1802 im Artikel ‚Wiederholung‘, Sp. 1741: „Diese verschiedenen Arten der Wiederholung haben [...] die vorzügliche Eigenschaft, daß sie die Einheit eines Tonstückes befördern helfen, [...]“ und KOCH 1782-93, z.B. Teil III, S. 62.

⁴¹ Vgl. auch GADAMER 1993, S. 114: „Es zeigt sich nämlich hier, insbesondere am Phänomen der Wiederholung als solcher, daß Identität, Selbigkeit gemeint ist.“

⁴² Vgl. DELIÈGE und MÉLEN 1997, die den Begriff ‚cue‘ hierfür verwenden: „A cue is a kind of conspicuous point that becomes fixed in memory by virtue of its relevance and by repetition.“, S. 390.

b) Musikgeschichtliche Situation

Den Grund, warum bestimmte Muster (Patterns) als Aspekte eines Stils⁴³ wieder verwendet werden, beantwortet Leonard B. MEYER mit der Angepasstheit dieser Muster an die Möglichkeiten der Wahrnehmung. Er hebt dabei drei Kriterien hervor: Generalität, Vielseitigkeit und Redundanz, welche die bei der Informationsübertragung auftretenden Fehler bekämpfen soll.⁴⁴ Im vorliegenden Repertoire finden sich in der Tat große Mengen von Patterns, auf die alle drei Kriterien zutreffen, insbesondere das der Redundanz. Die Dreiklangsbrechungen lassen z.B. die Erkennung der gemeinten Akkordstufe auch zu, wenn die Übertragung einiger Töne gestört wurde.⁴⁵ Wenn aber die Redundanz der Patterns in sich bereits so hoch ist, können die Wiederholungsformen der Buffa-Ouvertüren eigentlich nur bei einem höchst unaufmerksamen Publikum als weiteres Mittel zur Verbesserung der Übertragung verstanden werden. Im Rahmen dieses Modells müssten diese Wiederholungen also selber abstrakte Patterns sein, die sich auf Grund ihrer guten Angepasstheit an die Wahrnehmungsmöglichkeiten als Stilmerkmal durchgesetzt haben und ihrerseits häufig repliziert wurden. Auf diese Weise lässt sich auch eine andere Erklärung MEYERS zur Redundanz anwenden, die besagt, dass ein bereits etablierter Stil im Vergleich zu einem neuen weniger Redundanzen enthalte.⁴⁶ Da jene Wiederholungen jedoch nicht als Redundanz zur Verbesserung der Informationsübertragung dienen, sondern Stilmerkmal sind, werden sie auch im etablierten Buffa-Stil der 1780er nicht aufgegeben. Lediglich Mozart und Martín y Soler verwenden neben der wörtlichen auch vermehrt klanglich variierte Wiederholungen. Da MEYER selbst evolutionstheoretisches Vokabular verwendet,⁴⁷ würde er vielleicht sagen, dass die Wiederholungen hier eine ‚ökologische Nische‘ gefunden haben. Die Anwendung des Redundanzbegriffs auf die Wiederholungen legt die Problematik der Unterscheidung von Eigenschaften eines Musters offen, die Botschaft sind und Eigenschaften, die der Übermittlung dieser Botschaft dienen. Die Beibehaltung von Wiederholungen zeigt, dass die Reduktion der redundanten Eigenschaften nur eine Möglichkeit der Wiederverwendung von Mustern

⁴³ Vgl. MEYER 1989, S. 14: „Style is a replication of patterning, [...], that results from a series of choices made within some sets of constraints.“

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 140f., vgl. für den Begriff der ‚Redundanz‘ auch MEYER 1994, S. 277ff.

⁴⁵ Vgl. MEYER 1989, S. 141.

⁴⁶ Siehe MEYER 1994, S. 116ff., vgl. auch LIDOV 2005, S. 27f. Abschnitt „Repetition as a Means of Stylistic Development“.

⁴⁷ Z.B. MEYER 1989, S. 140: „[...], selection and replication are more likely if innovations conform to the Gestalt principles of pattern comprehension [...]“.

ist, und dass die Redundanz nicht notwendig allein mit dem Übertragungsprozess zusammenhängt. Da Musik eine Kunstform mit einer sehr hohen Toleranz gegenüber ‚Redundanz‘ ist, muss jeweils geprüft werden, ob diese eher ästhetisch oder informationstheoretisch betrachtet werden sollte.

Welche Rolle wörtliche Wiederholung bei der Abgrenzung des neuen Satzbaus spielt gegenüber der generalbassorientierten Kompositionsweise, beschreibt KUNZE.⁴⁸ Statt des Prinzips der „Entwicklung und der episch anmutenden Fortspinnung“ ist die Basis hier ein „harmonisch-metrisches, am Takt orientiertes Gerüst“,⁴⁹ das im Wesentlichen die harmonischen Hauptfunktionen ausbreitet. Zugleich ergibt sich ein langsamerer harmonischer Rhythmus und damit die Notwendigkeit, die so entstandenen Zeiträume zu gestalten, was den häufigen Einsatz von Ton- und Formelwiederholungen begünstigt. Die Haupteffekte dieses Satzbaus liegen in der Beweglichkeit und im veränderten Zeitverhältnis. Die Blockhaftigkeit ermöglicht nicht nur die einfache Ausbreitung einer Akkordstufe durch Wiederholungen, sondern auch den schnellen Wechsel der Fakturen, wie er für die Buffa-Musik typisch ist. Zugleich ergibt sich „auf der figurativen Ebene“ ein besonderer „Gegenwartscharakter“, der sich von der Generalbassmusik absetzt, in der das einzelne Glied Teil einer „im stetigen Werden begriffenen Bewegung“⁵⁰ ist (der Zeitcharakter ist Gegenstand des Abschnitts *II. 2.a) Ästhetische Elemente*). Die wörtlichen Wiederholungen sieht KUNZE also zuerst als Teil einer kompositorischen Abgrenzung. Auffälligerweise greift auch KOCH zur Abgrenzung der Stile auf das Kriterium der Wiederholung zurück, aber er sieht im komischen Stil eher das Fehlen von variierten Wiederholungen, wie sie die „weitläufige musikalische Ausführung“ des ernsten Stils enthalte.⁵¹ Inwiefern die wörtlichen Wiederholungen als Negativ von Entwicklung auch Träger von Semantik wie z.B. der Komik sein können, ist eine weiterführende Frage. Für KUNZE steht lediglich die „neue Beweglichkeit“ im Zusammenhang mit der musikalischen Komödie.⁵² Einen Zusammenhang zwischen Komik einerseits und der Statik und Mechanik der Wiederholungen andererseits stellt er nicht her (siehe dazu *II. 3. Semantik*). Weiterführend wäre die Untersuchung der

⁴⁸ Vgl. für den folgenden Absatz KUNZE 1993, S. 82-85.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 83.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 84.

⁵¹ Vgl. KOCH 1795, S. 102f.: „Ueberhaupt verwirft schon die gesunde Vernunft die Einkleidung der komischen Ariette in die Form der ernsthaften Arie; denn welcher Spaßmacher trägt wohl seine witzigen Einfälle mit vielen Erklärungen und Wiederholungen vor? Die Aeusserungen des Witzes sind kurz und treffend, und daher ist es ganz wider die Natur der komischen Ariette, wenn sie eine weitläufige musikalische Ausführung, und dadurch eine öftere Wiederholung eines witzigen Einfalls erhält, [...]“.

⁵² Vgl. KUNZE 1993, S. 84: „Die neue Beweglichkeit im musikalischen Bau kam insbesondere der musikalischen Komödie entgegen.“

Wechselwirkung zwischen Wiederholung als Teil der allgemeinen kompositionstechnischen Abgrenzung und ihrem individuellen Einsatz ebenso sinnvoll wie ein Vergleich der Wiederholungsformen des alten und neuen Satzbaus.

c) Historischer Ort und Funktion der Ouvertüre

Die Buffa-Ouvertüre hat im Laufe ihrer Entwicklung die Funktionen der Eingangsfanfare übernommen. Wie Helmut HELL plausibel zeigt, wurde die Fanfare jedoch nicht durch die Opersinfonia abgelöst. Vielmehr scheint Funktion und Faktur der Fanfare während eine längeren Zeit der Nachbarschaft und Wechselwirkung im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts vom ersten Satz der neapolitanischen Opersinfonien absorbiert worden sein.⁵³ Von dieser führt eine direkte entwicklungsgeschichtliche Verbindung zu dem hier untersuchten Repertoire,⁵⁴ so dass sich z.B. die drei Akkorde, mit denen die Ouvertüre zu Cimarosas ‚Il matrimonio segreto‘ einsetzt, auf die dreimalige Wiederholung der Fanfare⁵⁵ beziehen lassen.

Beobachter des musikalischen Geschehens im 18. Jahrhundert wie ARTEAGA,⁵⁶ Algarotti, Rousseau, Hiller⁵⁷ und J.A.P. SCHULZ⁵⁸ halten fest, dass der Sinfonia nicht aufmerksam zugehört werde und dass diese lediglich dazu diene, das Publikum zur Ruhe zu bringen. Sie reduzieren die Ouvertüre also auf ihre Signalfunktion, verstehen sie als „starkes Geräusch zur Erzielung von Ruhe“.⁵⁹ Unklar bleibt, wieso diese Funktion relativ aufwändig durch längere, zu Beginn der Entwicklung mehrsätzig Orchestrstücke erfüllt werden muss, weshalb HELL vier weitere Funktionen der Sinfonia nennt: Repräsentation, Rahmenbildung, Ausschmückung, Unterhaltung.⁶⁰ Die Repräsentation war zunächst auch Aufgabe der Fanfaren gewesen, da der Eintritt des Souveräns

⁵³ Vgl. HELL 1971, S. 16-27.

⁵⁴ Vgl. CORVIN 2005, S. 38.

⁵⁵ Vgl. HELL 1971, S. 20.

⁵⁶ Siehe ARTEAGA 1789, S. 239f.: „[die Sinfonia] scheint mir nothwendig zu seyn, um das verwirrte Murmeln der Zuhörer zu stillen, ihre Aufmerksamkeit zu erregen, und die Gemüter zur Stille und guten Ordnung vorzubereiten.“

⁵⁷ Vgl. HELL 1971, 27f. und SONDHEIMER 1925, 31f.

⁵⁸ Vgl. SULZER 1774, Bd. 2, S. 1122, Art. Symphonie: „Doch scheint es, daß sie weniger Ausschweifung vertragen, und auch nicht so sehr ausgearbeitet seyn dürfen, weil der Zuhörer mehr auf das, was folgen soll, als auf die Symphonie selbst, aufmerksam ist. Da die mehresten unserer großen Opers denselben Charakter, und eine bloße Ohren und Augenverblendung zum Grunde zu haben scheinen, so thut die Symphonie schon ihre Wirkung, wenn sie auch nur blos wol klingend lärmet. Wenigstens haben die Opersymphonien der Italiäner niemals eine andere Eigenschaft: Die Instrumente lärmten in den Allegros über einen Trommelbaß und drey Accorden, und tändeln in den Andantinos, ohne Kraft und Ausdruck; auch achtet kein Zuhörer in Italien auf die Symphonie.“

⁵⁹ Vgl. SONDHEIMER 1925, S. 31.

⁶⁰ Vgl. HELL 1971, S. 28.

zugleich Zeichen für den Beginn der Vorstellung war, und die Trompeten so beides anzeigten. Die ornamentale und unterhaltende Funktion könnte mit der der Tafelmusik vergleichbar sein, bei dem sich das ‚Publikum‘ ebenfalls unterhielt, die Musik also zur Atmosphäre, zum Hintergrund des im Vordergrund stattfindenden gesellschaftlichen Ereignisses beitrug.⁶¹ Diese Betrachtungsweise steht jedoch teilweise im Widerspruch zur Aufdringlichkeit der Stücke, zumindest verwundert z.B. die Häufigkeit der lauten Orchestertutti bei Musik, die angeblich lediglich Hintergrund sein soll. Die Erklärung müsste also erweitert werden und es müsste eine genauere Bestimmung der durch diese Ouvertüren geschaffenen Atmosphäre⁶² erfolgen.

Durch eine Arbeitsdefinition des Begriffs ‚Ritual‘ von SCHNEIDER, in der jegliche Aufführung von Musik als Ritual aufgefasst wird, kann ein weiterer Ansatz zur Beschreibung gefunden werden. Die vier dort beschriebenen Merkmale des Rituals⁶³ seien kurz aufgezählt: Personen vollziehen eine Handlung (das Orchester spielt), das Ereignis ist wiederholbar (vor jeder Oper wird eine Ouvertüre gespielt) und drittens wird bei dem Ereignis nicht nur kurz ein funktionales Zeichen gegeben, sondern der Handlungsvollzug demonstrativ betont. Schließlich wird auf vereinbarte Zeichen zurückgegriffen, was sich in der Ähnlichkeit der Ouvertüren untereinander bemerkbar macht. SCHNEIDER unterscheidet dann drei Arten von Beziehungen zwischen Musik und Ritual. Bei der ersten ist Musik ein Bestandteil von vielen, wie etwa bei Gottesdiensten und Siegesfeiern. Betrachtet man den Theaterbesuch als gesellschaftliches Ereignis (wie oben geschehen), bei dem unter anderem auch eine Sinfonia erklingt, so fällt dies in diese Kategorie. Bei der zweiten Beziehung zwischen Musik und Ritual kommt der Aufführung konstituierende Funktion zu. Dies wäre bei einem Opernbesuch unseres Jahrhunderts der Fall, wo zumindest die Ouvertüre als Teil der Oper verstanden wird. Die dritte Beziehungsform, die in der Musik als „Medium des rituellen Übergangs“⁶⁴ auftritt, beschreibt SCHNEIDER u.a. am Beispiel der ‚Love Parade‘.⁶⁵ Die Kriterien dieser Beziehungsart schließen die ersten beiden nicht aus, so dass die Love Parade sowohl der zweiten als auch der dritten Beziehungsform zuzuordnen ist. Jedenfalls finde dort ein Übergang statt, in dem die Teilnehmer kurzfristig eine Gemeinschaft

⁶¹ Vgl. ebd., S. 35.

⁶² Für den ästhetischen Begriff der ‚Atmosphäre‘ vgl. z.B. SEEL 2003, S. 152: „In der Gestalt, die sie *haben, geben* die Objekte dieses [des atmosphärischen, A. d. Verf.] Erscheinens der jeweiligen Situation eine charakteristische Gestalt – und zwar so, daß dieser von ihnen (mit)geschaffene Charakter der Situation an ihnen anschaulich wird.“

⁶³ Vgl. SCHNEIDER 2005, S. 7ff.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 13, vgl. zur Deutung des Theaterbesuchs als Übergangsritual auch FISCHER-LICHTE 1997, S. 995.

⁶⁵ Vgl. SCHNEIDER 2005, S.19.

bilden, um danach – anders als bei Übergangsritualen wie etwa der Hochzeit – wieder in die vorherige Position zurückzukehren. SCHNEIDER schreibt der Technomusik hierbei eine Katalysatorfunktion zu, da ihre körperliche Wirkung die Aufgabe der gewöhnlichen „Strukturiertheit“⁶⁶ erleichtere. Vergleicht man SCHNEIDERS Musikbeschreibung mit den Merkmalen der Ouvertüren, so finden sich einige Gemeinsamkeiten: „Die musikalische Struktur beruht auf 4/4-Patterns, die additiv aneinander gefügt werden“, „hohe Lautstärken und [...] nicht abreißende Bassakzente“ oder „sehr laute Dauerbeschallung“.⁶⁷ Dazu kommt der hohe Anteil an wörtlichen Wiederholungen, den beide Stile gemeinsam haben. Möglicherweise sind also die Ouvertüren, die anscheinend eher wahrgenommen als rezipiert worden sind, ebenfalls auf die Schaffung einer Atmosphäre ausgerichtet, die sich auch auf die körperliche Wahrnehmung des Zuhörers konzentriert.

d) Theoretikerlektüre: kompositorische Ökonomie

Es ist bekannt, dass Komponisten des 18. Jahrhunderts einmal verwendete Ouvertüren gelegentlich wieder für andere Opern eingesetzt haben. Dieser Schritt geschah in der Regel aus Zeitgründen⁶⁸ und auch nur, wenn das Publikum dies nicht bemerken konnte,⁶⁹ also z.B. die beiden Aufführungsserien in verschiedenen Städten stattfanden. Eine Hypothese, dass auch die stückinternen Wiederholungen der Arbeitserleichterung gedient haben, müsste durch Recherche in der musiktheoretischen Literatur des 18. Jahrhunderts belegt werden. Eine vorläufige Sichtung leicht zugänglicher Schriften⁷⁰ zeigt bei den an der Taktgruppenbildung orientierten Kompositionslehren eine recht intensive Auseinandersetzung mit der Technik der Wiederholung. Sie wird dort als das am häufigsten eingesetzte Mittel zur Verlängerung von melodischen Einheiten vorgestellt und ausführlich behandelt.⁷¹ Obwohl RIEPELS Lehrerfigur an einer Stelle großzügig angibt, man könne „meines Erachtens durchgehends, wann, wo, wie und so

⁶⁶ Vgl. ebd., S.19.

⁶⁷ Vgl. ebd., S.19.

⁶⁸ Vgl. VILLINGER 2000, S. 112 und HELL 1971, S. 32.

⁶⁹ Vgl. HELL 1971, S. 31.

⁷⁰ Siehe KOCH 1782-1793: Versuch einer Anleitung zur Composition, KOCH 1802: Musikalisches Lexikon, RIEPEL 1996: Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst, DAUBE 1773: Der Musikalische Dilettant, vgl. auch GÖLLNER 2004, S. 73-80.

⁷¹ Z.B. die größeren Abschnitte bei KOCH 1782-93, Teil II, S. 425-447 und Teil III, S. 153-190 („Erste Uebung, in welcher die Melodie vermittelst der Wiederholung verlängert wird.“), dort auf S. 153: „Die unmittelbare Wiederholung eines melodischen Theils, oder eines Gliedes desselben, ist unstreitig dasjenige Verlängerungsmittel der Melodie, dessen man sich unter allen am öftesten bedient.“

oft man immer will, kurze oder lange Wiederholungen machen [...]“⁷² und auch ganze Stücke durch Wiederholung auf die richtige Länge bringt,⁷³ wird ihr Einsatz generell differenzierter bewertet. Zum einen wird der Gegenstand der Wiederholung in Betracht gezogen. RIEPEL empfiehlt die Wiederholung besonderer Ideen, oder die angenehme Hervorhebung von Gedanken durch sie.⁷⁴ KOCH wünscht sich die Wiederholung von ausdrucksstarken Teilen oder die Vermehrung ihres Ausdrucks durch Variation der Wiederholung,⁷⁵ während SULZERS Verfasser des Artikels ‚Hauptsatz‘ die unvariierte Wiederholung von Sätzen generell ablehnt, „weil die Wiederholung derselben Sache langweilig ist und die Aufmerksamkeit gleich zu Boden schlägt.“⁷⁶ Die genauesten Vorstellungen äußert DAUBE, der „aufgeweckte muntere Passagen, alles singende, tändelnde und hüpfende Figuren“⁷⁷ als wiederholbar ansieht, was sich ohne weiteres auf die Floskeln der Buffa-Sinfonik anwenden lässt. Zum anderen wird empfohlen, die Häufigkeit der Wiederholung einzuschränken. Während KOCH in seinem Lexikonartikel ‚Wiederholung‘ vor der Mechanik des Hilfsmittels warnt,⁷⁸ berücksichtigt RIEPEL eher die Wirkung und wählt die Metapher der Übersättigung oder spricht von Ekel.⁷⁹ Anders

⁷² RIEPEL 1996, Teil II, S. 57.

⁷³ ebd., Teil IV, S. 35: „Die Rede war ja gegenwärtig vom Adagio, welches mittelst einer Wiederholung für mich lang genug wäre [...]“.

⁷⁴ ebd., Teil I, S. 9: „Es kann ja ein sonderlicher Gedanke zuweilen wiederholet werden, oder es kann solchen Gedanken die Wiederholung selbst nachdrücklich und angenehm machen [...]“.

⁷⁵ Vgl. KOCH 1782-93, Teil 3, S. 155f.: „Allein der angehende Tonsetzer, wenn er sich dieses Mittels bey seinen Ausarbeitungen bedient, darf dabey nicht außer Acht lassen, daß ein melodischer Theil, welcher der Wiederholung würdig seyn soll, entweder schon einen hohen Grad der Darstellung der auszudrückenden Empfindung enthalten, oder daß man demselben bey der Wiederholung neuen Stoff zum Ausdrucke der Empfindung zu geben suchen muß.“

⁷⁶ Vgl. SULZER 1771, Bd. 1, S. 522, Artikel ‚Hauptsatz‘: „Aber dieses ist nicht die Absicht der Musik [die Empfindung nur kurz darzustellen, Anm. d. Verf.]; sie soll dienen den Zuhörer eine Zeitlang in demselben Gemüthszustande zu unterhalten. Dieses kann durch bloße Wiederholung desselben Satzes, so fürtreflich er sonst ist, nicht geschehen; weil die Wiederholung derselben Sache langweilig ist und die Aufmerksamkeit gleich zu Boden schlägt. Also mußte man eine Art des Gesanges erfinden, in welchem ein und eben dieselbe Empfindung, mit gehöriger Abwechslung und in verschiedenen Modificationen, so ofte konnte wiederholt werden, bis sie den gehörigen Eindruck gemacht haben würde.“

⁷⁷ Vgl. DAUBE 1773, S. 79: „Ein dergleichen melodisches Glied muß es auch verdienen, daß es zweymal nacheinander ausgeführt werde. Es muß wohl ausgesucht und gut ins Ohr fallen, dabey nichts Mattes oder Trockenenes führen. Alle aufgeweckte muntere Passagen, alles singende, tändelnde und hüpfende Figuren können wiederholt werden.“

⁷⁸ Vgl. KOCH 1802, Sp. 1741: „[...] nachtheilig sind einem Tonstücke zu viel solche Wiederholungen, die ohne alle harmonische Mannigfaltigkeit nur als ein bloßes mechanisches Hilfsmittel gebraucht werden, dem Tonstücke den gewöhnlichen Umfang zu geben.“

⁷⁹ Vgl. RIEPEL 1996, Teil I, S. 9: „Ich kann deine Leckerbissen nicht verdauen; zuviel ist ungesund. Meine Meinung ist daß, wenn in dem ersten Theile nichts wiederholet wird, die Wiederholung im zweyten Theile desto nachdrücklicher könne werden. Man muß auch mit guten Sachen niemals verschwenderisch seyn, sondern jederzeit suchen die Zuhörer beym Geschmack zu erhalten.“ und, Teil V, S. 79: „[...] lieber etliche ganz fremde Tacte wählen, um durch zu gähe Wiederholung gleichlautender Figuren niemanden Eckel zu verursachen“, sowie ebd., Teil II, S. 43: „Denn zwey □-Abs. bald nacheinander stehend, werden nicht nur allein eine eckelhafte Wiederholung genennet, sondern sie sind es auch in der That.“

als KOCH nennt RIEPEL in seinen Dialogen auch weitere Funktionen der Wiederholung. Der Lehrer zeigt sich etwa begeistert, wie durch Wiederholung ungerade Taktgruppen in eine Ordnung gebracht werden können,⁸⁰ oder erwähnt an anderer Stelle die Auswirkungen von Wiederholungen auf das Gedächtnis.⁸¹ In Anbetracht einer Oktavparallele, die durch die Wiederholung eines Menuettteils entsteht, konstatiert der Schüler schließlich sogar: „Also muß nothwendig die Wiederholung Ursache seyn, daß der größte Theil der Welt so zwey verbottene Quinten und Octaven endlich lieber anhört als die künstlichste Fuge.“⁸² Bei SULZER wird im Artikel ‚Arie‘ auch eine „Begierde, das, was man einmal gut ausgedrückt hat, noch einmal hören zu lassen.“⁸³ genannt. Die Technik der Wiederholung wird also weder auf ihre verlängernde Funktion reduziert, noch wird sie durchweg negativ beurteilt. Es würde also eine eigenständige Untersuchung notwendig sein, um die Bewertung der Wiederholung durch die Musiktheoretiker des 18. Jahrhunderts differenziert darzustellen.

2. Ästhetik und Wahrnehmung

a) Ästhetische Elemente

Der Gebrauch von Formeln und regelmäßigen Harmoniewechseln in der Musik der Opera Buffa ermöglichte es ihr nicht nur, flexibel auf die raschen Wechsel der Handlung zu reagieren, sondern führt in der Instrumentalmusik der Ouvertüre auch zu einer Aufeinanderfolge von Patterns, die bunt zusammengewürfelt erscheinen kann. In diesem Abschnitt soll den ästhetischen Implikationen dieser Kompositionsweise nachgegangen werden.

⁸⁰ Vgl. ebd., Teil 1, S. 27: „Was die Wiederholungen anlanget, so verhindern sie die gute Ordnung keineswegs, sondern befördern dieselbe vielmehr, ja sogar die Dreyer, Fünfer, Siebner und Neuner können dadurch genehm gemacht werden.“ und ebd., Teil 1, S. 38: „Itzt sieh an, was die Wiederholung vermag! Sie kann nicht allein Dreyern und Fünfern, sondern sogar den Siebner und Neunern unterweilen eine kleine Reise in das unermessliche Land der musikalischen Ergezllichkeiten verschaffen; da dieselben sonst davon ausgeschlossen und auf ewig ins Elend verbannet müßten seyn.“

⁸¹ Vgl. ebd., Teil 2, S. 105: „Warum sollen wir nicht die Oper-Arien nachahmen dörfen, bey welchen die Clauseln und Gedanken mittelst der Wiederholung so oft zu hören stehen, nur damit sie desto besser im Gedächtnisse der Zuhörer haften bleiben?“

⁸² Vgl. ebd., Teil 2, S. 91.

⁸³ Vgl. SULZER 1771, Bd. 1, S. 79, Artikel ‚Arie‘, der Artikel fährt fort: „In der Musik geht alles ziemlich schnell vorbei; Die Wiederholung macht, daß wir die Hauptausdrücke der Arie desto besser behalten.“

Ars combinatoria

Die Faszination dieser Zeit für Automaten im Allgemeinen⁸⁴ und zufällig bestimmte Abfolgen musikalischer Bausteine im Besonderen spiegelt sich in der großen Anzahl musikalischer Würfelspiele wider, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entworfen und veröffentlicht wurden.⁸⁵ Die zu Grunde liegende Technik wurde mit dem aus der Mathematik entlehnten Begriff der ‚ars combinatoria‘ bezeichnet, womit nicht nur die vollständige Permutation einer begrenzten Anzahl von Elementen gemeint ist, sondern auch die Möglichkeit, Elemente durch andere Elemente auszutauschen.⁸⁶ Nun haben Komponisten ihre Eingangssinfonien zwar nicht ausgewürfelt, aber durch die Kenntnis dieser Spiele war ihnen auch das Spiel mit den Kombinationsmöglichkeiten musikalischer Einfälle bekannt, und dieses könnte somit auch Teil der Produktionsästhetik gewesen sein.⁸⁷ Bei den untersuchten Ouvertüren macht sich dies zumeist durch eine scheinbar lose Aufeinanderfolge bemerkbar, in zwei Fällen kommt es auch zur Permutation von Reihenfolgen (Paisiellos ‚Nina‘ und Mozarts ‚Cosi fan tutte‘). Der „Schein des kaleidoskopischen“ in Mozarts Ouvertüre bildet auch den Ausgangspunkt von KUNZES These, jener beziehe sich hier auf die zeitgenössische Kompositionspraxis der losen Aufeinanderfolge von Floskeln.⁸⁸ Denkbar ist jedoch auch, dass es sich hier um Spiele mit der Zufälligkeit handelt. So wie bei den zufallsbasierten Gesellschaftsspielen scheinbar zusammenhangslose Begriffspaare in mehr oder weniger rationale Beziehung gesetzt wurden,⁸⁹ ist die Disposition der Würfelspiele auf Ergebnisse ausgerichtet, die trotz ihrer Beliebigkeit ästhetischen Zusammenhang aufweisen. Dass die Gesellschaftsspiele zudem neben der rationalen Kontrolle von Zufall in der Regel auf komische Effekte abzielten, ist mit den Äußerungen zur komischen Wirkung von ‚buntgescheckter‘ Musik vergleichbar.⁹⁰

Ornament und Spiel

Die ‚kaleidoskopische‘ Faktur ermöglicht den Vergleich zwischen Musik und dekorativer Kunst, wie er z.B. in KANTS zu der Zeit entstanden ‚Kritik der Urteilskraft‘

⁸⁴ Vgl. FLEIGL 2004.

⁸⁵ Vgl. RATNER 1970.

⁸⁶ Das Konzept dieser aleatorischen Spielform geht auf Raymundus Lullus ‚Ars generalis et ultima‘ von 1308 zurück. Vgl. WETZEL 2003, S. 584.

⁸⁷ Vgl. RATNER 1970, S. 358f., S. 359: „The game was certainly not played formally, but we can easily presume an impalpable factor of chance as the composer reached into his reservoir of memory and experience to find a figure that would fit at a given place.“

⁸⁸ Vgl. KUNZE 1983, Zitat auf S. 70.

⁸⁹ Vgl. KÜHME 1997, S. 271ff., Abschnitt ‚Ästhetisierung und Rationalisierung des Zufalls‘.

⁹⁰ Vgl. z.B. SCHUBART 1990, S. 234 (zu Dittersdorf).

zu finden ist.⁹¹ KANT unterscheidet zwischen ornamentalem Schmuck, der der „echten Schönheit Abbruch tut“ und Zierrat, der durch seine Form schön ist.⁹² Ob KANT nun speziell Buffa-Ouvertüren wie auch die Tafelmusik⁹³ für Beiwerk hält oder zu den freien Schönheiten zählt, ist nicht zu ermitteln, aber die Differenzierung des Ornamentbegriffs legt immerhin die Möglichkeit einer ästhetischen Bewertung unabhängig von den in *II. 1.c) Historischer Ort und Funktion der Ouvertüre* genannten repräsentativen Funktionen nahe.

KANT sieht die Musik in der Hierarchie der schönen Künste an unterster Stelle.⁹⁴ Sie ist zwar eine freie Kunst, d.h. sie dient keinem praktischen Zweck,⁹⁵ aber im Gegensatz zur Malerei ermöglicht sie ein bloßes Spiel mit den Empfindungen,⁹⁶ ist „bloß körperlich“.⁹⁷ Eine schöne Kunst habe aber als „Richtmaß“ die „reflektierende Urteilskraft und nicht die Sinnesempfindung“,⁹⁸ sodass sich hier möglicherweise die abwertenden Urteile gegenüber der Buffa-Ouvertüre in einem theoretischen Rahmen und auf Musik insgesamt bezogen wieder finden.⁹⁹ Dass KANT den Begriff des ‚Spiels‘ – hauptsächlich rezeptionsästhetisch¹⁰⁰ – einsetzt, beruht auf zwei Gemeinsamkeiten von Spiel und Kunst. Zum einen auf der Freiheit von praktischem Zweck (daher ‚freie Kunst‘ und ‚freies Spiel‘),¹⁰¹ zum anderen auf der Bewegung, weswegen nur Kunst mit zeitlicher Ausdehnung wie z.B. Tanz und eben Musik Spiel der Gestalten bzw. der Empfindungen sei.¹⁰² Das Spiel ist eng verbunden mit der Wiederholung. Die einfachste Bewegungsform des Spiels ist „das Hin und Her einer Bewegung, die sich ständig wiederholt“.¹⁰³ Diese findet sich in den Ouvertüren nicht nur als einfache Wiederholung

⁹¹ KANT 2006, S. B 49. Kants Vergleich zwischen Musik und ornamentalen Künsten wird in einem Essay von KIVY 1993 aufgegriffen, der sich mit der Problematik der Beziehung zwischen Wiederholung und Musikästhetik auseinandersetzt. ZUCKERKANDL 1963 (S. 203) weist den Vergleich als oberflächlich zurück, da der Unterschied zwischen zeitlicher Abfolge der musikalischen Patterns und gleichzeitiger Gegebenheit der räumlichen Patterns entscheidend sei.

⁹² Vgl. KANT 2006, S. B 43, vgl. auch RAULET 2002, S. 669f.

⁹³ S. KANT 2006, S. B 178. Die Tafelmusik wird als „angenehmes Geräusch“ beschrieben, bei der niemand „die mindeste Aufmerksamkeit“ auf die Komposition verwendet.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. B 220, vgl. zum Zusammenhang von Spiel und Ornament auch WETZEL 2003, S. 585f.

⁹⁵ Vgl. ebd., S. B 48.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. B 221 und auch S. B 211ff., wo auch auf die Grenzstellung der Musik zwischen schöner und angenehmer Kunst eingegangen wird.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. B 224.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. B 178.

⁹⁹ Als weiteres, aktuelleres Beispiel vgl. RUF 1977, S. 61, der in Bezug auf eine Ouvertüre Paisiellos vom „Mangel an substanziellem Material“ gegenüber einem differenzierten „Einsatz der instrumentalen Klangfarbe“ spricht.

¹⁰⁰ Vgl. WETZEL 2003, S.587.

¹⁰¹ Vgl. KANT 2006, S. B 48, vgl. auch GADAMER 1993, S. 113.

¹⁰² Vgl. KANT 2006, S. B 42.

¹⁰³ GADAMER 1993, S. 113.

und im „Spiel mit knappsten Wiederholungen, bis hin zur Tonrepetition“,¹⁰⁴ sondern auch in der charakteristischen Folge mehrerer Wiederholungen. Auf diese Weise entsteht über lange Strecken ein Pendeln zwischen der Präsentation einer neuen Gestalt und der darauf folgenden Wiederholung der nunmehr bekannten Gestalt. Spiel und Wiederholung sind ebenfalls eng verknüpft in ADORNOS Abwertung von repetitiver Musik. Kunst, welche Freiheit in der Regelmäßigkeit des Spiels suche, handle sich damit notwendig zwanghafte und regressive Wiederholungen ein.¹⁰⁵ Martin SEEL hingegen sieht die Gemeinsamkeit von Spiel und ästhetischer Wahrnehmung in ihrem Bezug zu Gegenwart.¹⁰⁶

Gegenwart

Im Spiel und bei der ästhetischen Wahrnehmung geht es – so SEEL – um Gegenwart bzw. darum, sich selbst gegenwärtig zu sein, bei der ästhetischen Wahrnehmung zusätzlich „eine gesteigerte Intensität des Bewußtseins von Gegenwart.“¹⁰⁷ Der Grund findet sich in der doppelten Gegenwart eines Kunstgegenstands. Dieser stellt wie das Spiel eine Gegenwart her, kann aber zusätzlich innerhalb der hergestellten Gegenwart eine andere Form der Gegenwart darstellen. „Jedes Spiel wird um Gegenwart gespielt, jedes ästhetische Spiel wird um eine Anschauung von Gegenwart gespielt.“¹⁰⁸

Dass die Musik des vorliegenden Repertoires ein spezielles Verhältnis zur Gegenwart unterhält, wird von diversen Musikwissenschaftlern betont. Es wird vom ‚Hier-und-Jetzt‘ gesprochen, das eng mit dem sprunghaften Wechsel der musikalischen Gestalten zusammenhängt.¹⁰⁹ Auch finden sich in Beschreibungen gelegentlich missbilligende Äußerungen über fehlende Verknüpfungen zwischen einem ‚Hier-und-Jetzt‘ und einem Vorherigen oder Folgenden.¹¹⁰ Es scheint also eine recht extreme Form der

¹⁰⁴ STROHM 1979, S. 155.

¹⁰⁵ Vgl. ADORNO 1970, S. 469: „Im Spiel regrediert Kunst, durch ihre Absage an die Zweckrationalität, zugleich hinter diese.“ und „Spielformen sind ausnahmslos solche von Wiederholung.“, weiter auf S. 470: „Wo sie positiv bemüht werden, sind sie verkoppelt mit dem Wiederholungszwang, dem sie sich adaptieren und den sie als Norm sanktionieren.“ Schließlich: „Spiel in der Kunst ist von Anbeginn disziplinar, vollstreckt das Tabu über den Ausdruck im Ritual der Nachahmung; wo Kunst ganz und gar spielt, ist vom Ausdruck nichts übrig.“

¹⁰⁶ Vgl. SEEL 2003, S. 215 ff.: „Ein Spiel um Gegenwart“.

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 218.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 216.

¹⁰⁹ Vgl. RATNER 1980, S. 394: „The sense of immediacy in comic opera, the „here and now“ ambience [...]“; GEORGIADIS 1951, S. 50: „In einer so beschaffenen Musik ist das Entscheidende [...] das Diskontinuierliche, die Haltung des Hier-und-Jetzt“ und: „Es gilt, jeweils die zweckmäßige Versuchsanordnung zu treffen, die nötig ist, um ein Geschehen als Gegenwärtiges demonstrieren zu können, um es eben als Theaterwirklichkeit, d.h. als Diskontinuierliches vorzuführen“.

¹¹⁰ Vgl. RUF 1977, S. 103 zu einer Ouvertüre Paisiellos (Il re Teodore): „Jedes klangliche Ereignis war nur für sich selbst da und trug nicht die Möglichkeit, Bezüge auf ein Vergangenes oder auf ein Zukünftiges herzustellen.“ Vgl. auch HEUSS 1965, S. 450 zur Wiederholung des Einleitungscrescendo

Gegenwartsdarstellung vorzuliegen, die sich möglichst isoliert von Vergangenheit und Zukunft zeigen möchte. Durch den Verzicht auf Bezüge wird die Spaltung zwischen hergestellter und dargestellter Gegenwart unmöglich gemacht.

Gegenwart zeichnen sich durch einen Horizont von Möglichkeiten aus.¹¹¹ Bei der Wahrnehmung von Musik ist dies der Horizont dessen, was erwartet werden kann, der sich mit der Veränderung der musikalischen Gegenwart weiter verschiebt. Verändern kann sich der Gegenstand der Erwartung, die Sicherheit mit der dieser erwartet wird („Intensität“), die „Spezifität“ der Erwartung, der Zeitpunkt des Eintritts und die vermutete Dauer des zu erwartenden Ereignisses („Temporalität“).¹¹² Diese Aspekte werden durch die typische wörtliche Wiederholung von Gestalten wesentlich beeinflusst. Weiß ein Hörer, dass die gerade zu hörende Gestalt üblicherweise zweimal in Folge präsentiert wird, ist der Erwartungshorizont für ihn sehr konkret, einschließlich des vorhersehbaren Eintritts einer neuen Gestalt. Dort allerdings wird der Horizont undeutlich, da in diesem Stil die Möglichkeiten der Patternkombination genauere Vorhersagen erschweren. Die Wiederholungen sorgen so dafür, dass der Horizont sich regelmäßig verändert. Er pendelt zwischen deutlichen Konturen und kaum noch erkennbaren Gestalten. Die „prospektive Reichweite“¹¹³ der Erwartung schwankt periodisch zwischen mehreren Takten und ihrem Minimalwert, sodass der Erwartungshorizont ebenfalls einer Wiederholungsbewegung gehorcht. Und auch SEEL sieht die Verbindung zwischen Bewegung und Spiel: „Wir spielen, weil wir – wir spielen, wenn wir – bewegt sein wollen um dieses Bewegtseins willen.“¹¹⁴ Wer der Musik also Aufmerksamkeit widmet und sie nicht als Teil einer Atmosphäre auf sich wirken lässt, kann das Spiel der Wiederholungen verfolgen und dabei eine wesentlich durch die zyklische Hin- und Herbewegung hergestellte Gegenwart erfahren und beobachten.

b) Psychologische Ergänzungen

In der empirischen Psychologie wird durch das Paradigma des ‚mere exposure‘ eine Versuchsform bezeichnet, bei der in der Regel nachgewiesen wird, dass die wiederholte

in Haydns erster Symphonie: „[...] er also sich wiederholen muß, womit er unfreiwillig eingesteht, daß der Crescendo-Anfang eigentlich gar nichts Rechtes für ihn bedeutet; die Kraft des Crescendo ist gewissermaßen nutzlos verpulvert worden.“ Vergleichbar ist die Wiederholung des Crescendos zu Beginn von CiMa und MoFi.

¹¹¹ Vgl. für den folgenden Absatz SEEL 2003, S. 160ff. Abschnitt „Gegenwarten“.

¹¹² Vgl. NEUWIRTH 2008, S. 560.

¹¹³ Vgl. ebd.

¹¹⁴ Vgl. SEEL 2003, S. 216.

Präsentation eines Reizes zu einer positiveren Bewertung dieses Reizes führt. Dies beruht auf der positiven Besetzung von flüssiger Reizverarbeitung; die einfache Aufnahme von Reizen „fühlt sich gut an“.¹¹⁵ Die Verarbeitungsgeschwindigkeit wird z.B. erhöht, wenn der Gegenstand der Wahrnehmung Symmetrien aufweist, wenn er besonders typisch für eine Kategorie ist oder wenn er wiederholt dargeboten wird.¹¹⁶ Voraussetzung für eine positive Evaluation des Reizes auf Grundlage der flüssigen Verarbeitung ist, dass die leichte Reizverarbeitung nicht erwartet wird. Dies schließt nicht aus, dass auch Reize mit erwarteter einfacher Verarbeitung wie z.B. eine Akkordauflösung als angenehm erfahren werden,¹¹⁷ bloß handelt es sich dann nicht um einen Effekt der Wiederholung und flüssiger Verarbeitung (eher um einen Grund zur Wiederholung). Eine Studie, in der sowohl Tonfolgen als auch fünfzehn Sekunden lange Ausschnitte aus Kompositionen eingesetzt wurden, lässt vermuten, dass der Effekt des ‚mere exposure‘ auch für Musik gilt.¹¹⁸ Um einen Vergleich zwischen aufmerksamen und unaufmerksamen Hörern herzustellen, wurden einer Gruppe lediglich die Klangbeispiele vorgespielt, während eine andere Gruppe zusätzlich einen vorgelesenen Text hörte. Es konnte gezeigt werden, dass die aufmerksamen Hörer eine Grenze der Wiederholung erreichten, nach der sie den Reiz wieder negativer beurteilten, der Effekt der flüssigen Reizverarbeitung also abnahm. Diese Grenze wurde bei den abgelenkten Hörern nicht erreicht.¹¹⁹ Auch wenn dieser Versuchsaufbau noch relativ entfernt vom Hören einer zusammenhängenden Komposition mit internen Wiederholungen ist, so kann er doch die Vermutungen aus *II. 1.c) Historischer Ort und Funktion der Ouvertüre* ergänzen, dass die Redundanzen im Hinblick auf ein nicht immer aufmerksames Publikum bewusst eingesetzt wurden, ergänzen. Es ist nicht nur anzunehmen, dass sich das unaufmerksame Publikum durch die ‚Redundanz‘ weniger stören ließ als die vermutlich aufmerksameren zeitgenössischen Autoren, sondern es besteht auch die Möglichkeit, dass es das unkomplizierte Wahrnehmen der Ouvertüre als angenehm empfunden und dies womöglich auch zu einer positiven Bewertung des Eingangsstücks geführt hat.

Auch eine Hörweise, die sich der Folge der Gestalten und einer Art ‚Wahrnehmungsflow‘ überlässt, ist denkbar. ‚Flow‘ ist ein Konzept des Motivationsforschers Mihaly CSIKSZENTMIHALYI, welches das Aufgehen eines Handelnden

¹¹⁵ Vgl. REBER, SCHWARZ und WINKIELMAN 2004, S. 366.

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 369ff.

¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 372f.

¹¹⁸ Vgl. SZPUNAR, SCHELLENBERG und PLINER 2004.

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. 375.

in einer Aktivität¹²⁰ bezeichnet. Dies kann z.B. beim Bergsteigen oder Komponieren der Fall sein, aber auch bei Aktivitäten wie Fernsehen, Fantasieren oder Musik hören auftreten.¹²¹ Wesentliche Merkmale des Flow-Erlebnisses sind Fokussierung und Gegenwärtigkeit,¹²² das Gefühl der Kontrolle und einfach strukturierte Handlungsanforderungen¹²³ sowie eine relative Aufgabe der Ich-Zentrierung, ein Gefühl der Verschmelzung mit der Aktivität.¹²⁴ Das Moment der Gegenwärtigkeit wurde bereits im vorigen Abschnitt diskutiert und die Kontrolle über die Ereignisse ist bei der wahrnehmenden Aktivität mit der ‚fluency‘ verbunden, die durch die Faktur der einfachen Kombination von unkompliziertem Material hervorgehen kann. Der Aspekt der Verschmelzung mit der Aktivität beim Musikhören ist vergleichbar mit der im Gespräch.¹²⁵ Dass beide Aktivitäten zu Beginn der Opernaufführung möglich waren ist ein weiterer Hinweis auf eine Übergangs- und Einstimmungsfunktion der Ouvertüre. Das letzte Merkmal des Flow-Erlebnisses ist dessen autotelischer Charakter, der am deutlichsten im Spiel sichtbar wird. Es geht also weder um ein zu erreichendes Ziel noch um die Lösung einer Spannung sondern um zyklisches Bewegen und Bewegtwerden. In den Ouvertüren findet sich dies im durch die Wiederholungen bestimmten ‚Spiel um Gegenwart‘. Wer statt dieser eher ‚kleinformalen‘ Hörweise eine großformale Betrachtung wählt, kann auch das Verlassen der Tonika und die unterschiedlich gestaltete Rückkehr verfolgen, welches in jeder Sonatenform inszeniert wird. Dass dieses ein zielgerichteter Prozess ist, beeinträchtigt nicht das autotelische Erleben. Es handelt sich um einen Ebenenwechsel zwischen stückinternen und stückübergreifenden Wiederholungen und Variationen, vergleichbar vielleicht den unterschiedlichen Rollen von Wiederholung im Ballspiel (Hin und Her) und Schachspiel (z.B. die Variation einer bekannter Eröffnung).

3. Semantik

Komik

In den Beispielsammlungen zur musikalischen Komik wird Wiederholung nur thematisiert, wenn eine offensichtliche Inkongruenz vorliegt. Das Missverhältnis tritt

¹²⁰ Vgl. CSIKSZENTMIHALYI 1985, S. 58.

¹²¹ Vgl. ebd., S. 32 und 51.

¹²² Vgl. ebd., S. 63ff.

¹²³ Vgl. ebd., S. 68ff. und 71f.

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 66ff. bzw. 61ff.

¹²⁵ Vgl. ebd., S. 49f.

dort auf, wo unwichtige Gestalten durch Wiederholung hervorgehoben¹²⁶ werden oder der Rhythmus unerwartet einförmig bleibt.¹²⁷ Denkbar ist auch ein komischer Effekt durch das Ausbleiben von erwarteten Wiederholungen. Damit derartige Abweichungen von den Erwartungen als Komik aufgefasst werden, muss jedoch ein entsprechender Kontext hergestellt werden. Ansonsten könnten die Erwartungsverletzungen auch als Kompositionsfehler oder in einem tragischen Kontext als Ausdruck von Schrecken wahrgenommen werden.¹²⁸ Es kann also zwischen komischer Grundstimmung und komischen Effekten unterschieden werden.

Auch wenn in *II. 1.b) Musikgeschichtliche Situation* bereits aufgezeigt wurde, inwiefern sich die zahlreichen Wiederholungen des komischen Stils durch die Abgrenzung zum Seria-Stil erklären lassen, können diese auch inhaltlich mit der Komik in Verbindung gebracht werden. Allerdings sind komische Wiederholungseffekte zumeist mit Handlung und Sprache der Sänger verbunden, während die Ouvertüren weitgehend ohne solche Effekte auskommen, wenn man von den ateleologischen Wiederholungen des Eingangscrescendos in CiMa und MoFi absieht. Wie die *in II. 2.a) Ästhetische Elemente* bereits erwähnte Komik der zusammengewürfelten Faktur wird jedoch auch die damit zusammenhängende häufige Wiederholung kleiner Einheiten mit assoziiert.¹²⁹ Nach einer Untersuchung von EGGBRECHT ist mit dem aus dem 18. Jahrhundert stammenden Begriff des ‚Komischen‘ tatsächlich nicht die Häufigkeit von komischen Effekten bezeichnet, sondern die Grundstimmung („unbeschwert“, „fröhlich“, „geschmeidig“, „jugendhaft-volkstümlich“ etc.).¹³⁰ Dass die Simplizität wörtlicher Wiederholung zur Darstellung von Volkstümlichkeit und Unbeschwertheit eingesetzt werden kann, ist evident.

Wer eine für Komik konstitutive Inkongruenz nicht nur in dem offensichtlichen Spiel mit Erwartungen sucht, stößt auf die Häufigkeit des Gegensatzes von determinierter Mechanik und freier, flüssiger Entfaltung. Im Folgenden werde ich versuchen, die komische Bedeutung der regelmäßigen Wiederholungen in den Buffa-Ouvertüren darzustellen.

¹²⁶ Vgl. HOHENEMSER 1918, S. 75f.

¹²⁷ Vgl. KEFERSTEIN 1833, S. 244f. (Der Artikel erschien unter dem Pseudonym K. Stein, vgl. STILLE 1990, S. 60, Fußnote 149)

¹²⁸ Vgl. STILLE 1990, S. 61 und 103.

¹²⁹ Vgl. RATNER 1980, S. 394: „Relatively short phrases, much repetition of figure and phrase giving a bobtailed effect, itself loaded with humor.“ und auch WOLFF 1981, S. 62: „Schnelle Ton- und Wortwiederholungen kennzeichnen diesen Buffo-Stil, bei dem man zum ersten Mal von einer rein musikalischen Komik sprechen kann.“

¹³⁰ Vgl. EGGBRECHT 1951, S. 148.

Mechanik und musikalisches Subjekt

KOCHS Warnung vor dem ‚mechanischen Hilfsmittel‘¹³¹ der Wiederholung wurde bereits zitiert, und auch KANT verwendet die Metapher der Mechanik zur Charakterisierung des Zwangmäßigen und Regelhaften im Handwerk, worüber die freie Kunst hinausgehe.¹³² Ein mechanischer Vorgang – wie alle Vorgänge in der Natur – ist für ihn einer, der nach den Kausalgesetzen abläuft, aber keinerlei Ziel anstrebt, der ‚zwecklos‘ ist.¹³³ Ein ähnlicher Begriff von ‚Mechanik‘ liegt anscheinend der ‚Versuch einer Theorie des Komischen‘ von Stephan SCHÜTZE aus dem Jahr 1817 zu Grunde. Nach seiner Definition resultiert Komik aus der Darstellung des Menschen in seiner ‚Abhängigkeit vom Physischen‘.¹³⁴ Die Inkongruenz besteht in dem Glauben des Menschen frei zu handeln, während die Natur mit ihm ‚ein heiteres Spiel treibt‘.¹³⁵ Dieses Spiel ist ein Mechanisches: ‚Daher hat alles auf dem Theater eine komische Wirkung, was den Menschen zur Sache zu machen scheint, und die Ahnung von einem Mechanismus giebt. Dahin gehören [...] mancherley Wiederholungen, durch welche die Natur wie instinktartig fortwirkt‘.¹³⁶ Allerdings bestreitet SCHÜTZE eine direkte Beziehung von Komik und Musik.¹³⁷ Dieser Gegensatz von mechanischer Fremdbestimmung und freier Flexibilität als Grundlage von Komik wurde durch BERGSONS Aufsatz über das Lachen prominent gemacht.¹³⁸ Das Lachen gilt nach BERGSON dem Verhalten, welches mechanisch und starr erscheine, obwohl ‚wir geistige Rührigkeit und Gelenkigkeit fordern‘, ‚Stellungen, Gebärden und Bewegungen sind in dem Maße komisch, als uns dieser Körper dabei an einen bloßen Mechanismus erinnert.‘¹³⁹ Daher wirke auch die Wiederholung und Nachahmung von Gesten komisch, da dies einer normativen Vorstellung von Leben widerspreche.¹⁴⁰ Als Bild für die Komik der mechanischen Wiederholung wird unter anderem der Springteufel vorgeschlagen.¹⁴¹ Beide Theorien gehen von einem lebendigen Menschen oder der Darstellung eines lebendigen Menschen aus, der sich jedoch mechanisch und

¹³¹ Vgl. Fußnote 78.

¹³² Vgl. KANT 2006, S. B 176 und B 186.

¹³³ S. ebd., S. B 77, vgl. auch S. B 296f.

¹³⁴ S. SCHÜTZE 1817, S. 24.

¹³⁵ Vgl. ebd., S. 23: ‚Das Komische ist eine Wahrnehmung oder Vorstellung, welche nach Augenblicken das dunkle Gefühl erregt, daß die Natur mit dem Menschen, während er frei zu handeln glaubt oder strebt, ein heiteres Spiel treibt, wodurch die beschränkte Freyheit des Menschen in Beziehung auf eine höhere verspottet wird.‘

¹³⁶ S. ebd., S. 125.

¹³⁷ Vgl. dazu SCHWIND 2001, S. 367 und auch KEFERSTEINS Erwiderung (1833).

¹³⁸ Vgl. auch SCHWIND 2001, S. 377ff.

¹³⁹ S. BERGSON 1948, S. 11 bzw. S. 21.

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 23f.

¹⁴¹ Vgl. ebd., S. 41ff.

automatenhaft verhält, also ohne einen erkennbaren, auf äußere Umstände reagierenden Willen.

Wenn dieses Gegensatzpaar auch für die Komik der Ouvertüren konstitutiv sein soll, muss aufgezeigt werden, inwiefern diese als Darstellung eines Subjekts mit automatisiertem Verhalten aufgefasst werden können.¹⁴² Dazu greife ich auf einen Versuch von CUMMING (1997a) zurück, die sich ihrerseits auf Gadamer und Lidov stützt. Sie nimmt an, dass durch verschiedene Bezeichnungsprozesse einzelne Bestandteile eines Stücks als Stimme, Gestik und zielorientierte Aktivität einer Person wahrgenommen werden, sodass durch die Zusammenziehung dieser drei Bezeichnungsebenen der Eindruck eines musikalischen Subjekts entsteht.¹⁴³ Die Stimmqualitäten werden durch den Klang der Instrumente dargestellt (indexikalische Bezeichnung),¹⁴⁴ sind also am stärksten von der jeweiligen Aufführungssituation abhängig. Als Gesten können die musikalischen Gestalten und ihre rhythmisch gestaltete Bewegung durch den Tonraum aufgefasst werden (ikonische Bezeichnung).¹⁴⁵ Bereits hier deuten die typisierten Gestalten der Buffa-Ouvertüren auf ein Subjekt, das in seiner Freiheit eingeschränkt ist. Die Handlungsfähigkeit wird durch die konventionell geprägte musikalische Zusammenhangsbildung bezeichnet (symbolische Bezeichnung).¹⁴⁶ Sie hängt davon ab, inwieweit ein Zuhörer einen Ablauf durch die Hinweise des Tonsatzes antizipieren kann und die Syntaxbildung als Ergebnis eines selbstbestimmten Wesens interpretiert. Damit beruht sie auf einer suggerierten Kausalität, Sinnhaftigkeit und Zielorientierung in der Abfolge der Ereignisse. Gerade durch die wörtlichen Wiederholungen wird dies auf großen Strecken der Ouvertüren verhindert. Auch WOLF erklärt den Unterschied zwischen barocken Sequenzen und ‚klassischer‘ wörtlicher Wiederholung im Wechsel der Zielorientierung. Während die Sequenz auf ein absehbares Ziel hinsteuere, sei bei der wörtlichen Wiederholung die erste Präsentation gegenüber der Wiederholung stärker betont, was gelegentlich durch eine Echowirkung plausibilisiert werden solle.¹⁴⁷ Was dies für die Konstruktion eines spezifischen musikalischen Subjekts bedeutet, muss die Einzelanalyse aufzeigen. Es ist

¹⁴² Vgl. LEVY 1995. Dort wird ebenfalls der Ansatz BERGSONS auf Musik übertragen, allerdings wiederum nur anhand ausgewählter Stellen, die mit ihren mechanischen Wiederholungen von den Hörerwartungen abweichen. LEVY thematisiert weder die historischen Bedingungen der Möglichkeit für diese Form von Komik, noch geht sie auf die Frage ein, inwiefern musikalische Mechanik mit mechanischem Verhalten eines Schauspielers oder einer Puppe vergleichbar ist.

¹⁴³ Vgl. CUMMING 1997a, S. 11: „Vocality, gesture and agency may be drawn together to motivate a synthesis that forms the experience of an active agent or ‘persona’ in a musical work.“

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 7f.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 8ff.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 10f.

¹⁴⁷ Vgl. WOLF 1981, S. 107.

möglich, eher sequenzierende Bereiche von den aus wörtlicher Wiederholung gebildeten Flächen abzusetzen, aber auch eine Kontrastierung der verwendeten Wiederholungsformen zwischen Tonika- und Dominantbereich ist denkbar, wobei die Opposition zusätzlich durch die Abhebung von Solo und Tutti angereichert würde. Im Sinne der in *II. 1.c) Historischer Ort und Funktion der Ouvertüre* in Erwägung gezogenen Übergangsfunktion könnte die gesamte Ouvertüre auch als eine Seite der Gegenüberstellung von mechanischem Orchesterlärm (Masse) und darauf folgender menschlicher Stimme (Individuum) gedeutet werden.

Der Analyseteil dieser Arbeit wird zeigen, dass sich die Buffa-Ouvertüren durch einen hohen Anteil an kleinteiligen, wörtlichen Wiederholungen auszeichnen, im Übrigen bei gleichzeitigem gattungstypischen Verzicht auf die integrierende Wiederholung von Formteilen. Das Verhältnis der Wiederholungsformen deutet also auf eine Stärkung der jeweiligen Aufeinanderfolge von Elementen gegenüber der syntaktischen Gestaltung hin.¹⁴⁸ Es scheint berechtigt, von einem mechanisch agierenden Subjekt zu sprechen, welches häufiger in die Repetition von standardisierten Gesten verfällt, ohne dabei einen individuellen Willen erkennen zu lassen. Damit handelt es sich um ein musikalisches Subjekt, das auf seine körperlichen Eigenschaften reduziert zu sein scheint.¹⁴⁹ Da dies den Darstellungen menschlichen Verhaltens entspricht, die von BERGSON und SCHÜTZE mit Komik in Verbindung gesetzt wird, kann nun diskutiert werden, mit welchen Voraussetzungen hier von der komischen Darstellung eines mechanisierten, körperzentrierten, musikalischen Subjekts gesprochen werden muss, um dann eine erste Präzisierung des Verhältnisses von mechanischem und freiem Körper vorzunehmen.

Körper

Das mechanische Verhalten kann nur inkongruent mit menschlichem Verhalten sein, wenn ein dahinter stehendes Konzept vom Handeln des Menschen dies als nichtmenschlich ausschließt.¹⁵⁰ Das Komische stellt mit dem Mechanischen etwas Negatives dar, aber auf eine Weise, die nicht Abscheu oder Ablehnung, sondern Lachen

¹⁴⁸ Mit MIDDLETONS (1983, S. 238) Terminologie würde man von einem Überwiegen der musematischen gegenüber der diskursiven Wiederholung sprechen. Vgl. dazu LEYDON 2002, Figure 2.

¹⁴⁹ Vgl. LEYDON 2002, die ebenfalls auf Grundlage von CUMMINGS Ansatz den Einfluss von Wiederholungen in Minimal Music auf die Intentionalität musikalischer Subjekte untersucht und Typen mit freiwilligem und unfreiwilligem Kontrollverlust entwickelt. Vgl. auch MIDDLETON (1983, S. 266).

¹⁵⁰ Vgl. RITTER 1974, S. 71: „Nur da, wo der Verstand die Weltansicht trägt, vermag das Lachen im Ausspielen des Toten und Mechanischen das Leben zu töten, [...]“.

hervorrufen. Was im Alltäglichen vielleicht Ärger oder Unverständnis hervorrufen würde, hat auf der Bühne einen Platz gefunden.¹⁵¹ Für die historische Situation im Ausgang des 18. Jahrhunderts bedeutet dies, dass die Komödie Teil an der Konstitution des bürgerlichen Subjekts¹⁵² nicht nur in Bezug auf ihre wirklichkeitsnäheren Handlungen und erweitertem Personal hat. Die Komödie, die zu der körperlichen Reaktion ‚Lachen‘ reizt, zeigt zugleich dem Lachenden seine nicht vollständig kontrollierbare Körperlichkeit und Sinnlichkeit¹⁵³ auf, wird also zum Wahrnehmungsinstrument.¹⁵⁴ Dies geschieht in Form der Selbstwahrnehmung, also der Wahrnehmung der eigenen ‚Körpermechanik‘, während des Lachens, aber auch in Form der Wahrnehmung der Darstellung eines mechanischen Körpers, als welche man Teile der Buffa-Ouvertüren verstehen kann.

Es bleibt die Frage, vor welchem Konzept von Körperlichkeit die Mechanik des Körpers komisch wirkt, genauer: in welchem Konzept die mechanisch-wiederholbare Gestik des Körpers problematisch wird. Ein solches Konzept wäre das der ethischen und ästhetischen ‚Authentizität‘, wie es sich tatsächlich etwa gleichzeitig mit der Entstehung der Opera Buffa zu bilden begann, wenn auch noch nicht unter diesem Begriff. Mit ‚eloquentia cordis‘ ist eine Poetik bezeichnet, die von unmittelbarem Ausdruck der Körpersprache ausgeht.¹⁵⁵ Auch in SULZERS Artikel ‚Naiv‘ kommt ein derartiges Ideal zum Ausdruck: „Zwar ein jeder Mensch würde sich gar merklich, als Original von den anderen ausnehmen, wenn nicht Verstellung, Zwang, Nachahmung, Moden und dergleichen unter uns so gemein und in gewissem Maaß unvermeidlich wären.“¹⁵⁶ Diese Vorstellung von direkter, transparenter und unmittelbarer Kommunikation wurde durch Schauspieltheorien in Frage gestellt, die als Voraussetzung für schauspielerische Glaubwürdigkeit gerade die Trennung zwischen Darstellung und Empfinden forderten.¹⁵⁷ Nach dieser Auffassung empfindet der erfolgreiche Schauspieler idealerweise nichts, sondern beobachtet und imitiert nur die Zeichen der Empfindungen, um diese dann überzeugend darzustellen. Gegen die Gefühlsunmittelbarkeit wird die „Notwendigkeit von Regel und Mechanik“ gesetzt.¹⁵⁸

¹⁵¹ Für eine weitere Ausführung dieser stabilisierenden Funktion des Komischen vgl. RITTER 1974. Dazu auch SCHWIND 2001, S. 380f.

¹⁵² Vgl. SCHWIND 2001, S. 357.

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 358.

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 360.

¹⁵⁵ Vgl. KNALLER und MÜLLER 2005, S. 47, sowie GEITNER 1992, S. 191.

¹⁵⁶ Vgl. SULZER 1774, Bd. 2, S. 807.

¹⁵⁷ Vgl. GEITNER 1992, S. 301-321 für eine Überblicksdarstellung der entsprechenden Schriften von Diderot, Lessing u.a.

¹⁵⁸ S. ebd., S. 306.

Diese Ansicht betrifft nicht nur die Authentizitätsproduktion auf der Bühne, sondern zieht die Unmittelbarkeit der Körpersprache generell in Zweifel, in dem sie die Wiederholbarkeit dessen demonstriert, was eigentlich als Anzeichen für innere Empfindung gilt¹⁵⁹ und damit den Körper als potentiellen Lügner darstellt. Genau dasselbe tut das konstruierte musikalische Subjekt, wenn es jede seiner Gesten zweimal ausführt. Bildlich gesprochen wird die Verkleidung des Ausdrucks durch die Gestik auf eine Weise sichtbar gemacht, wie die Verkleidung des Körpers durch unangemessene, z.B. aus der Mode gekommene Textilien auffällig wird.¹⁶⁰ Die wiederholte Geste hebt die Materialität des Körpers und dessen Mittlerfunktion in der Kommunikation hervor, entwertet also die Vorstellung vom unmittelbaren Ausdruck der Empfindungen. Da dies eine ernsthafte Bedrohung für jede Form von Austausch ist, der Vertrauen erfordert, erscheint die distanzierende Form der komischen Darstellung als geeignetes Mittel zur Auseinandersetzung mit dieser Problematik.

Eine andere Entwicklung, die die Entwertung des menschlichen Körper implizierte, ist die eigentliche Wissenschaft von der Mechanik. Wurde in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zwar bereits vom menschlichen Körper als Maschine gesprochen, die den Nachteil hat, zu verfaulen, so war er doch durch seinen göttlichen Ursprung zugleich auch Natur.¹⁶¹ Für die künstlichen Maschinen von Menschenhand war er unerreichbares Vorbild, zudem auch noch mit einer Seele verbunden. In der Trennung von Seele und Körper ist aber bereits die Möglichkeit zur Umkehrung des Verhältnisses Körper und Maschine angelegt, die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts abzeichnete. Durch den technischen Fortschritt steht der menschliche Körper schließlich als die schlechtere Maschine da, „was für die Maschine schon keine leichte Übung ist, wird der Mensch kaum schaffen.“¹⁶² Die Natürlichkeit des menschlichen Körpers verschwindet aus der Diskussion,¹⁶³ und in mechanisch-kausalen Vorgängen übertrifft der Mensch die Maschine nur im Denken. Die Problematik dieser Abspaltung und Abwertung wird nicht nur in der Verkleidung eines Menschen mit einem Schachautomaten durch Baron von Kempelen sichtbar,¹⁶⁴ sondern auch durch die Darstellung von Menschen, die sich durch den sinnlosen mechanischen Gebrauch ihrer minderwertigen Maschinen lächerlich machen.

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S. 313 und auch BERGSON 1948, S. 23.

¹⁶⁰ Vgl. BERGSON 1948, S. 26ff.

¹⁶¹ Vgl. FLEIGL 2004, S. 2-4.

¹⁶² Vgl. ebd., S. 11.

¹⁶³ Vgl. ebd., S. 17.

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 17.

III. Analyse des Repertoires

1. Stückübergreifende Gemeinsamkeiten

a) Äußerliche Übereinstimmungen (Tempo, Takt, Tonart, Länge, Instrumentation)¹⁶⁵

Fünf der siebenundzwanzig untersuchten Ouvertüren sind entsprechend der Form der italienischen Sinfonia in drei Sätze gegliedert. Nahezu alle schnellen Sätze des Repertoires tragen die Bezeichnung ‚Allegro‘, oft mit einem der üblichen Zusätze (‚molto‘, ‚con brio‘, ‚con spirito‘, ‚presto‘ etc.). Lediglich zwei Ouvertüren Mozarts und der letzte Satz einer dreisätzigen Ouvertüre Cimarosas sind mit ‚Presto‘ überschrieben (MoCo, MoFi, CiLo). Die übliche Taktart ist der 4/4-Takt (19 Ouvertüren, darunter alle von Paisiello). Seltener wurde der Allabreve-Takt gewählt (sechs Ouvertüren), der 2/4-Takt und der 6/8-Takt sind nur jeweils einmal vertreten (SalTal bzw. MarRar¹⁶⁶). In der Tonart D-Dur stehen sechzehn Ouvertüren, während die Alternativen B-Dur fünfmal und C-Dur nur viermal zu finden sind. Vier der B-Dur-Ouvertüren stammen von Paisiello. Ausnahme ist die Wahl von A-Dur in Martín y Solers ‚Diana‘-Ouvertüre und G-Dur in Mozarts Symphonie KV 318. Durchschnittlich sind die einsätzigen Ouvertüren 216 Takte lang, wobei die Extreme bei 107 Takten (SalAx) und 373 Takten (CiMa) liegen. Bei den Komponisten, von denen mehrere Ouvertüren vorliegen, ist eine deutliche Tendenz zu unter- oder überdurchschnittlichen Längen festzustellen. Während Cimarosa und Mozart zumeist über 215 Takten liegen, bleiben Martín, Paisiello (Ausnahme PaiNi: 278 Takte) und Salieri (Ausnahme SalGro: 246 Takte) in nahezu allen Fällen deutlich darunter. Die ersten Sätze der dreisätzigen Ouvertüren bewegen sich unter, die Gesamtlängen der dreisätzigen Ouvertüren über dem Durchschnittswert der einsätzigen Ouvertüre. Deren Extremwerte werden jedoch nur in einem Fall durch die Länge von Cimarosas Sinfonia zu ‚Li due baroni di Roccazurra‘ überschritten (440 Takte).¹⁶⁷

In der Orchestrierung sind die meisten Differenzen im Einsatz der Holzbläser zu finden. In nur drei Ausnahmen (SalGro, CiLo und PaiDu) sind die üblichen zwei Hörner durch Trompete bzw. Clarino ersetzt, während diese in vierzehn weiteren Ouvertüren die Hörner ergänzen. In Mozarts Sinfonie KV 318 werden vier Hörner verlangt (2 in G, 2 in

¹⁶⁵ Vgl. Tabelle 3 im Anhang 1.

¹⁶⁶ Vgl. CORVIN 2005, S. 132.

¹⁶⁷ CORVIN 2005 (S. 60) hält diese für eine einsätzliche Ouvertüre und kommt auf 339 Takte.

D). Die Besetzung der Holzbläser kann nach Komponist differenziert werden. In Martín y Solers und Mozarts sowie in vier der fünf Ouvertüren Salieris sind Flöten, Oboen und Klarinetten besetzt, was immer auch mit der vollen Besetzung der Blechbläser und Pauken einhergeht. In einem Fall treten zusätzlich noch ‚türkische‘ Perkussionsinstrumente hinzu (SalAx).¹⁶⁸

Die volle Besetzung ist die häufigste (zehnmal), gefolgt von der Kombination Flöte und Oboe (achtmal). Diese Zusammenstellung wird von Paisiello in vier seiner sieben Ouvertüren vorgeschrieben. Storace und Seydelmann verbinden sie mit Pauke, Horn und Trompete. Vier der sieben Fälle, in denen nur die Oboe verwendet wird, sind zugleich dreisätzig, was die Vermutung nahe legt, dass diese zum Zeitpunkt ihrer Aufführung in Wien bereits weniger modern gewesen sind als andere. Selten wird die Oboe mit der Klarinette kombiniert (CiFan, CiMa auch mit Pauken). Bei der Bassgruppe wird in seltenen Fällen Bass und Violoncello getrennt (viermal), ebenso selten wird die Stimme des Fagotts nicht notiert. Wie bei den übrigen Bläsern und den Pauken bedeutet dies jedoch nicht notwendigerweise, dass diese bei einer Aufführung nicht doch besetzt wurden.

b) Form und Wiederholung von Formteilen

Zur Beschreibung der gemeinsamen Formstrategien wird der Begriff ‚Sonatenform‘ in einer weiten Bedeutung verwendet.¹⁶⁹ Grundanforderung ist die Verwendung einer Exposition und einer Reprise, die den Tonartenplan I-V bzw. I-I befolgen und durch die Wiederholung einer Gestaltenfolge aufeinander bezogen werden. Eine Abgrenzung etwa zwischen der ABA‘-Form mit kontrastierendem Mittelteil und der Sonatenform mit Durchführung kann nur in Einzelanalysen sinnvoll geschehen.¹⁷⁰ In diesem Abschnitt soll lediglich ein Überblick über die Vielzahl der Ähnlichkeiten und Unterschiede im Aufbau der Ouvertüren gegeben werden.

Neunzehn der einsätzigen Ouvertüren und zwei der ersten Sätze der dreisätzigen Ouvertüren lassen sich als Sonatenform beschreiben.¹⁷¹ In keinem der Sätze ist die Wiederholung eines Formteils eingezeichnet, wie es für die Gattung ‚Ouvertüre‘ typisch

¹⁶⁸ Vgl. RICE 1998, S. 393f.

¹⁶⁹ Zu Grunde liegt die Einteilung von HEPOKOSKI und DARCY 2006, s. S. 343ff. ‚Sonata Types and the Type I Sonata‘.

¹⁷⁰ Vgl. z.B. CORVIN 2005, S. 49ff.

¹⁷¹ Vgl. auch zur Übersicht Grafik 1 im Anhang 1.

ist.¹⁷² In vierzehn Fällen (darunter der 1. Satz von CiLo) wird ein Mittelteil zwischen Exposition und Reprise gestellt. Der Mittelteil ist nicht immer eindeutig als kontrastierender Abschnitt, Durchführung oder ausgeweitete Rückleitung zur Reprise zu kategorisieren. In nur fünf Fällen setzt die Reprise direkt nach der Exposition ein. Dies betrifft vier Ouvertüren Paisiellos (PaiBa, PaiFil, PaiTeo und den 1. Satz von PaiCon) und die ‚Figaro‘-Ouvertüre Mozarts, in der nur wenige Takte zur Reprise führen (MoFi 135-138).¹⁷³ Die übrigen zwei Ouvertüren in Sonatenform (StoGli und SalAx) sind ebenfalls ohne Mittelteil angelegt, werden jedoch wegen der besonderen Gestaltung der Reprise in einem eigenen Absatz ‚*Binary form*‘ behandelt. Unter den Ouvertüren, die formal nur unzureichend durch die Sonatenform zu erfassen sind, befinden sich ein Rondo (MarBur) und zwei freiere Reihungsformen (CiFan, PaiMol), die allerdings mit der Sonatenform im Dialog stehen. Die ersten Sätze der übrigen dreisätzigen Ouvertüren prägen die Sonatenform nur bis zu einem Punkt des Verlaufs aus. Wegen der expositionsartigen Gestaltung von Cimarosas Sätzen wird auf diese im Absatz ‚*Exposition*‘ eingegangen. Der spezielle Bezug zwischen erstem und drittem Satz in Mozarts KV 318 wird im Abschnitt ‚*Reprise*‘ thematisiert.

Langsame Einleitung

Die langsame Einleitung ist mit nur sechs Vorkommnissen nicht besonders häufig. Bei Cimarosa erscheint sie als kurzer Vorhang in der Tonart des folgenden Satzes (CiMa: 3 Takte, CiFan und CiCon: 5 Takte). Salieri verwendet auf ähnliche Weise die französischen Punktierungen und die Unisonowirkung des Orchesters, setzt aber die Einleitung deutlicher vom Allegro ab (SalGro 1-17). Die siebzehn Takte stehen in der Varianttonart c-moll. Mozart weitet dies noch aus und setzt der Don Giovanni-Ouvertüre eine dreißigtaktige Ombraszene¹⁷⁴ in d-moll voraus (MoGio 1-30). Beide Einleitungen werden in der Oper zu einem späteren Verlauf wieder aufgenommen.¹⁷⁵ Die Einleitung zur Cosi-Ouvertüre schließlich exponiert nach einem wiederholten Kontrast zwischen Tuttiakkorden und Holzbläsersatz die Kadenz (MoCo 1-14), die nicht nur später in der Oper mit Worten unterlegt wird,¹⁷⁶ sondern auch als Beginn einer Coda in der Ouvertüre wiederkehrt (MoCo 227ff.).

¹⁷² Vgl. PELKER, Sp. 1250.

¹⁷³ Dass für die Figaro-Ouvertüre ursprünglich ein Mittelteil vorgesehen war, geht aus Finschers Vorwort in der NMA hervor (NMA, II, 16, 2, S. XVIII, Faksimile S. XXIII), vgl. auch RUF 1977, S. 108.

¹⁷⁴ Vgl. ALLANBROOK 1983, S. 197ff.

¹⁷⁵ Vgl. RICE 1998, S. 366 für SalGro und NMA, II, 17, S. 425ff., Scena XV für MoGio.

¹⁷⁶ NMA, II, 18, 2, S. 491 (Nr. 30), Takt 20ff.

Exposition

Die Expositionen bilden zumeist ohne Abweichungen die Zweiteiligkeit der Sonatenexposition aus.¹⁷⁷ Der erste Teil besteht aus einem Hauptsatz und einer Überleitung zur Dominante, die mit einer deutlich markierten Zäsur endet, die HEPOKOSKI und DARCY ‚Medial Caesura‘ nennen. Der zweite Teil beginnt mit dem Seitensatz und endet dann mit einer Schlussgruppe, die wiederum eine Zäsur setzt. Der Hauptsatz kann ein Thema im Sinne einer längeren, zusammenhängenden melodischen Gestalt ausbilden, das aber immer neben weiteren melodischen oder motivischen Ideen steht und selten Gegenstand späterer Verarbeitung wird. Es kann von einem Tonikabereich gesprochen werden, in dem unterschiedliche Gestalten auf verschiedene Weise kombiniert werden. Die Medial Caesura ist am häufigsten als Halbschluss in der Dominanttonart realisiert, was die für die Zeit gewöhnlichste Option darstellt.¹⁷⁸ Von anderen Kadenzbildungen wird seltener Gebrauch gemacht (Halbschluss oder Ganzschluss in der Grundtonart, Ganzschluss in der Dominanttonart). Nach der Medial Caesura folgt der Seitensatz, der in der Regel solistisch durch die erste Violine oder Holzbläser ausgeführt wird, seltener durch Unisonofiguren (MoGio 77ff., PaiDu 46ff., CiBa 118ff.). Der Seitensatz steht in der Tonart der fünften Stufe. Eine Ausnahme stellt ein kurzer Sonatensatz von Paisiello dar (1. Satz PaiCon), wo nach einer Medial Caesura eine melodische Gestalt in der Tonart der Doppeldominante erscheint (T. 25) und erst mit Einsatz der charakteristischen Tuttiaktivität die fünfte Stufe der Grundtonart erreicht wird (T. 39). Cimarosa dagegen verschafft der Doppeldominante durch eine zusätzliche Zäsur einen eigenen Raum. Nach der vermeintlichen Medial Caesura beginnt ein Bereich in der Tonart der zweiten Stufe (CiBa 71, CiFal 41), der durch eine weitere Zäsur begrenzt wird, auf die dann der Seitensatz in der ehemaligen Dominante folgt. In einigen Cimarosa-Ouvertüren vereinen sich alle Möglichkeiten des Repertoires, die Zahl der Einschnitte im Rahmen einer Exposition zu erhöhen. Die meisten Zäsuren werden in den ersten Sätzen der dreisätzigen Sinfonien verwendet, die sich mit dem Aufbau einer Sonatenformexposition vergleichen lassen, ohne jedoch eine Reprise aufzuweisen (CiBa: 6 Zäsuren, CiCon: 4 Zäsuren). Alle Möglichkeiten zur Einführung weiterer Zäsuren sind jedoch auch in einsätzigen Ouvertüren in Sonatenform zu finden. Eine erste Möglichkeit bietet der Abschluss des Hauptsatzes mit einer Tuttizäsur, auf welche die sofortige Wiederholung des Hauptsatzes folgt (CiBa

¹⁷⁷ Vgl. HEPOKOSKI und DARCY 2006, S. 23ff. ‚The Medial Caesura and the Two-Part Exposition‘ und die Grafik auf S. 17.

¹⁷⁸ Vgl. ebd. S. 25.

4/43, CiFal 1/24). Statt der sofortigen Wiederholung kann auch eine Passage zur Vorbereitung eingeschoben werden (CiCon 40ff.). Nach der bereits genannten vorübergehenden Stabilisierung der Doppeldominante als zweite Möglichkeit liegt die dritte Möglichkeit in der Verwendung zweier Seitensätze, also der Wiederholung des Tuttizäsur/Soloeinsatz - Kontrastes. Dies ist die am häufigsten verwendete Technik und auch Cimarosa nutzt sie, indem er auf den vermeintlichen Abschluss des Seitensatzes mit Schlussgruppe und Zäsur einen weiteren Soloeinsatz folgen lässt. Dieser führt dann zu einer gegenüber dem vorherigen Einschnitt intensivierten Tuttizäsur (Soloeinsätze: CiCon 79/108). Schließlich wiederholt Cimarosa in einem Fall auch den zweiten Seitensatz noch einmal, so dass eine Folge von drei, sich steigernden Schlusszäsuren entsteht (Einsätze: CiBa 86/118/132). Paisiello wiederholt die Konstellation aus Zäsur und folgendem Solo in drei seiner Ouvertüren. Anders als bei Cimarosa entstehen hier nicht zwei vollständige Verbindungen aus Seitensatz und Schlussgruppe. Stattdessen führt der erste Soloeinsatz nach einigen Takten zu einem erneuten Halbschluss (PaiBa 52/64, PaiTeo 47/63, PaiFil 33/50).¹⁷⁹ Auch in Seydelmanns Ouvertüre zu ‚Il Turco in Italia‘ und in der ‚Don Giovanni‘-Ouvertüre gibt es zwei Zäsuren (SeyTur 46/67 bzw. MoGio 55/76¹⁸⁰). Die meisten Fälle der Einführung einer zusätzlichen Zäsur führen also neben ihrer Wirkung auf die Form und Hörerwartung zu einer Vermehrung der Soloeinsätze. Dies geschieht auch durch die Integration von Solopartien in die abschließende Coda (z.B. MoFi 108ff., CiMa 117ff., PaiNi 84ff.).

Die Option, auf die Medial Caesura und den Seitensatz zu verzichten und auf diese Weise eine einteilige Exposition zu komponieren, wird nur einmal gewählt (SalTal). Dort wird die Tuttiaktivität der Überleitung auch nach dem Erreichen des Dominantbereichs fortgesetzt.

Mittelteil und Durchführung

Die Mittelteile differieren stark hinsichtlich Gestaltung und Länge. Im Durchschnitt sind sie 39 Takte lang, wobei die Durchführungen von Mozarts Ouvertüren deutlich über dem Schnitt liegen (MoCo: 94 Takte, MoGio: 72 Takte). Die unterschiedliche

¹⁷⁹ Vgl. dazu VILLINGER 2000, S. 117: „Bevor Paisiello in seinen Ouvertüren in Sonatensatzform zum Seitensatz gelangt, schiebt er gelegentlich eine Dominantfläche [...] mit eindeutig thematischem Gehalt als Antizipation des Seitensatzes, die dann über eine Überleitung endgültig zum Seitensatz führt.“ Allerdings wäre so ein „Spiel mit der Sonatensatzform“ seit den „einsätzigen Ouvertüren für St. Petersburg“ nicht mehr zu finden. Wie die genannten Beispiele jedoch zeigen, ist dies zumindest rudimentär auch in späteren Ouvertüren der Fall. Vgl. zu PaiTeo auch RUF 1977, S. 59ff., insbesondere S. 61, wo T. 63ff. als „eine Art drittes Thema“ bezeichnet wird.

¹⁸⁰ Vgl. HEPOKOSKI und DARCY 2006, 226f.

Gestaltung ist am besten in dem Verhältnis der Mittelteile zur Exposition zu erkennen. Nur wenige verwenden bereits exponierte Motivik oder Thematik. Die beiden Ouvertüren von Mozart bilden zusammen mit der zu Paisiellos ‚Nina‘ die Ausnahmen, in denen ausschließlich Material aus der Exposition eingesetzt wird. Doch während in den umfangreichen Durchführungen Mozarts die prägnantesten Gestalten der Exposition erscheinen, wird in der kurzen Sequenz Paisiellos (16 Takte) nur eine Figur aus Tonwiederholungen (s.u. NB 5a) durch Engführung zu Dominantseptakkorden verbunden. In Cimarosas Ouvertüre zu ‚Il matrimonio segreto‘ wird auf ein thematisches Gebilde aus der Schlussgruppe zurückgegriffen und mit neuem Material kombiniert. Am stärksten an der Exposition orientiert ist Seydelmann (SeyTur 99-132), der den gesamten Hauptsatz mit anschließender Überleitung und Zäsur in die Dominante transponiert wiederholt, um daran eine Partie ähnlich einem Seitensatz mit kurzer Schlussbildung anzuschließen. Hier wird also nicht nur Material aus der Exposition wiederholt, sondern auch das Schema der formalen Gliederung. Allerdings ist die Tonartenfolge verändert: Ausgehend von der Dominante A-Dur schließt die Zäsur auf Fis-Dur als Zwischendominante zu H-Dur. Das Seitenthema beginnt in dieser Tonart und kehrt dann zu A-Dur zurück. Trotz dieser Veränderungen ist durch den Beginn mit dem Hauptsatz und der seitensatzartigen Textur nach der Zäsur die Anlehnung an den Ablauf der Exposition offenkundig.¹⁸¹ In der ‚Don Giovanni‘-Ouvertüre ist dies weniger offensichtlich, da die Anlehnung erst nach Einsatz der Durchführung mit dem Seitensatz beginnt. In Takt 141 erklingt dann der Beginn des Hauptsatzes in G-Dur (der Subdominante),¹⁸² aber anstatt das Thema in der gleichen Tonart zu wiederholen, setzt die Wiederholung in der Varianttonart g-moll an und führt dann zu einer Zäsur auf der Zwischendominante zu B-Dur, welche die Tonart des folgenden Seitensatzes ist. Nach einigen Sequenzierungen werden in Takt 180 ein harmonisches Pendel und andere für die Vorbereitung einer Zäsur typischen Wendungen angehängt, bevor eine absteigende Linie der Violinen in die Reprise führt. Viele Mittelteile, darunter alle von Salieri, bestehen aus einer Solopartie und einer abschließenden Zäsurbildung durch eine größere Besetzung. Die Solopartie kann wie ein zweiter Seitensatz wirken, zumal sich der gesamte Teil nicht von der Dominante

¹⁸¹ Wenn die Durchführung sich an die Gestaltenfolge der Exposition (‚expositional rotation‘) anlehnt, wird dies von HEPOKOSKI und DARCY 2006 als ‚developmental rotation‘ bezeichnet. Vgl. S. 206ff., wo auch die Abweichungen der Durchführungsrotation von der Exposition geschildert werden. Vgl. auch S. 611ff., wo das Konzept der Rotation erläutert wird.

¹⁸² Für eine Diskussion dieser Stelle im Hinblick auf die ‚falsche Reprise‘ vgl. HEPOKOSKI und DARCY 2006, S. 226f.

entfernt (MarBur, SalCif und SalGro, dessen Mittelteil sich allerdings durch ein Streicherunisono von der Exposition abhebt). In zwei Fällen scheint sogar der Seitensatz nachgeholt zu werden, der in der Exposition selbst fehlt (SalTal), oder nur aus Achtelfiguren besteht (PaiDu 46), wobei jedoch die Sequenzierungen als Abgrenzung zu den stabilen Tonartbereichen der Exposition fungieren (wie auch in SalGel, MoCo und MoGio, CiMa und CiFal). Die folgende Zäsur ist nie als Ganzschluss wie am Ende der Exposition konzipiert, sondern bildet einen Halbschluss (z.B. SalCif 86-88) oder führt zu einem Dominantseptakkord (z.B. MarBur 105-112). Die Pause zwischen der Zäsur und der Reprise wird oft durch eine Rückleitung überbrückt (z.B. SalGro 146-150).

Verschiedene Möglichkeiten, den Mittelteil kontrastierend zur Exposition zu gestalten, wählen Martín y Soler und Cimarosa. In der Ouvertüre zur ‚Diana‘ setzt Martín eine neue melodische Gestalt, die durch eine neue Taktart (6/8) und eine neues Tempo (Andante sostenuto) von der gesamten Exposition abgehoben ist. Dieses Einschieben eines langsamen Mittelteils ist an den Bau der dreisätzigen Ouvertüren angelehnt.¹⁸³ Da der Mittelteil aus kaum mehr als der vierfachen Wiederholung eines melodischen Gedankens besteht, wäre es nicht angemessen, hier von drei Sätzen zu sprechen. Cimarosa nutzt den abrupten Wechsel der Tonart als Kontrastmittel. Ein Mittelteil beginnt nach leisem Abschluss der Exposition mit einem Tuttausbruch in der erniedrigten dritte Stufe (CiMa 176), ein anderer mit einem neuen Thema in der Varianttonart der Tonika (CiFal 105) und ein weiterer löst einen Dominantseptakkord in die Durvariante der dritten Stufe auf (CiLo 71).

Reprise und Coda

Ein Vergleich der Reprisen mit den Expositionen der neunzehn bis hierhin berücksichtigten Ouvertürensätze legt eine Aufteilung in zwei Gruppen nahe. Zehn der Sätze weichen in der Reprise nicht mehr als elf Takte von der Länge der Exposition ab (durchschnittlich ca. fünf Takte), während die andere Hälfte Differenzen von mindestens achtzehn Takten (durchschnittlich 35 Takte) aufweist.¹⁸⁴ Bis auf vier Ausnahmen sind die Reprisen kürzer als die Expositionen (länger sind in der ersten

¹⁸³ CORVIN 2005 (S. 24f.), der sich an Stephen Carey Fisher orientiert, nennt diese ‚Reprise Overture‘.

¹⁸⁴ Veränderungen gegenüber der Exposition in Takten:

Gruppe 1: PaiBa +6, PaiTeo -1, PaiCon 1. Satz +11, SalCif +1, SalGro 0, SalTal -1, SalGel -9, PaiDu -9, MoGio -5, MarDi -3

Gruppe 2: PaiFil -18, MoFi -38, MarBur -27, PaiNi +51, SeyTur -33, CiLo -14, CiFal -37, CiMa -51, MoCo -47

Gruppe SalCif: 1 Takt, PaiBa: 6 Takte und PaiCon 1. Satz: 11 Takte; in der zweiten Gruppe PaiNi: 51 Takte).

Nur in zwei Fällen resultieren die geringen Abweichungen in der ersten Gruppe jedoch auf einer Reprise, die eine bis auf die Transposition der zweiten Hälfte unveränderte Wiederholung der Exposition darstellt (MarDi und MoGio). Zugleich sind dies die einzigen Sätze aus der ersten Gruppe, in denen die Reprise nicht zu einer Schlussbildung kommt, sondern ein angehängter Abschnitt zur Introduction der Oper überleitet (MarDi 154ff., MoGio 278ff.). Beide Überleitungen beginnen zudem mit Material aus dem Seitensatz. Die übrigen Reprisen dieser Gruppe weisen kompositorische Veränderungen auf, die über die Transposition des Seitensatzes und der Schlussgruppe hinausgehen. Zumeist sind sie im Bereich der Überleitung zu Medial Caesura zu finden, die in der Reprise der Rückmodulation zur Grundtonart angepasst werden muss, wobei einerseits zusätzliche Eingriffe in die Motiv- und Phrasenfolge, andererseits größere harmonische Ausweichungen zu beobachten sind (dies in PaiBa 134ff., PaiTeo 149ff.,¹⁸⁵ SalTal 129ff.). Die Veränderungen in der Gestaltenfolge der Überleitung kann in den Ouvertüren sowohl durch einfaches Weglassen, durch Ersetzung oder durch Einfügung von neuen Motiven geschehen. Die Rekomposition durch Wiederholung findet sich nur einmal, wo eine viertaktige Phrase nicht mehr zweimal auf je einer Tonstufe wiederholt wird, sondern als Träger einer harmonischen Sequenz dreimal je zwei Stufen darstellt (PaiBa 32ff. bzw. 130ff.). Die übrigen Abschnitte der Exposition werden in dieser Gruppe nur in Ausnahmefällen verändert. Im Seitensatz wird lediglich einmal ein zweitaktiges Kontrastglied ersetzt (PaiTeo 69f. bzw. 169f.). Die Reprise des Hauptsatzes verkürzt Salieri zweimal auf acht Takte und schließt direkt mit der Überleitung an (SalTal und SalGel). Dass die Expositionen und Reprisen trotz solcher Veränderungen gleich lang sind, wird durch neu eingeführte Wiederholungen in der Schlussgruppe erreicht, welche die Kürzungen kompensieren. So wird z.B. in SalGel eine Unisono-Phrase aus dem Hauptsatz in die Schlussgruppe verlagert (SalGel 25ff. bzw. 163) und dort mit einer intensivierenden Tutti-partie kombiniert, worauf diese Neukombination wiederholt wird. Auch im ersten Satz von PaiCon wird eine Phrase des Hauptsatzes in der Reprise zusätzlich Teil der

¹⁸⁵ Vgl. zu PaiTeo RUF 1977, S. 61: [...] folgt die Rückwendung zu der das Seitenthema zugunsten einer langatmigen Orgelpunktpartie unterschlagenden, ansonsten weitgehend identischen Reprise.“ Angesichts der Tatsache, dass diese Orgelpunktpartie (PaiTeo 149-162) in der Dominante steht und auch die vorherige Überleitung und Zäsur gegenüber der Exposition deutlich abgeschwächt erscheint, könnte man auch behaupten, dass das „dritte Thema“ in der Reprise die Funktion des Seitensatzes erfüllt.

Schlussgruppe und dort auch wiederholt (PaiCon 9ff., 67ff. bzw. 111ff./119ff.) Bei Paisiello wird eine Phrase, die in der Exposition unwiederholt erscheint (PaiBa 78ff.), in der Reprise zweimal gespielt (PaiBa 169ff.).

Die stärkeren Verkürzungen in der zweiten Gruppe der Reprise sind häufig in der ersten Hälfte des Formteils zu finden. In mehreren Stücken wird ein ursprünglich wiederholter, mehrteiliger Hauptsatz stark verkürzt. Dabei wird der Hauptsatz mit der ebenfalls gekürzten Überleitung verschmolzen (MoFi, SeyTur, CiLo 1. Satz) oder eine vorher hauptsatzinterne Zäsur übernimmt die Funktion der Medial Caesura (CiFal). In einem anderen Fall wird in das Material der Überleitung eine Solopassage integriert, dann aber nach der Medial Caesura auf die Reprise des Seitensatzes verzichtet und stattdessen eine melodische Bläserpassage aus der Coda vorgezogen (CiMa). Dem überwiegenden Teil der stärker reduzierten Reprise der zweiten Gruppe ist eine Coda angeschlossen. Sie unterbricht die Schlussgruppe der Reprise mit einem Neubeginn, erkennbar entweder am Wiederaufgriff des Hauptsatzes (CiMa, PaiFil) oder an der Verwendung einer Einleitungsfigur zum Aufbau eines letzten Tuttis (SeyTur, MoFi). Diese Coda kann die gesamte oder Teile der Schlussgruppe überschreiben (PaiFil, MoFi), was zu großen Längenunterschieden zwischen Reprise und Exposition führen kann, ohne dass diese für die Wahrnehmung relevant sein müssen. Bei den übrigen Reprise sind es individuelle Lösungen – zumindest im untersuchten Repertoire –, die für die großen Schwankungen verantwortlich sind. In Martín y Solers ‚Il Burbero di buon cuore‘ folgt die Reprise zwar dem formalen Verlauf einer Reprise, wiederholt aus der Exposition jedoch nur den transponierten Seitensatz. Ein Motiv der ursprünglichen Überleitung erscheint in der Schlussgruppe (MarBur 54 bzw. 151). Der gesamte Bereich bis zur Medial Caesura wird jedoch durch einen kürzeren Abschnitt ersetzt. Im Gegensatz dazu wird die Reprise der Ouvertüre zu Paisiellos ‚Nina‘ als einzige deutlich erweitert.¹⁸⁶ Dies geschieht an zwei Stellen: Zum einen wird die Schlussgruppe durch Wiederholung desselben Materials erweitert (ab PaiNi 256), zum anderen wird in einer Episode zwischen Hauptsatz und Seitensatz die Tonart der Subdominante unter Verwendung neuer Motive hervorgehoben. Zuvor wird das Ende des Hauptsatzes umgestaltet, indem auf die Verarbeitung des Tonrepetitionsmotivs (NB 5a) im Mittelteil zurückgegriffen wird, um dann mit Hilfe von Sequenzen zur vierten Stufe zu gelangen (PaiNi 160-208).

In Mozarts dreisätziger Sinfonie KV 318 entsteht durch die besondere Behandlung von

¹⁸⁶ Vgl. die Darstellung des Formverlaufs bei CORVIN 2005, S. 137ff.

Reprise und Coda eine in diesem Repertoire einzigartige Form. Der erste Satz besteht aus einer Exposition und einem durchführungsartigen Abschnitt (ab T. 70). An die Stelle der erwarteten Reprise tritt der zweite Satz in Form eines Rondos. Der nahtlos angeschlossene dritte Satz im ‚Primo Tempo‘ (T. 207) führt innerhalb von sieben Takten mit neuem Material von der erreichten Tonika zurück zur Dominante und zur damit auch zur Gestaltenfolge der Exposition. Diese Rückkehr beginnt jedoch mit der Überleitung (vgl. T. 28). Somit fehlt die Präsentation des Hauptsatzes in der Tonika und die gleichzeitige Rückkehr zu Grundtonart und Expositionsgestalten findet erst mit dem Eintritt des Seitensatzes statt (T. 212). Der Satz folgt nun dem Verlauf der Exposition bis in Takt 256 eine Coda die ausgesparten Takte des Hauptsatzes anschließt. Auf diese Weise ist das Erscheinen der beiden prägnantesten Gestalten der Exposition umgekehrt.¹⁸⁷

Rondo

Mozarts Ouvertüre zu ‚Cosi fan tutte‘ steht sowohl mit dem Rondo als auch mit der Sonatenform im Dialog. Die prägnanteste Formulierung des Stücks, die ähnlich einem Ritornellprinzip in verschiedenen Tonarten wiederkehrt, verhindert die eindeutige Lokalisation des Reprisenetrtritts. In der Exposition erscheint das ‚Ritornell‘ sowohl als zentrale Gestalt des Tonikabereichs als auch des Dominantbereichs (MoCo 29, 79), in der Durchführung nach den charakteristischen Quintfallsequenzen zuerst in F-Dur, dann verkürzt in G-Dur (149, 175) und schließlich ein letztes Mal nach Erreichen der Tonika (193). Wenn der Reprisenbeginn mit Eintritt der Tonika gesetzt wird (MoCo 189),¹⁸⁸ so besteht die Reprise lediglich aus der Wiederkehr eines Akkordwechselmotivs, dem folgenden Ritornell und der gekürzten Überleitung. Nach der Medial Caesura beginnt eine Coda mit der Kadenz aus der langsamen Einleitung (MoCo 8ff. bzw. 227ff.) und der Einleitungsfigur (MoCo 15ff. bzw. 241ff.), so dass die Exposition nach der Hälfte abgebrochen wäre. Vergleicht man den formalen Aufbau mit dem eines deutlich als Rondo aufgebauten Stücks (MarRar), so zeigen sich Parallelen. Wenn man den Aufbau als Sonatenform verstünde, so würde die Reprise lediglich aus dem Rondothema und seiner einmaligen Wiederholung bestehen (MarRar 128ff.), worauf eine fanfarenartige Partie zur Introdution führt.¹⁸⁹ Ebenfalls vergleichbar ist das Fehlen einer

¹⁸⁷ Vgl. Kontarsky in BRÜGGE und KNISPEN 2007, S. 64: „konsequent verfolgte Spiegelform“, und ZASLAW 1989, S. 347: „asymmetrical arch- or mirror-form“.

¹⁸⁸ So auch KUNZE 1983, S. 73.

¹⁸⁹ Vgl. CORVIN 2005, S. 58 und 134f.

Schlussgruppe nach dem Seitensatz, der ohne Zäsurbildung in einen durchführungsartigen Teil führt (MarRar 78ff., MoCo 79ff.). Im Unterschied zu Mozart erscheint bei Martín das Rondothema jedoch nur dreimal in der Tonika, so dass sich ein klare Gliederung in Refrains und Couplets ergibt (Refrains: Takt 1, 55 und 128, Couplets: Takt 24 und 62).

Binary form

Die zwei bisher nicht berücksichtigten Overtüren, die ebenfalls noch als Sonatenform beschrieben werden können, zeichnen sich durch die besondere Gestaltung der Reprise aus (SalAx und StoGli), während die Expositionen den obigen Beschreibungen entsprechen. In HEPOKOSKIS und DARCYs Terminologie handelt es sich um Sonaten des zweiten Typs, bei der nach der Exposition sofort die Wiederholung des motivisch-thematischen Ablaufs einsetzt, allerdings in einer von der Tonika abweichenden Tonart. Die Rückkehr zur Tonika geschieht dann mit dem Seitensatz.¹⁹⁰ Der für diesen Aufbau etablierte Begriff der ‚binary form‘ will sich von der Dreiteiligkeit der Sonatenform mit Durchführung abgrenzen. Allerdings fehlt so die Abgrenzung zur ebenfalls zweiteiligen Sonatenform ohne Durchführung, deren Reprise mit der gleichzeitigen Rückkehr zur Thematik und Tonart der Exposition einsetzt (Typ 1 in der Kategorisierung von HEPOKOSKI und DARCY).

Im Gegensatz zu der bereits beschriebenen Ausweichung zur Subdominante in der ‚Nina‘-Overtüre (PaiNi 160ff.) handelt es sich nicht um eingeschobene modulierende Episoden, sondern um eine harmonische Neugestaltung des Ablaufs, wobei auch neue Motive und thematische Gebilde integriert werden können. Am übersichtlichsten geschieht dies in der D-Dur Overtüre zu Salieris ‚Axur‘. Die Reprise setzt nach einer Hinführung mit dem Beginn des Hauptsatzes ein, der nach B-Dur transponiert wurde (SalAx 62). Der Hauptsatz ist um einen mittleren Abschnitt gekürzt und die folgende Überleitung ist neu gestaltet. Sie führt nahtlos zur Reprise des Seitensatzes in der Tonika D-Dur (SalAx 82ff.). Dieser knappen Anlage steht die deutlich erweiterte Reprise Storaces gegenüber (Vergleich Exposition/Reprise: 62/114 Takte). Storace gliedert die Reprise durch den Einsatz von Zäsuren in vier Abschnitte. Diese beginnt wie gewöhnlich mit dem Hauptsatz und der angeschlossenen Überleitung, wobei dieser Abschnitt in der Dominanttonart A-Dur steht und mit einem Ganzschluss abschließt (StoGli 63-79). Der nächste episodische Abschnitt sequenziert eine neu gebildete

¹⁹⁰ Vgl. HEPOKOSKI und DARCY 2006, S. 353ff. ‚The Type 2 Sonata‘, dort auch eine Diskussion des Begriffs ‚binary form‘. Vgl. auch die Diskussion in GERSTHOFER 1993, S. 46f.

Phrase und endet mit Cis-Dur-Akkordschlägen (StoGli 95). Der dritte Abschnitt wird nun wieder mit Material der Überleitung gestaltet und führt zum Tonika-Halbschluss (StoGli 137), woran sich im vierten und letzten Abschnitt zuerst eine seitensatzähnliche Phrase und dann der zweite Abschnitt des Seitensatz anfügt. Die Schlussgruppe ist wieder mit Motiven des Hauptsatzes und der Überleitung angereichert, führt jedoch nicht wie in den anderen Fällen zum Schluss der Ouvertüre, sondern wiederum zu einer Zäsur (StoGli 176), auf die eine auf dem Hauptsatz basierende Coda folgt.

Reihungsformen

Die bis jetzt diskutierten Ouvertüren können als Sonatenform verstanden werden, da bei ihnen die Formteile Exposition und Reprise in einem bestimmten Verhältnis stehen. Die Reprise stellt den Bezug zur Exposition im einfachsten Fall durch wörtliche Wiederholung der Gestaltenfolge her, mit der charakteristischen Transposition der zweiten Expositionshälfte in die Tonika. Diese Beziehung der Reprise zur Exposition bleibt auch erhalten, wenn einzelne Gestalten wegfallen oder durch ähnliche ersetzt werden, so dass im Extremfall z.B. die Wiederholung des ersten Expositionsteils auf die Abfolge typischer Fakturen reduziert werden kann (so in MarBur). Die letzten beiden darzustellenden Ouvertüren (CiFan und PaiMol) wiederholen jedoch keine Gestaltenfolge sondern nur vereinzelt Motive oder Phrasen. Es ist zwar möglich, eine rudimentäre Sonatenform zu konstruieren, die Anlagen sind jedoch präziser als freiere Reihungsformen mit teilweiser Orientierung an der Sonatenform zu bezeichnen. Cimarosas Ouvertüre zu ‚Il fanatico burlato‘ könnte bis einschließlich der Reprise des Hauptsatzes noch als Sonatensatzform wahrgenommen werden. Die Exposition ist wie gewöhnlich durch eine Medial Caesura gegliedert (CiFan 55) und die Takte 83-97 könnten als Mittelteil oder Rückleitung verstanden werden. Die Reprise des Hauptsatzes (CiFan 105) wird von einer neuen Überleitung gefolgt, die jedoch mit einer Zäsur in der Tonart der Dominante schließt (133). Daraufhin wird die Taktart gewechselt (zum 2/4) und ein neues Tempo vorgeschrieben. Die zweite Hälfte des Stücks nimmt in keiner Weise Bezug auf die erste Hälfte, sondern bildet durch Wiederholungen eine Art ABA‘-Form (CiFan 134, 170, 210). Rückblickend wäre auch die erste Hälfte des Stücks als ABA-Form zutreffend beschrieben, wobei der B-Teil dann aus der zweiten Expositionshälfte und der Rückleitung zum A-Teil besteht. Insgesamt hat der Satz dann die Reihungsform ABA‘CDC‘.

In Paisiellos Ouvertüre zu ‚La Molinara‘ spricht die Vielfalt der Gestalten und die

wenig gliedernde Wiederholung für die Annahme einer Reihungsform, bei der im Hintergrund die von Paisiello sonst bevorzugte Sonatenform ohne Durchführung stehen könnte. Die Wiederholung einer Gestalt des Hauptsatzes bezeichnet den Anfang eines repressenartigen und eines codaartigen Teils (PaiMol 12, 102, 166). Sowohl die Überleitung als auch der Seitensatz sind vom schnellen Wechsel der Texturen und Dynamiken geprägt, wobei der Seitensatz mit 50 Takten ungewöhnlich lang ist. Auf eine Schlussgruppe wird verzichtet, der Seitensatz schließt mit einer kurzen Tuttipassage (PaiMol 91-94). Zwischen dieser und der Wiederkehr des Hauptsatzes steht eine neue melodische Bildung der Holzbläser, die bereits wieder in der Tonika kadenziert. Dass der nun folgende Abschnitt nur begrenzt als Reprise zu verstehen ist, liegt zum einen an der Zäsurlosigkeit, zum anderen an der losen Reihung neuer und bereits bekannter Motive und Phrasen. Es wird also weder die Gliederung noch die Gestaltenfolge der Exposition wiederholt. Stattdessen folgt auf den Einstieg mit dem Hauptsatzmotiv eine längere Episode mit dem Schwerpunkt in der Subdominante (PaiMol 111, vgl. PaiNi), dann eine nicht transponierte Melodie aus dem Ende des Seitensatzes (PaiMol 78 bzw. 136), die Melodie aus dem Mittelteil (PaiMol 95 bzw. 149) und schließlich die transponierte Kontrastbildung der Streicher (PaiMol 57 bzw. 156), welche die Reprise mit einer Kadenz abschließt. Das klingende Ergebnis ist eher eine Folge von Solo- und Tuttipassagen mit gelegentlichen Wiederholungen als eine deutliche Gliederung in zwei Abschnitte, die sich aufeinander beziehen.

2. Bausteine 1: Ton – Motiv – Phrase

Nach der zusammenfassenden Darstellung zur Disposition und formalen Gestaltung der Ouvertüren beginne ich nun mit der Analyse der Bausteine, beginnend bei den kleinsten Einheiten. Um die Vergleichbarkeit trotz stark unterschiedlicher formaler Gestaltungen zu erhalten, werde ich die weitere Untersuchung auf die Expositionen bzw. die expositionsähnlichen Abschnitte beschränken.

Die Begriffe ‚Motiv‘ und ‚Phrase‘ verwende ich lediglich mit einer analysetechnischen Bedeutung. Unter einem Motiv verstehe ich im Folgenden die kleinste unterscheidbare musikalische Gestalt, die nur aus wenigen Tönen besteht und Binnenkontraste genauso wie Binnenwiederholungen in nur minimaler Form ausbildet. Ihre Erkennbarkeit gewinnt diese Gestalt durch ihre rhythmische und diastematische Kontur. Die Kombination aus einem oder mehreren Motiven und auch zusätzlichen Einzeltönen

bezeichne ich als Phrase. Somit lässt sich eine Phrase immer in eine oder mehrere Gestalten zerlegen, während ein Motiv bei der Zerlegung ausschließlich in nicht wiedererkennbare Einzeltöne zerfällt. Im untersuchten Repertoire sind Motive in der Regel nicht länger als ein Takt, während aus Motiven gebildete Phrasen bis auf wenige Ausnahmen zwischen zwei und acht Takten einnehmen.

a) Wiederholung auf der Motivebene: Tonrepetitionen

Im Rahmen des Motivs ist die Tonrepetition die naheliegendste Form der Wiederholung. Schon bei der Wiederholung einer Kombination zweier unterschiedlicher Töne ist die Entscheidung, ob es sich um ein Motiv mit Binnenwiederholung oder um die Wiederholung eines Motivs handelt, von Faktoren wie Tempo oder Instrumentation abhängig. Das Erkennen einer Wiederholung hängt von der Unterscheidbarkeit des Wiederholten ab. Es muss sich um ein Ereignis mit einem Anfang und Ende handeln, wie etwa einen Ton oder eine Tongruppe. Harmonik, Instrumentation oder Dynamik können jedoch nur Gegenstand einer Wiederholung sein, wenn sie differenziert eingesetzt werden. So kann die Konstellation laut-leise wiederholt werden, während die Vorzeichnung einer Dynamik nur zu einer Invarianz der Lautstärke führt.¹⁹¹ Da aber das Wiedererkennen einer Konstellation voraussetzt, dass es zwei unterscheidbare Gestalten gibt und eine unterscheidbare musikalische Gestalt hier als Motiv definiert wird, muss in diesem Fall zumindest beim behandelten Repertoire von einem Motiv und seiner Wiederholung gesprochen werden.

Tonrepetitionen sind in der Buffa-Musik so häufig, dass sie als Stilmerkmal bewertet wurden.¹⁹² Auch in den untersuchten Expositionen der Ouvertüren sind sie fast allgegenwärtig.

Als Teil von melodischen Gestalten werden erst Vorkommen mit mehr als zwei Tonwiederholungen auffällig, während eine oder zwei Repetitionen zumeist der Hervorhebung einer Zählzeit und der Vermeidung eines Ruhepunktes durch eine längere Note dienen (z.B. NB 1a CiFan 6f.). Im Kontext von Melodiebildungen sind

¹⁹¹ Vgl. SCHWARTZ 1973, S. 50f., vgl. auch RUWETS () repertoireabhängige Unterscheidung zwischen nicht-parametrischen Elementen, die mehrere Werte annehmen können und parametrischen Elementen, die zweiwertig sind, z.B. Lautstärke oder Tempo (1987, S. 16), oder auch MEYERS Unterscheidung zwischen syntaktischen und statistischen Eigenschaften (1989, S. 14).

¹⁹² Vgl. WOLFF 1981, S. 62 und STROHM 1979, S. 155, allerdings im Zusammenhang mit dem Buffo-Stil der Intermezzi, sowie OSTHOFF 1973, S. 696.

häufigere Wiederholungen äußerst selten (Ausnahmen NB 1b CiFal 64ff., MoFi 108ff. und MoBi 34ff., immer im Seitensatz).

NB 1a CiFan 6f., 1b CiFal 64ff.

Sind Motive hingegen nicht Teil einer größeren Phrasenbildung, so können sie eine bestimmte Form annehmen, die durch einen Motivkopf und eine daran anknüpfende Tonrepetition bestimmt ist. Im Gegensatz zu den Viertelrepetitionen der obigen Beispiele handelt es sich zumeist um Achtelrepetitionen. Der Motivkopf besteht in der Regel aus einer Achtel oder mehreren kleineren Notenwerten, die in der Tonhöhe von den Tonwiederholungen abweichen. Diese Motivform ist in allen formalen Bereichen der Ouvertüren zu finden (aus dem Hauptsatz NB 2a MoGio 36ff., NB 2b PaiBa 8, vgl. auch PaiTeo 6 und MoGio 68; aus der Überleitung CiMa 36 und CiFal 54; aus der Coda NB 2c MarBur 83, vgl. auch CiFal 83). Selten sind sie jedoch im Seitensatz (Ausnahmen bei Mozart: MoGio 79 und MoFi 63).

NB 2a MoGio 36ff., 2b PaiBa 8, 2c MarBur 83

Noch deutlicher von Repetition geprägt sind diese Motive, wenn sie Träger einer Crescendo-Hinführung zum Tutti sind, wie sie häufig am Beginn einer Ouvertüre steht. Die Motive markieren hier im Rahmen einer aufsteigenden melodischen Sequenz einzelne Tonstufen. Dabei wird der abweichende Motivkopf auf z.B. auf einen Vorschlag reduziert (NB 3a MarBur 1) oder entfällt vollständig (NB 3b MoCo 15f.).



NB 3a MarBur 1, 3b MoCo 15f.

Ebenfalls in Einführungs- und Überleitungsarten ist das Verfahren zu finden, größere Notenwerte durch Repetition zu unterteilen (in der Einleitung: NB 4a SalCif 3f.; in der Überleitung zur Medial Caesura: NB 4b MarRar 33f., vgl. auch MoCo 71f., in der Coda (Überleitung zur Schlusszäsur): PaiTeo 77 und CiMa 105). Die Tonwiederholungen sorgen neben dem höheren Aktivitätsniveau auch für einen besonderen Farbwert, der an wenigen Stellen noch durch das Parallelführen von nicht repetierenden Holzbläsern und repetierenden Violinen intensiviert wird (vgl. SeyTur 44f. und NB 4c SalGro 59f., wo dieses Verfahren im Seitensatz angewendet wird).

NB 4a SalCif 3f., 4b MarRar 33f., 4c SalGro 59f.

Die Tonrepetitionen können nicht nur zwischen Verdeutlichung eines Pulses und Farbwerts stehen, sondern treten auch an der Grenze von Vorder- und Hintergrund bzw. Melodie- und Begleitstimmen auf. Dies wird an einer Stelle in Paisiellos Overture zur ‚Nina‘ deutlich, in der ein Pedalton der Oboen und Klarinetten durch repetierte Viertelnoten eingeführt wird (NB 5a PaiNi 38f.). Bis zum Einsatz des Pedaltons stehen sie allein und werden zusätzlich durch Crescendo dynamisch gestaltet. Im späteren Geschehen wird diese Stelle Gegenstand der Verarbeitung (im durchführungsartigen Mittelteil T. 104-122 und in der ausgeweiteten Parallelstelle in der Reprise T.160-172). Die Repetition ohne Tonhöhenveränderung scheint auf eine Begleitfunktion zu deuten,¹⁹³ während der Wert der Viertel, also die Langsamkeit der Repetition, irritiert und die Stelle ungewöhnlich macht. Dies zeigt der Vergleich mit einer ähnlichen

¹⁹³ Vgl. auch LIDOV 2005 (S. 35ff.), der von ‚textural repetition‘ spricht. Ein Ereignis wird dabei so oft wiederholt, dass weder das Ereignis noch die Wiederholung Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt und so auf andere Ereignisse oder Prozesse deutet, z.B. Melodiestimmen oder Variationen von Parametern.

Situation, die sehr häufig vorkommt. Die formale Stelle, an der eine repetitive Begleitung oft kurz im Vordergrund steht, bevor einen Takt später eine Solostimme hinzutritt, ist der Beginn des Seitensatzes (z.B. NB 5b PaiFil 34, vgl. auch Beginn der Coda CiMa 116). Hier wird trotz des kurzen Alleinstehens bereits deutlich, dass es sich um Begleitung handelt. Dies liegt an der Konventionalisierung dieses Verfahrens, aber auch an der Achtel als Wert der Repetition, durch welchen die Klangfarbe mit der Eigenständigkeit der einzelnen Noten konkurriert. Die Tonwiederholungen aus ‚Nina‘ stehen nicht nur an einer ganz anderen Stelle (mitten im Hauptsatz), sondern weichen mit den Vierteln vom normalen Tempo der Repetitionsbegleitung ab. In den seltenen Fällen, in denen eine repetitive Begleitung Viertel verwendet, setzt die Begleitung nach der Solostimme ein (CiMa 84 bzw. 88) oder wird durch ihre Instrumentierung als Begleitung gekennzeichnet (NB 13a MoCo 21f., StoGli 38ff.: die ‚Eins‘ in den Bässen, die übrigen Zählzeiten in den Violinen und der Viola).

Einen anderen Weg, die repetitive Begleitung in den Vordergrund zu bringen, stellt der folgende Ausschnitt dar (NB 5c MoFi 59ff.). Es handelt sich wieder um den Einsatz eines Seitensatzes und auch die üblichen Achtelrepetitionen in den mittleren Streichern sind gegeben. Durch einen Akzent auf der ersten Achtel und dem kurzen melodischen Ausweichen auf der letzten Viertel des Takts wird die Begleitung jedoch individualisiert. Da die Melodiestimme der ersten Violine auf der gleichen Rhythmik (abzüglich der Tonwiederholungen) und einer abgeleiteten Melodik (mit Gegenbewegung) beruht, gerät die Begleitung auch mit Eintritt der Solostimme nicht vollständig in den Hintergrund.¹⁹⁴

The image shows a musical score excerpt with two systems. The top system consists of two staves: the upper staff is for woodwinds (Ob., Klar.) and the lower staff is for Violin I (VI. 1). The woodwind part starts with a rest followed by a series of eighth notes. The violin part enters with a series of eighth notes, marked with *sfpp*. The bottom system consists of two staves: the upper staff is for Violin I (VI. 1) and the lower staff is for Violin II and Viola (VI. 2, Vla.). The violin I part has a melodic line with eighth notes and quarter notes, marked with *fp*. The violin II and viola part has a repetitive eighth-note accompaniment, also marked with *fp*. The woodwind part (Ob.) enters in the second system with a melodic line, marked with *fp*.

NB 5a PaiNi 38f., 5b PaiFil 34f., 5c MoFi 59ff.

¹⁹⁴ Vgl. RUF 1977, S. 106.

Neben diesen Ausnahmen finden sich Tonwiederholungen in Begleitstimmen in der Regel ohne rhythmische Konturierung als ‚Trommelbass‘ oder ‚Brillenbass‘. Auch die Harmoniestimmen der mittleren Streicher können so ausgeführt werden (wie z.B. oben in NB 5b). Diese Form kann in Achteln oder in Kombinationen aus Achtel- und Viertel erscheinen (z.B. NB 6a CiMa 71).

Weitere häufige Formen nichtmotivischer Tonrepetition sind die Konfliktrhythmen in den hohen Streichern. Es handelt sich um Viertelsynkopen in einer oder beiden Violinstimmen, zu denen häufig Dreiklangsmotivik im Bass tritt (z.B. NB 6b SalAx 22ff., dazu Bläserpedaltöne, vgl. auch PaiFil 47ff.). Ein anderer, klarer abgegrenzter Texturtyp zeichnet sich durch Sechzehntelrepetitionen in den hohen Streichern aus, die mit Pedaltönen in den Bläsern und häufig sequenzierten Motiven in den Bässen einhergehen (z.B. NB 6c CiLo 25ff, eine Ausnahme ist MarBur T. 54ff., da hier die üblichen Sechzehntel durch Achtel ersetzt sind). Bei diesen nichtmotivischen Formen der Tonrepetition ist sowohl das Pulsgeben als auch die Farbe von Bedeutung,¹⁹⁵ wobei jedoch das Pulsieren mit abnehmenden Notenwerten einem Oszillieren weicht.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of five staves: VI. 2 (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), B. (Bass), and VI. 1, 2 (Violin I). The second system consists of two staves: VI. 1, 2 and Vla., Vc., B. The notation includes various rhythmic patterns, dynamic markings (f, p), and articulation marks. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

NB 6a CiMa 71, 6b SalAx 22ff., 6c CiLo 25ff. (Bläserpedaltöne fehlen)

Typische Repetitionsmotive der Begleitstimmen erscheinen in Tuttibereichen. Sie alternieren oft mit Akkordschlägen (z.B. NB 7a PaiNi 30ff., vgl. CiBa 109ff. mit Rollentausch von Streichern und Bläsern). Eine andere Aufgabe kann das Überbrücken und die Auftaktbildung sein (NB 2b PaiBa 8). Ebenfalls typisch für Tuttibereiche sind die abschließenden Akkordschläge in Vierteln, die in vielen oder allen Stimmen Tonwiederholungen enthalten (z.B. NB 7b CiFal 22f.). Diese Akkordschläge können

¹⁹⁵ Vgl. VILLINGER 2000, S. 106: „Die Wirkung dieser repetierten Achtelketten ist die eines durchgehenden, nervösen Pulses, der gerade wegen seiner inneren Statik zum bewegenden, Spannung suggerierenden Moment wird.“

bei Mozart und bei Martín y Soler durch Einfügen von Achteln rhythmisch aufgelockert werden (z.B. MoFi 57, vgl. auch MarDi 52).

The image shows a musical score for woodwinds (Ob., Cl., Hrn.) and strings (Streicher, Fg.). The woodwind part starts with a dynamic marking of *pp* and features a rhythmic pattern of eighth notes. The string part starts with a dynamic marking of *p*. Both parts include a *cresc.* (crescendo) marking. The woodwind part ends with a *Tutti* marking and a series of chords. The string part continues with a similar rhythmic pattern.

NB 7a PaiNi 30ff., 7b CiFal 22f.

b) Wiederholung von Motiven

Bei der Wiederholung von Motiven ist die unmittelbare Wiederholung der Regelfall. Wenn einem Motiv ein anderes, kontrastierendes Motiv folgt, wird im Fall einer Wiederholung nicht nur das erste Motiv, sondern die gesamte kontrastierende Konstellation wiederholt (abab). Hier handelt es sich bereits um eine aus zwei Motiven bestehende Phrase und ihre Wiederholung,¹⁹⁶ was Gegenstand des nächsten Abschnitts sein wird.

Die Identifikation einer unmittelbaren Wiederholung von Motiven wird in den Ouvertüren durch die Wahrung der rhythmischen und melodischen Gestalt der Motive gesichert, die nur selten geringfügig an einen neuen Kontext angepasst wird. In einem ersten Bereich soll jetzt gezeigt werden, wie diese wiederkehrenden musikalischen Gestalten zu Trägern von klanglichen, harmonischen und melodischen Prozessen werden. Der zweite Bereich handelt dann von einer (ähnlich wie bei den Tonrepetitionen) fließenden Grenze zwischen Texturen und Begleitfiguren auf der einen Seite und Motivrepetition auf der anderen Seite.

Motivwiederholung als Prozessträger

Die einfachste Form, in der wiederholte Motive zum Träger¹⁹⁷ eines Prozesses werden, ist das Crescendo. In NB 8a (PaiBa 20f.) ist die viermalige Repetition eines Motivs in den Violinen zu sehen. Die einzige wesentliche Veränderung findet in der Dynamik statt, was im zweiten Takt durch Tonrepetitionen der tiefen Streicher und der

¹⁹⁶ Vgl. auch WOLF 1981, S. 122f.

¹⁹⁷ Der Begriff ‚Träger‘ soll hier lediglich verdeutlichen, dass Prozesse wie z.B. das Crescendo nicht ohne eine Folge von Tönen darstellbar sind. Er impliziert jedoch keine Trennung in Vorder- und Hintergründiges oder die Höherbewertung des Prozesses gegenüber dem Träger.

Transponierung der zweiten Geige unterstützt wird. Stellen, an denen ohne sonstige Veränderungen der Motive nur die Lautstärke zunimmt, finden sich bei Salieri (SalTal 55ff., vier Wiederholungen eines 2/4-Motivs) und Cimarosa (CiFan 15ff., auffälligerweise wird hier das Motiv nur dreimal wiederholt). Crescendi werden in Einleitungen häufig auch mit aufsteigenden melodischen Sequenzen verbunden (NB 8b CiFal 9ff., vgl. auch MoCo 15ff. und NB 19 PaiBa 1ff.). Als überraschende Abweichung ist eine solche Steigerung bei Cimarosa zwischen Medial Caesura und Seitensatz gesetzt (CiLo 43ff.).¹⁹⁸

Auf Motivrepetition beruhende, auf- oder absteigende Sequenzen tauchen an allen überleitenden Stellen in der Exposition auf, allerdings dann zumeist ohne Crescendo (z.B. in einem mehrteiligen Hauptsatz: PaiTeo 6f., in der Überleitung zur Medial Caesura: PaiFil 18f. oder in der Überleitung zwischen Exposition und Mittelteil: MarDi 60f.). Auch die zur Kadenz gehörigen Stationen melodischer Bewegung können durch repetierte Motive eingenommen werden, auch wenn dies seltener der Fall ist. Im Normalfall werden abschließende Kadenzentwürfe entweder mit aus verschiedenen Motiven zusammengesetzten Phrasen oder mit eher konturlosem Material wie z.B. Akkordschlägen gestaltet (hierzu im zweiten Teil dieses Abschnitts). Ausnahmen finden sich bei Mozart am Ende des Tonikabereichs (MoCo 73ff.) und am Ende des Vorder- bzw. Nachsatzes des ersten Themas (NB 2a MoGio 36ff. bzw. 44ff.). Bei Salieri (NB 8c SalGel 46-49) beginnt ein Dominantbereich nicht mit dem Seitensatz, sondern stellt eine Kadenz der tiefen und mittleren Streicher voraus. Ähnlich wie das erste der gerade genannten Beispiele aus Mozarts Ouvertüren wird das Motiv der Dreiklangsbrechung des ersten Takts im zweiten Takt wiederholt. Die Stufen der Kadenz werden so durch zeitlich ausgedehnte, konturierte Gestalten dargestellt, die eigentümlich im tiefen Streicherunisono instrumentiert sind, was sich spätestens mit Eintritt der Melodiestimmen (SalGel 50) als Begleittextur entpuppt.

¹⁹⁸ Vgl. mit den Beschreibungen der sog. ‚Mannheimer Crescendi‘ und Walzen: RIEMANN 1906, S. XV und HEUSS 1965, insbesondere S. 443ff.

The image shows a musical score for Violins and Viola. The top system consists of two staves: the upper staff is for Violin I (VI.1, 2) and the lower staff is for Viola (VI.1.2, Vla.). The bottom system consists of two staves: the upper staff is for Violin II (VI. 2, Vla.) and the lower staff is for Viola (Vc., B.). The score includes dynamics such as 'cresc.' and 'p'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

NB 8a PaiBa 20f., 8b CiFal 9ff., 8c SalGel 46ff.

Wenn die Kadenz nicht abschließen, sondern den Eintritt eines im unisono vorgetragenen Hauptsatzes vorbereiten, können sie durch wiederholte Motive gestaltet sein. Dies geschieht in zwei Einleitungen: In Cimarosas ‚Il matrimonio segreto‘ (NB 9a CiMa 4ff.) wird ein Motiv auf der ersten, zweiten und siebten Tonstufe wiederholt. Danach wechselt die gesamte Phrase in die zweite Violine, während die erste Violine diese eine Terz höher transponiert, wodurch die Kadenzbewegung klarer hervortritt. Auf ähnliche Weise wird dieses Motiv in einer anderen Ouvertüre verwendet (NB 9b MarBur 11ff.). Die Phrase ist einen Takt kürzer, da die transponierten Wiederholungen sich auf die erste Hälfte des Motivs beschränken. Zusätzlich tritt ein Fagott mit Bassfunktion hinzu, welches die Wiederholung des ersten Motivs durch einen veränderten Basston als neuen Klang erscheinen lässt, so dass insgesamt der harmonische Rhythmus verdoppelt ist. Weiterhin lässt Martín y Soler die Wiederholung der Phrase auf die Schlussnote fallen und vermeidet so die sonst entstehende Lücke (vgl. CiMa 7). Wie Cimarosa belässt Martín die Terzparallelen in einer Instrumentengruppe, doch statt vom einstimmigen zum zweistimmigen Satz überzugehen, beginnt er gleich mit den Terzparallelen und setzt die Klangfarbe der Flöten und Oboen kontrastierend ein. Ein möglicher Grund für die Unterschiede in der Anwendung des Motivs könnte in den unterschiedlichen Zeitpunkten gesehen werden, an denen es erscheint. Bei Cimarosa ist es der Beginn des Allegro molto, bei Martín dagegen steht das Motiv im elften Takt des Allegros. Die ersten zehn Takte kadenzieren ebenfalls auf Grundlage eines wiederholten Motivs (NB 3a MarBur 1). Auffälligerweise gibt es einige Parallelen zu Cimarosas Beginn. Der Einsatz der ersten und zweiten Violinen nacheinander, die Imitation im Terzabstand, die unmittelbare Motivwiederholung und das bei Martín noch großflächigere Ausbreiten der Tonstufen

ähneln sich ebenso wie die Lautstärkebezeichnung piano. Der Abstand der Imitation wird bei Martín verringert und das Verfahren der zunehmenden Instrumentation um den Bass und einige Bläserstimmen erweitert. Während die Maßnahmen zur Klangdifferenzierung zunehmen, ist das verwendete Motiv hingegen (noch) reduzierter (dass Cimarosas Motiv auch unauffällig genug für eine Begleitung ist, zeigt CiFan 97ff.). Die Differenzierung in Motiv- und Phrasenwiederholung wird ersetzt durch die Bildung einer einzigen Phrase, in der das Motiv ohne Artikulation durch eine Zäsur wiederholt wird (wie auch in den bereits erwähnten crescendierenden Einleitungssequenzen in PaiBa und MoCo).

The image shows a musical score snippet. The top staff is for Violins (VI. 1 and VI. 1,2) and the bottom staff is for Flute (Fl.), Fagot (Fg.), and Oboe (Oboen). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The top staff shows a melodic line for VI. 1 and a more complex, rhythmic accompaniment for VI. 1,2. The bottom staff shows a woodwind section with various notes and rests.

NB 9a CiMa 4ff., 9b MarBur 11ff.

Der im Hinblick auf die Tonrepetition bereits besprochene Seitensatz der Figaro-Ouvertüre (NB 5c MoFi 59ff.) ist ein weiteres Beispiel für das Verfahren der zunehmenden Instrumentation mit Wiederholung von Motiven. Nachdem das Motiv von der repetierten Begleitversion der mittleren Streicher zur Melodieversion der ersten Violine in langen Noten geworden ist, wandert es in die Oboen und wird mit den Begleitstimmen parallel geführt, während die erste Violine ein anderes Motiv unmittelbar wiederholt. Dieses Beispiel zeigt einerseits die Motivwiederholung als Mittel, die Aufmerksamkeit auf eine Variation z.B. der Instrumentation zu lenken. Eine Veränderung eines Parameters wie Klangfarbe, Lautstärke oder Tonstufe ist sehr viel auffälliger, wenn sich sonst keiner der Parameter signifikant verändert. Andererseits gibt es in diesem Beispiel auch Wiederholungen, die sich nicht auf diese Weise als Träger von Variationen verstehen lassen. Dies sind die Takte 62 und 64, die jeweils das Material des vorigen Takts wiederholen. Takt 60 unterscheidet sich von seinem Vorgänger durch Einsatz der ersten Violine, die allerdings zunächst nur eine ganze Note

spielt, bevor sie im folgenden Takt das Motiv übernimmt. Dies führt sowohl zu einer Regelmäßigkeit, mit der das Motiv in neuer Instrumentation erklingt, als auch zu einer gegenüber dem Motiv verdoppelten Zeitspanne, in der diese Instrumentation präsent ist. Diese Überlegung, dass Wiederholungen unter anderem auch zur Verlängerung eines Entwicklungsstands dienen können, ist bei den folgenden Stellen hilfreich (NB 10a PaiBa 53ff., vgl. SalTal 69ff.). Das Unisono stellt einen Kontrast zur vorherigen (auch zur folgenden) Faktur her. Das einfache Motiv, das ähnlich wie das Motiv aus dem Figaro-Seitensatz aus einer Sekunde im punktierten Rhythmus besteht, wird dreimal wiederholt, bevor es zu melodischen Veränderungen kommt. Das wiederholte Motiv verdeutlicht hier den Einbruch der Instrumentation und verzögert das Erscheinen eines Seitensatzes (bei Salieri das der Durchführung), der an dieser Stelle zu erwarten wäre. Neben diesem Darstellen und Verlängern der Verzögerung ermöglicht die Wiederholung wiederum auch, dass eine bestimmte Instrumentation – das klanglich hervorstechende Unisono – eine Zeit lang präsent ist. Als Verzögerung des Einsatzes von Akkordschlägen, die einen Abschnitt abschließen, tritt die dreimalige Wiederholung eines Motivs bei Cimarosa und Salieri im Tutti auf (NB 10b CiFal 17ff., vgl. SalCif 48ff.). Bei Cimarosa weist die Stelle Synkopen auf, die auch in Unisonoabschnitten häufig anzutreffen sind (im selben Stück z.B. CiFal 80f.), doch bei Salieri handelt es sich um eine in keiner Weise auffällige Stelle. Dies hängt mit der Funktion der Motivwiederholung zusammen. Sie verlängert eine Stelle, die formal lediglich auf das Fehlen bzw. spätere Folgen einer erwarteten Stelle hinweist. Die dreimalige Wiederholung bietet eine Zeitspanne, in der sich die Erwartung von Veränderung verstärken kann und zugleich die Abwesenheit des Erwartenden präsent macht.

The image shows a musical score snippet. The first part is a melodic line for strings in unisono, labeled 'Streicher unis.'. It consists of a sequence of notes: a quarter note G4, a dotted quarter note F#4, a quarter note E4, a dotted quarter note D4, a quarter note C4, a dotted quarter note B3, a quarter note A3, a dotted quarter note G3, and a quarter note F3. The second part, starting with a double bar line and a key signature change to D major, is labeled 'Vi. I, Vla., Ob.' and 'Tutti'. It features three repeated notes: a quarter note D5 with an accent (>) and dynamic marking 'sf', a quarter note E5 with an accent (>) and dynamic marking 'sf', and a quarter note F5 with an accent (>) and dynamic marking 'sf'. The notes are followed by a series of chords.

NB 10a PaiBa 53ff., 10b CiFal 17ff.

Eine andere Art der Motivrepetition findet in Phrasenbildungen von Melodiestimmen statt. Hier werden abstrahierbare melodische Linien, die sich zumeist in auf- oder absteigenden Sekunden oder Terzen bewegen, durch Motive konturiert. Die Motive bestehen aus zwei oder drei Tönen und ihre Wiederholung führt zu Phrasen, die sich

nicht durch Kontrastbildung, sondern durch Durchschreitung eines Skalenausschnitts oder eines Dreiklangs auszeichnen. Diese Phrasen werden am häufigsten von Paisiello und Cimarosa in Solopartien der Exposition verwendet. Die Phrasen bestehen entweder nur aus der transponierten Repetitionen solcher Motive (NB 11a PaiFil 6ff., vgl. auch PaiMol 21ff., PaiNi 84ff., CiFan 26f.) oder werden in einen Kontext aus einleitenden und abschließenden Motiven eingebettet (NB 11b CiMa 12ff., vgl. PaiMol 81ff.).

VI. 1

Str., Fg. unisono
p sciolte

VI. 1, 2
Vla., Vc., B., Fg.

NB 11a PaiFil 6ff., CiMa 12ff.

Zwei-Ton-Motive und Wechseltöne

Während die bisher besprochenen Motive durch Gestalt und Kontext ohne Schwierigkeiten als solche zu identifizieren sind, stehen die folgenden Beispiele an der Grenze zwischen Konturlosigkeit und Gestaltbildung. Da die Motive dieses Repertoires meist kurz sind und zum Floskel- oder Formelhaften tendieren, sind sie nicht allein durch ihre Intervallik und Rhythmik von Begleitfiguren zu unterscheiden. Deutlich nichtmotivisch ist die Begleitung von Melodiestimmen, wenn sie keine Anhaltspunkte zu einer Gliederung in Gestalten liefert, also konturlos ist. Dies ist der Fall bei den repetitiven Achtelketten auf derselben Tonhöhe, aber auch beim Alternieren einer Stimme z.B. zwischen Grundton und Terz in Achteln, was nicht als Wiederholung eines Zweitonmotivs aufgefasst werden kann (üblicherweise in den mittleren Streichern z.B. CiFal 63ff.). Dieser Begleittyp erklingt zu Soli in allen Formabschnitten. In Texturen mit Tonrepetitionen erscheinen die alternierenden Achtel gelegentlich in einer Mittelstimme (z.B. NB 6a CiMa 71) oder anstelle der Sechzehntelrepetitionen der hohen Streicher (z.B. NB 6c SalAx 24f.). Der für Klaviermusik typische Albertibass, der bereits eine erkennbare und konturierte viertönige Gestalt ausprägt und unter anderem durch seine unveränderte Wiederholung und die gleichförmigen Achtel seine Zugehörigkeit zur Begleitung anzeigt, ist hingegen selten. Häufiger findet man ihn nur bei Paisiello, wo er jedoch nie länger als vier Takte durchgehalten wird (vgl. z.B. PaiBa 77f. oder PaiMol 68ff.).

In diesem Zusammenhang ist eine Stelle in der ersten Wiener Ouvertüre Martins auffällig (NB 12a MarBur 27ff.). In Takt 28 setzt in der ersten Violine eine vermeintliche Begleitung zur Melodie der Flöte ein, die dann jedoch wieder beendet wird und somit statt der üblichen Hintergrundfläche eine kurze Gestalt bildet. An einer vergleichbaren Stelle von Salieri (SalGro 18ff.) setzt dieselbe Begleitung zu einer Melodie der Flöten und Violinen ein. Sie wird jedoch mehrere Takte weitergeführt und die Achtel verbinden sich mit zusätzlichen Liegetönen in den tiefen Streichern zu einer Begleitfaktur.

Von diesem Beispiel ausgehend geraten zwei Grenzbereiche ins Blickfeld: Zum einen die fließende Grenze zwischen Motiv und nicht gestalthafter Begleitung oder Farbe in einer Textur, zum anderen der Grenzbereich zwischen Motiv und Phrase. Die Wiederholungen von Sekund-Wechselnoten fallen beim Versuch der Einordnung häufig in diese Grenzbereiche, da sie im Gegensatz zu einfachen Tonwiederholungen zwar eine Gestalt ausprägen, welche aber mit einem Sekundintervall sehr schwach gegenüber allen anderen Bildungen ist und so zur Wahrnehmung als Fläche tendieren. NB 12b und c (NB 12b PaiFil 21-25 aus der Überleitung, vgl. auch PaiFil 47ff. und 57ff., NB 12c PaiBa 16f. aus dem Hauptsatz) zeigen sie in Verbindungen mit Tonrepetitionen und Pedaltönen, einer klanglichen Umgebung also, in der sie als einzige eine Gestalt bilden. Hier scheint es nicht sehr ertragreich, zwischen einer Beschreibung als Motiv oder als Phrase unterscheiden zu wollen.

NB 12a MarBur 27ff., 12b PaiFil 21ff., 12c PaiBa 16f.

Zwei Stellen in Mozarts Ouvertüren, in denen Motive mit Wechselnoten erscheinen, sind hervorgehoben. Das ist zum einen der Beginn der Figaro-Ouvertüre (NB13a MoFi 1-7), in der die siebentaktige Unisonofigur der Streicher in drei Teile gegliedert ist. Aber nur der zweite und dritte Abschnitt sind als Phrase aus Motiven gebildet, der erste ist lediglich ein Wechselnotenmotiv. Aus diesem Wechselnotenmotiv wird auch der zweite Abschnitt – die erste Phrase – entwickelt, der mit einer transponierten Wiederholung des Wechselnotenmotivs endet, so dass hier der seltene Fall einer nicht

direkten Wiederholung eines Motivs vorliegt, ohne dass sie Teil einer Phrasenwiederholung wäre. Dass das erste Motiv ein Motiv ist, ergibt sich in Abgrenzung zur ersten Phrase, die offensichtlich in einzelne Gestalten zerfällt, da eine von ihnen bereits isoliert war. Dass diese wiederum nicht in Einzelgestalten zerfällt, wird durch den Kontext ausgeschlossen. Das Motiv hat eine klare Schlussnote, eine deutliche Trennung zur ersten Phrase durch die Generalpause und das Unisono lässt eine Frage nach klanglichem Vorder- oder Hintergrund gar nicht zu. Auf die Gestaltung dieser Takte nimmt eine Stelle aus der Ouvertüre zu ‚Cosi fan tutte‘ Bezug (MoCo 59ff.). Identisch ist der Beginn mit einem eintaktigen Motiv und die Fortsetzung mit einer zweitaktigen Phrase, die am Ende das Motiv wiederholt. Statt des Unisonos stehen sich hier jedoch die Violinen mit den Achtelmotiven und die Flöten und Oboen mit Synkopenketten gegenüber.¹⁹⁹ Eine andere Stelle aus der Cosi-Ouvertüre (NB 13b MoCo 29-36) hebt hingegen die Frage nach dem Vorder- und Hintergrund auf eine andere Ebene. Sie bildet den Abschluss einer achttaktigen Phrase, in deren ersten sechs Takten ein eintaktiges Motiv in unterschiedlichen Registrierungen der Holzbläser wiederholt vorgetragen wird. In den Streichern liegt eine einfache Begleitung in Viertelnoten. Die letzten zwei Takte verändern dann jedoch die Faktur. In den Bässen erscheint ein Liegeton, die Viertel in den Violinen werden gebunden und in den Holzbläsern liegen nun zwei Motive, die sich beide auf unterschiedliche Weise abheben. Die Flöten führen die Achtel der bisherigen Motivik fort und sind zugleich Teil des regelmäßigen Wechsels der Holzbläser innerhalb der acht Takte. Andererseits sticht die Bewegung der Oboen und Fagotte durch die langsamere Bewegung und die gegenüber den Flöten sattere Klangfarbe hervor. Zwar kann die Flötenstimme als Fortführung der bisherigen Melodik verstanden werden, jedoch spielt sie lediglich einen langsamen ausgeschriebenen Triller. Was die Stelle aber besonders macht ist nicht die bereits geschilderte Zwischenstellung der Wiederholung von Wechselnoten, sondern die Tatsache, dass die Flötenstimme ein Zitat aus dem Figaro²⁰⁰ spielt. Durch die Wiederholungstechnik des Zitats erscheint die unscheinbare Wechselnotenfigur in einem nicht satztechnischen Sinn hervorgehoben.

¹⁹⁹ Vgl. HEARTZ 1990, S. 234.

²⁰⁰ NMA II/V/16, Terzett Nr. 7, Takt 161. Vgl. etwa ARMBRUSTER 2001, S. 214ff., KUNZE 1983 S. 67f.

The image shows a musical score for strings and woodwinds. The top staff is for strings and flutes/oboes in unisono, marked *pp*. The bottom staff is for woodwinds and strings, marked *p*. It is divided into four measures with labels: *p* Ob., Fl., Fl., Fg., and Ob., Fg. The bottom staff also has a *p* Str. label at the beginning.

NB 13a MoFi 1ff., MoCo 29ff.

Während die Wiederholungen von zwei alternierenden Tonhöhen in Achteln zur Verschmelzung tendieren, zerfallen die repetitiven Tuttiakkordschläge zum Abschluss eines Abschnitts eher in Einzelschläge oder werden durch zusätzliche Mittel zu Gruppen zusammengefasst. Wenn diese Viertelschläge nicht denselben Akkord wiederholen, kommt es häufig zu einem Wechsel von Grundstellungs- und Quartsextakkord über gleichem Basston (z.B. NB 14a CiFan 52ff., wobei diese Stelle ab T. 45 durch eine Passage vorbereitet wird, die durch crescendo, unmittelbare Phrasen- und Motivwiederholung mit diesen zwei Akkorden gekennzeichnet ist). Trotz der Wiederholung zweier Klangkonstellationen fällt es schwer, diese als eigene Gestalt zu hören. Stattdessen gibt es eher eine Reihe von Einzelimpulsen, die einen Wechsel zwischen stabileren und weniger stabilen Zusammenklängen ausführen und sich nur durch weiteren kompositorischen Aufwand wie etwa einem Wechsel der Lage gruppieren lassen. In NB 14b (SalAx 45f.) wird hingegen die Wiederholung der Zweitonkonstellation in den Vordergrund gestellt. Dies geschieht durch den Einsatz des Leittons auf dem instabileren Akkord und durch den Einsatz eines kleinen Motivs, das die Identität von Zählzeit zwei und vier erkennbarer werden lässt. Allerdings ist diese Passage als Kontrast zu einer vorherigen melodischen Phrase gesetzt. Eine zweimalige Wiederholung eines Akkordwechsels wird häufiger für den Abschluss eines kleineren Abschnittes herangezogen, so z.B. in NB 14c (PaiMol 36ff., vgl. auch MoFi 46ff. und CiFan 77ff.; als Schlussgestaltung der Exposition z.B. PaiTeo 85ff.). Hier wird der Kontrast in Dynamik und Instrumentation durch die Gegenüberstellung unmittelbarer Wiederholung eines Motivs auf der einen Seite und Bildung einer einzelnen Gestalt auf der anderen Seite erweitert. Diese komprimiert die Motivwiederholung zu einer Binnenwiederholung, welche nur die Hälfte der Zeit in Anspruch nimmt.

The image shows a musical score snippet. The top staff is for Violin 1 and 2 (VI.1, 2), and the bottom staff is for Piano (Vc., B.). The piano part starts with a *ff* *sempre* marking. The violin part starts with a *p* marking. The score includes various dynamics and markings such as *ff*, *p*, *f*, and *Tutti*.

NB 14a CiFan 52ff., 14b SalAx 45f., 14c PaiMol 36ff.

NB 15a (SalTal 25f.) ist ein weiteres Beispiel für eine Gestalt, die kaum eindeutig als Phrase mit Motivwiederholung oder Motiv mit minimaler Binnenwiederholung einzuordnen ist. Diese Gestalt wird im weiteren Verlauf der Partitur zusammen mit Liegetönen und Trommelbass Teil eines Crescendos mit gleichzeitiger Erweiterung der Instrumentation, das im mehrmals wiederholten NB 15b (SalTal 39f.) gipfelt. Auch hier gibt es die Wechselnote, die nun aber eher als wiederholte Einzelgestalt statt als Teil einer Gestalt erscheint. Unisono und Fortissimo, aber auch der Wegfall der konturgebenden Synkope sorgen dafür, dass die markierten Zählzeiten gegenüber der Gestaltbildung in der Wahrnehmung überwiegen können.

Das Pendeln zwischen zwei Akkorden wie z.B. in den NB 14 kommt auch in längeren Werten als der Viertel vor. In NB 15c (MoGio 67ff., vgl. auch NB 17b) wird der ganztaktige Akkordwechsel daher nicht durch Akkordschläge, sondern durch Achtelrepetitionen und Pedaltöne der Bläser ausgeführt. Jeder Stufe wird dabei ein eigenes Motiv zugeordnet, wobei auffällt, dass dem Spannungsakkord ein ganztaktiges Motiv zugeordnet ist, während beim a-moll-Sextakkord ein halbtaktiges Motiv wiederholt wird. Dem relativen harmonischen Ruhepunkt des Pendels wird also durch Verkleinerung der Notenwerte und beschleunigende Wiederholung entgegengewirkt (vgl. auch CiFal 75f. und NB 2c MarBur 83ff., wo das halbtaktige Pendel jedoch nur ein Motiv unabhängig von der Tonart verwendet).

The image shows a musical score snippet. The top staff is for Violin 1 (VI.1), and the bottom staff is for Piano (Vc., B.). The piano part starts with a *ff* marking. The violin part starts with a *f* marking. The score includes various dynamics and markings such as *ff*, *f*, and *Tutti*.

NB 15a SalTal 25f., 15b 39f., 15c MoGio 67ff.

3. Bausteine 2: Zusammensetzung der Phrasen

Als Phrase verstehe ich alle zusammengesetzten Gestalten, die über das Motiv im obigen Sinn als kleinste Gestalt hinausgehen. Phrasen können Motive, eine Kombination aus Einzelton und Motiven sowie kleinere Phrasen beinhalten. Da Phrasen auch Bestandteil größerer Phrasenbildungen sein können, kann es zu einer Staffelung in mehrere Phrasenebenen kommen.²⁰¹ Begrenzt wird diese Staffelung auf der einen Seite durch die Motivebene, auf der anderen Seite durch die Ebene der Formabschnitte der Exposition. Die folgende Untersuchung der Phrasenwiederholung unterscheidet zwischen Wiederholungen von Phrasen, die Teil einer größeren Phrasenbildung sind, und Wiederholungen von Phrasen, bei denen dies nicht der Fall ist. Wenn die aus wiederholten Subphrasen bestehenden übergeordneten Phrasen ebenfalls wiederholt werden, sind also zwei Formen der Phrasenwiederholung ineinander verschachtelt. Phrasenwiederholung auf drei Ebenen gleichzeitig spielt im Repertoire keine Rolle, allerdings kann die Motivwiederholung noch hinzutreten (Grenzfälle sind MoCo 29ff. und CiFan 19ff./33ff). Ausgehend von einer am Repertoire erarbeiteten Kategorisierung der auf Wiederholung basierenden Phrasentypen sollen mögliche Zusammenhänge zwischen den Wiederholungsformen und z.B. Komponist, Stück, dem Grad der Staffelung, der Phrasenlänge oder dem formalen Ort diskutiert werden. Abgeschlossen wird das Kapitel durch die Vorstellung von vereinzelt auftretenden Phänomenen, die nicht sinnvoll in die Kategorien zu integrieren sind.

a) Formen der Phrasenwiederholung

Erste Gruppe: Reihungsformen

In einer ersten Gruppe werden die einfachen Wiederholungen einer Phrase zusammengefasst. Die einfachste Form stellt die einmalige wörtliche Wiederholung dar. Variiert werden können bei dieser Wiederholungsform die Tonart, der Klang und die melodisch-rhythmische Gestalt. Bis zu einem im Einzelfall zu bestimmenden Grad sind die Phrasenwiederholungen dieser Gruppe also zugleich als Entwicklungen, Variationen

²⁰¹ Diese Terminologie unterscheidet sich z.B. zu der von WOLF 1981 darin, dass die unterschiedliche Länge der Phrasen nicht berücksichtigt wird. WOLF (S. 96) verwendet für die Untersuchung der Stamitz-Symphonien die Begriffe Subphrase, Phrase, Periode und doppelte Periode, die nach Länge der Elemente gegliedert sind. Die Perioden sind aus Phrasen gebildet und können auch lediglich aus wörtlicher Wiederholung einer Phrase entstehen. Ich reserviere den Begriff ‚Periode‘ für ein Bildung mit spezifischem Wiederholungsmuster und harmonischer Schließung.

oder sogar Kontraste (z.B. Echo) zu beschreiben, wobei jedoch die wiederaufgenommene Ähnlichkeit der musikalischen Gestalt überwiegen muss. Die Wiederholung der Phrase mit gleichzeitiger nachvollziehbarer Veränderung einiger Merkmale (aa') trägt zum Zusammenschluss der Phrasen zu einer größeren Phrase bei. Verstärkt wird dieser Zusammenschluss, wenn die so entstandene Phrase nun wörtlich wiederholt wird (aa'aa'). Ein ausschließlich wörtliche Wiederholung einer Phrase hat jedoch eher trennenden als verbindenden Einfluss auf die Gestaltenbildung²⁰² und kommt daher in Zwischenebenen nur in Kombination mit anderen Phrasen vor (Wiederholungsformen der Gruppen 2 und 3). Die leicht variierte Wiederholung kommt hingegen gleichermaßen auf der obersten wie auf den mittleren Ebenen des Phrasenbaus vor, wobei sie insgesamt deutlich seltener ist als die wörtliche Wiederholung oder die in der nächsten Gruppe vorgestellten Wiederholungsformen.

Zweite Gruppe: Schlussbildungen

Der zweiten Gruppe werden Phrasen zugeordnet, die nicht nur aus einer wörtlich wiederholten oder leicht variierten Subphrase bestehen, sondern sich zusätzlich durch eine Schlussbildung auszeichnen. Diese Wiederholungsformen sind die gewöhnlichsten Phrasenbinnenwiederholungen, unabhängig davon, ob die so zusammengesetzte Phrase selbst wiederholt wird oder nicht. Die Schlussbildung geschieht gewöhnlich durch ein an eine Wiederholung angeschlossenes zweites Element (aab, vgl. NB 16a CiMa 70ff.), seltener durch zwei (aabc). Noch seltener wird die zweite Gestalt ebenfalls wiederholt (aabbc). Auch dieser Gruppe zugeordnet sind die Bildungen, in denen die Wiederholung durch Variation schließende Funktionen annimmt (aa' und aaa', vgl. NB 16b PaiMol 20ff.), wobei hier eine Schnittstelle zur ersten Gruppe der Wiederholungsformen besteht. Weiterhin kann es zur Kombination der Schlussbildungen durch Variation und zusätzlichem Element kommen (etwa aaa' a'b). Die im vorliegenden Repertoire seltenen Perioden- und Satzbildungen²⁰³ werden als Sonderfälle dieser Gruppe behandelt (Periode als Wiederholung mit Schlussbildung durch Variation auf oberster Ebene: aa', Satz als Binnenwiederholung innerhalb einer übergeordneten Phrase: aab).

²⁰² Vgl. SCHWARTZ 1973, S. 32f. und S. 35. Die Wiederholungsformen sind also nach ihrem Auftreten in den Phrasenebenen gegliedert, die sie zugleich auch maßgeblich gestalten.

²⁰³ Vgl. CAPLIN 1998, S. 35ff. (Satz) und S. 49ff. (Periode).

NB 16a CiMa 70ff., 16b PaiMol 21ff.

Dritte Gruppe: Seltene Wiederholungsformen

Während die Wiederholung nur eines Elements (Gruppe 1) und die Reihungen mit Schlussbildungen (Gruppe 2) die üblichen Wiederholungsformen darstellen, sind die in dieser letzten Gruppe zusammengefassten nur vereinzelt zu finden. Es sind Phrasenbildungen, in denen mehr als eine Gestalt verwendet wird und deren Zusammenhalt zumeist durch Wiederholung der gesamten Phrase gestärkt wird. Es handelt sich einerseits um den Fall der Schlusswiederholung, bei dem auch die letzte Gestalt wörtlich wiederholt wird (aabb). Zum anderen gibt es Phrasen, in denen mindestens drei Elemente verbunden werden, von denen eine mittlere Gestalt wiederholt wird (z.B. abbc). Äußerst selten ist auch die vermittelte Phrasenbinnenwiederholung (z.B. aba). Der Wiederaufgriff von Phrasen in einem anderen Abschnitt der Exposition wird gesondert im letzten Teil dieses Kapitels behandelt.

b) Wiederholung auf der obersten Ebene

Die Wiederholungen von Phrasen, die nicht Teil einer übergeordneten Phrase sind, geschehen überwiegend wörtlich. Sie kommen in nahezu jedem Stück vor (Ausnahmen: StoGli und MarDi). Eine Aufeinanderfolge mehrerer Phrasen, die jeweils wörtlich wiederholt werden, ist ungewöhnlich (gelegentlich bei Pasiello und Salieri, jedoch nie mehr als drei: SalCif 9ff., SalTal 25ff., PaiTeo 28ff, alle im Bereich der Überleitung). Wenn die wiederholte Phrase von ihrem vorherigen Erklären abweicht, so sind dies zumeist klangliche Variationen oder Veränderungen, die den Schluss der Phrase betreffen. Harmonische Versetzung oder melodisch-rhythmische Variationen sind als Einzelfälle zu betrachten. Die zweimalige Präsentation der Phrase stellt den Normalfall dar, von der nur in wenigen Ausnahmen mit einer zweiten Wiederholung abgewichen wird, was zumeist mit einer stärker individualisierten Gestaltung der Wiederholung

einhergeht.

Variationen der Dynamik und der Instrumentierung

Die klanglichen Variationen beziehen sich entweder auf die dynamische Gestaltung oder die Instrumentierung. Dynamisch kann ein Kontrast zwischen der Phrase und ihrer Wiederholung hergestellt werden, wobei dies nur in einem Fall ohne weitere Besonderheiten geschieht (MoGio 46/48: p/f). An anderen Stellen wird der Kontrast der Lautstärke nur auf den jeweils zweiten Teil der wiederholten Phrase angewendet, die zugleich verlängert wird (MarBur 36/42) oder es gibt eine zweite Wiederholung (MarRar 1/9/17: p/p/f). Die Echowirkung findet sich ausschließlich in Kombination mit anderen Veränderungen (in SalAx 22/24 gefolgt von einer dritten, harmonisch veränderten Wiederholung; in MarDi 9/12 wird sie lediglich angedeutet durch den Wegfall von Sforzati), zumeist mit einem Wechsel der führenden Instrumentengruppe (MarRar 41/45, CiMa 155/163 und MoFi 86/94). Weiterhin gibt es eine differenziertere Lösung (SeyTur 79/84 ff/p-cresc.-ff) sowie dynamische Intensivierungen (CiFan 56/64: p-cresc.-mf/pp-p-cresc.-f). Veränderungen der Instrumentation geschehen entweder durch die bereits genannten Wechsel der führenden Instrumentengruppe (vgl. auch MarBur 11/13 und PaiNi 64/68/72) oder durch das Hinzufügen von Instrumenten bei der Wiederholung (MarDi 33/41 und MoFi 106/114: Flöte, StoGli 1/9 und 16/23 sowie MoFi1/18: Holzbläser). Einen Einzelfall stellt eine Variation Paisiellos dar (PaiCon 1. Satz 25/32). Die aus Vierteln und Halben bestehende Legatolinie wird dort bei der Wiederholung mit leichten melodischen Veränderungen in Staccatoachtel aufgelöst.

Variationen am Ende der wiederholten Phrase

Die meisten Veränderungen des Schlusses einer wiederholten Phrase geschehen bei Zäsurbildungen, also am Ende der ersten Hälfte der Exposition (Medial Caesura) und am Ende der Exposition. Bei den Phrasen handelt es sich entweder um auftaktige Phrasen, bei denen die Wiederholung im Takt des Schlusstons wiedereinschließt, oder um offene Glieder,²⁰⁴ die harmonisch auf einer Pendelbewegung basieren. Bei den auftaktigen Phrasen kann sich an den Schlusston der zweiten Wiederholung direkt eine Folge von Akkordschlägen anschließen, deren Länge zwischen einem halben Takt und acht Takten variiert (NB 17a SalTal 41ff., MarDi 27/29, MarBur 55/59). Die Akkordschläge können auch ein durch die Phrase etabliertes harmonisches Pendel in

²⁰⁴ Vgl. GERSTHOFER 1993, S. 27ff., vgl. auch POLTH 2000, S. 137ff., der zwischen periodischem und metrischem Bau unterscheidet.

komprimierter Form ausführen (z.B. PaiFil 64/70). Salieri und Mozart wenden diese Erweiterung in einzelnen Ouvertüren gleich zweimal an (SalGel 41/43 und 66/72, SalCif 29/30 und 48/56, MoGio 52/53 und NB 17b 67/69/71), was eine bewusste Entscheidung für diese Wiederholungsform vermuten lässt. Auf diese Weise werden die beiden Hauptzäsuren der Exposition stärker aufeinander bezogen, bei Mozart die (scheinbare) erste und zweite Medial Caesura. Im NB 17b, der zweiten Zäsur, ist sowohl die dreimalige Wiederholung als auch die harmonische Veränderung dieser dritten Wiederholung zu einer Zwischendominante ungewöhnlich (vgl. auch SalAx 22/24/26).

The image shows a musical score for two parts. The upper part is for strings, labeled 'Streicher unisono', and features a melodic line with a triplet of eighth notes. The lower part is for violas and bassoons, labeled 'VI. 1 Vla., B.', and features a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes.

NB 17a SalTal 41ff., 17b MoGio 67ff.

In allen bisher genannten Beispielen zu Schlussvariationen ist Binnenwiederholung, wenn sie überhaupt auftritt, lediglich in Form von Ton- oder Motivwiederholung eingesetzt. An wenigen Stellen kommt es zu individuelleren Erweiterungen, die auch eine weitere Phrasenebene mit Binnenwiederholungen aufweisen können. Bereits im vorigen Absatz über klangliche Variationen genannt wurden je eine Stelle von Martín (MarBur 36/42, die letzte Teilphrase wird beim zweiten Erklären der Phrase mehrmals wiederholt) und Mozart (MoFi 86/94, das Phrasenende wird durch ein Fagottsolo ersetzt). Eine Lösung, in der das letzte Element der wiederholten Phrase mehrfach statt nur einmal erklingt, verwendet Salieri an zwei vergleichbaren Stellen in einem Stück (SalGro 18/26 und 59/71), wobei an der zweiten Stelle zugleich ein mittleres Element entfällt. Die wiederholten Phrasen stellen den Hauptsatz und den Seitensatz der Ouvertüre dar und die Veränderungen des Schlusses der wiederholten Phrase vermeiden in beiden Fällen die Einschnittbildung und führen somit eine relative Öffnung herbei, an die sich Überleitung bzw. Schlussgruppe anschließen kann. Während Salieri die Schlussvariation an diversen Stellen einsetzt, verwenden sie Paisiello und Cimarosa im vorliegenden Repertoire nahezu gar nicht. Cimarosas Variationen weichen zusätzlich

von den bisher erwähnten ab. In einem Fall wird eine motivische Variation der letzten Gestalt mit dem Wegfall der Wiederholung des ersten Elements verbunden (CiMa 52/58). Die andere Stelle ersetzt das letzte Element, eine abschließende Kadenz, durch eine Abschlusspassage. Diese kann wegen der Länge (11 Takte statt 3) und des Bruchs in der Dynamik (p statt Fortführung des f) kaum noch als Teil der wiederholten Phrase gehört werden, so dass die Wiederholung verkürzt erscheint (CiFal 80/88). Einen ähnlichen Eindruck vermitteln lediglich zwei weitere Stellen in diesem Repertoire (StoGli 16/23 und MoGio 32/40). Im Fall Mozarts ist allerdings fraglich, ob ohne die Wiederholung der jeweils asymmetrischen, zweiteiligen Phrasen (5+2 bzw. 6+2) überhaupt von einer übergeordneten, zusammengesetzten Phrase gesprochen werden kann oder doch nur eine Kette einzelner Phrasen vorliegt, bei der die Erwartung einer Wiederkehr der zweiten Phrase enttäuscht wird (abac statt abab).

Verknüpfung der Phrase und ihrer Wiederholung: Perioden und Loops

Die überwiegende Anzahl der wörtlich wiederholten Phrasen sind geschlossene Phrasen. Offene Glieder auf dieser Phrasenebene sind selten (nur PaiBa 16/23, PaiTeo 28/30, PaiDu 46/50, SalCif 13/15 und 17/19). Wenn die geschlossenen Phrasen abtaktig beginnen, entsteht zumeist eine Pause in der Melodiestimme zwischen der ersten und zweiten Präsentation der Phrase, die durch die Fortführung der Begleitung gefüllt sein kann (z.B. CiMa 127). Häufiger sind auftaktig beginnende Phrasen, bei denen das Ende des ersten Erklingens und der Neueinstieg der Phrase in denselben Takt fallen und diese somit stärker verknüpft sind. Um festere Verbindungen zu erzeugen kommt es in einzelnen Fällen zu Periodenbildungen oder Verschränkungen der Phrasen. Die Periodenbildung ist wie die oben geschilderten Möglichkeiten eine Schlussvariation und somit eine Wiederholungsform der zweiten Gruppe. Der Schluss der Wiederholung wird in erster Linie harmonisch variiert, so dass eine gegenüber dem ersten Auftreten der Phrase stärkere Schlusswirkung eintritt, die zugleich die Phrase und ihre Wiederholung zu einer Einheit verbindet. Hierbei endet die zumeist achttaktige Phrase beim ersten Schluss auf der Dominante (Halbschluss), beim zweiten auf der Tonika. In den meisten Fällen beträgt die Länge von Vorder- und Nachsatz acht Takte (CiMa 12/20, CiBa 86/94, MarRar 78/86, MoBi 34/42, SalGel 50/58, SalTal 1/9). Seltener werden viertaktige Einheiten bevorzugt (CiBa 4/8, CiCon 6/10, SeyTur 69/73), in nur einem Fall Sechstakter (MarBur 15/21). Das Wiederholungsschema wird nur in einem Fall durch eine retardierende Wiederholung des Vordersatzes erweitert (MarRar 1/9/17,

zugleich piano-forte Kontrast zwischen Vordersätzen und Nachsatz). Die Periodenbildung selber wird in der Regel nicht wiederholt (Ausnahmen: CiCon 108/124 und die nach zwei Takten abgebrochene Wiederholung SalAx 38/46).

Bei der Verschränkung der Periode mit ihrer Wiederholung in Salieris Overture zu ‚Axur‘ (SalAx 46) wird durch die Instrumentierung deutlich das Ende der Phrase (Violinen und Bass) und der Beginn der Wiederholung (Oboen und Violine) getrennt und so die Geschlossenheit der Phrase erhalten.²⁰⁵ Beim Loop²⁰⁶ hingegen wird die Verknüpfung durch das Vermeiden eines eindeutigen Schlusses erreicht. Es kommt dabei zu einer Takterstickung, so dass der erste Ton der wiederholten Phrase zugleich auch der Zielton der ersten Präsentation ist. Ein zweites Merkmal der Loops in diesem Repertoire ist die Wiedererkennbarkeit des Phrasenbeginns durch ein prägnantes Motiv bzw. eine Ton-Motiv-Kombination. Besonders auffällig gestaltet ist die Verschränkung, wenn die Phrase mit einem Akkord einsetzt, der erst durch die Wiederholung vollständig in die Phrase integriert ist (vgl. NB 18 PaiTeo 77/83). Bei seinem Einsatz fungiert der Akkord zwar als Ziel der vorherigen Phrase, andererseits wird er dynamisch und durch den Tonhöhenprung als Anfang gekennzeichnet. Wenn bei der Wiederholung der Phrase nun der Akkord wieder erklingt, gibt es keinen Bruch in der Tonhöhe und Dynamik, so dass der Akkord als Schluss gehört werden könnte, wenn er nicht bereits in auffälliger Weise exponiert worden wäre.²⁰⁷ So zeigt der Akkord die Wiederkehr der Phrase an und erhält wiederum die Funktion eines Anfangsakkords (vgl. auch PaiMol 28/32, SalGel 1/13, für ähnliche Vorwegnahmen des Schlusses ohne gleichzeitiges Loop vgl. MoGio 62/63/65 und als Binnenwiederholung MoFi 1/2 und MoCo 59/60). Wie in der Overture zu ‚La scuola dei gelosi‘ Salieris verwenden auch Mozart und Paisiello Loops zur Gestaltung des Hauptsatzes (PaiNi 10/20, PaiDu 1/7, MoCo 29/37, bei 79/87 auch als Seitensatz, MoFi 1/18 und auch der Seitensatz MoFi 59/67). Aber auch in der Schlussgruppe (SeyTur 91/93, MoGio 99/105, SalGro 83/94 und 105/08) und seltener in der Überleitung werden Phrasen geloopt (CiMa 36/44, als harmonische Pendel: SalGel 37/39 und MarRar 25/29).

²⁰⁵ Laut POLTH 2000, S. 132, ist dieses Verfahren in Sinfonieexpositionen zwischen 1750 und 1780 üblich.

²⁰⁶ Vgl. HEPOKOSKI und DARCY 2006, S. 80ff., wo sie den von ihnen so genannten ‚mozartian loop‘ beschreiben. Sie verstehen ihn als Teil einer Satzstruktur, bei der das erste Element (2-6 Takte) in Form eines Loops wiederholt wird (etwa KV 279/I oder KV 271/I). Derartige Loops gibt es im untersuchten Repertoire nicht.

²⁰⁷ Vgl. POLTH 2000, S. 135: „Töne erscheinen offensichtlich als Anfangstöne, wenn Rücksprünge die Kontinuität unterbrechen [...].“

NB 18 PaiTeo 76

Wiederholungsformen bei einzelnen Komponisten

Die Komponisten des untersuchten Repertoires verwenden die Wiederholungsformen auf der obersten Ebene mit unterschiedlichen Schwerpunkten. Nicht berücksichtigt wurden Seydelmann und Storace, von denen jeweils nur ein Stück vorliegt. Ein erster Vergleich des Verhältnisses von wörtlicher und variiertem Wiederholung zeigt, dass bei Salieri, Cimarosa und Paisiello die wörtliche Wiederholung deutlich gegenüber den variierten Formen überwiegt, während das Verhältnis bei Martín y Soler und Mozart umgekehrt ist. Bei den sieben Ouvertüren Paisiellos ist dies besonders auffällig, während in den fünf Ouvertüren Salieris neben den wörtlichen Wiederholungen auch die Wiederholung mit Variation des Schlusses öfter verwendet wird. Größere Schwankungen liegen auch zwischen den einzelnen Ouvertüren Mozarts und Martins vor. Jedoch ergibt sich ein durchschnittliches Überwiegen der variierten Wiederholung, das bei Martín am stärksten ist (MarDi ist neben StoGli die einzige Ouvertüre ohne wörtliche Wiederholung). Dass dies bei Mozart so nicht hervortritt, liegt an der ‚Cosi‘-Ouvertüre, die von den bisher berücksichtigten Wiederholungsformen auf der obersten Ebene nur die wörtliche Wiederholung verwendet und ansonsten auf Binnenwiederholungen und vermittelten Wiederholungen von Phrasen auf der obersten Ebene basiert. Bei den übrigen Ouvertüren Mozarts wird variierte gegenüber wörtlicher Wiederholung klar bevorzugt.

Phrasenlänge und Stelle der Wiederholung in der Exposition

Die meisten wiederholten Phrasen, die nicht mehr Teil einer übergeordneten Phrase sind, erstrecken sich über zwei, vier oder acht Takte (die Aufzählung folgt der Häufigkeit ihres Auftretens, die zweitaktige Phrase ist die häufigste). Die Wiederholung einer viertaktigen Phrase tritt unabhängig von der Gliederung der Exposition auf, wohingegen die längere achttaktige Phrase bevorzugt im Haupt- und Seitensatz wiederholt wird. Nur selten geschieht dies in der Schlussgruppe und fast nie in der

Überleitung, die zugleich die meisten Wiederholungen von zweitaktigen Phrasen enthält. Neben der Überleitung kommen wiederholte zweitaktige Phrasen auch im Hauptsatz und in der Schlussgruppe vor, nie jedoch im Seitensatz. Deutlich weniger der wiederholten Phrasen sind sechs oder einen Takt lang. Häufiger sind die sechstaktigen Phrasen, die nur im Hauptsatz oder der Schlussgruppe wiederholt werden. Die eintaktige Phrase, die durch ihre Kürze dem Motiv nahe steht, findet sich in Überleitungspassagen (Überleitung und Schlussgruppe). Dreitaktige, fünftaktige und siebentaktige wiederholte Phrasen werden nur in Einzelfällen verwendet (3 Takte: SalGro 105/108, MarDi 9/12; 7 Takte PaiCon T. 25/32; 5 Takte, in der Wiederholung zu 7 Takten erweitert: MoBi 1/6). Ebenfalls nur vereinzelt ist die Wiederholung von Phrasen, deren Länge acht Takte übertrifft. Fraglich ist, ob der Begriff ‚Phrase‘ über die pragmatische Verwendung in diesem Kapitel hinaus für die langen und vielgestaltigen Einheiten noch zutrifft. Es gibt sieben dieser Einheiten, vier davon als Hauptsatz (SeyTur 1/15, PaiNi 10/20, SalGel 1/13 und MoFi 1/18, die letzten drei als Loop verknüpft), zwei in der Schlussgruppe (PaiMol 58/68 und SalGro 83/94, ebenfalls ein Loop) und eine als Seitensatz (SalGro 59/71).

Vergleichbar ist der Beginn einiger Ouvertüren Cimarosas (CiBa 4/43, CiFal 1/24, CiCon 6/50), die bereits im Abschnitt *Exposition* erwähnt wurden. Wie bei Seydelmann oder in der ‚Figaro‘-Ouvertüre wird dort der gesamte Beginn wiederholt, teilweise inklusive der einleitenden Steigerungspartie (CiFal). Anders ist jedoch der deutliche Schnitt durch eine Generalpause vor der Wiederholung. Zudem wird die Wiederholung am Ende stark verkürzt oder variiert.²⁰⁸

c) Binnenwiederholungen

Erste Gruppe: variierte Reihungen

Variierte Reihung ohne Veränderung des Schlusses ist als Binnenwiederholung von Phrasen ebenso häufig wie bei der Wiederholung übergeordneter Phrasen. Während jedoch dort die meisten der Variationen den Klang betreffen, stehen hier harmonische Variationen im Vordergrund, die mit melodischen Anpassungen einhergehen. Die Wiederholungsform ist fast immer Teil von Phrasen, die selbst nicht wiederholt werden (Ausnahmen: CiMa 117/121 und PaiFil 7/9). Dies lässt sich möglicherweise mit der

²⁰⁸ Zu vergleichen wären auch die unterschiedlichen Behandlungen dieser groß proportionierten Wiederholungen in den Reprisen.

Entwicklung auf ein Ziel hin erklären, die Gegenstand vieler dieser Phrasen ist²⁰⁹ und auch mit der häufig mehrfachen Wiederholung der Binnenphrasen zusammenhängt. In NB 19 (PaiBa 1ff.) wird eine aus Motiven bestehende Phrase, die eine Oktave durchschreitet, eine Oktave höher wiederholt. So wird die Entwicklung weitergeführt und die beiden Phrasen verbinden sich zu einer größeren Phrase. Wie die Motive dieses Beispiels werden auch Phrasen (teilweise nur eine Kombination aus einem Ton und einem Motiv) als Träger einer sekundweise aufsteigenden melodischen Sequenz verwendet. Oft tritt dazu ein Tonika-Orgelpunkt (z.B. CiMa 146/149/152 oder MoFi 35/37/39, ohne Orgelpunkt SalAx 6/7/8/9, absteigende Sequenzen in PaiDu 22/24/26 und CiCon 41/42/43/44/45). Weiterhin können die Phrasen als Teile von harmonischen Pendeln (z.B. CiFal 41/44/47), Kadenzen bzw. Kadenzausschnitten (z.B. MoGio 56/58/60) oder Modulationen (z.B. MoCo 45/47/49/51) blockhaft transponiert werden.

NB 19 PaiBa 1ff

Zweite Gruppe: Schlussbildungen

Die Wiederholungsformen der zweiten Gruppe sind die gebräuchlichsten Formen der Binnenwiederholung. Anders als die variierten Reihungen kommen sie in Phrasen mit und ohne übergeordnete Wiederholung vor, wenn auch etwas häufiger in den unwiederholten Phrasen. Bei der insgesamt häufigsten Bildung dieser Gruppe wird an eine Wiederholung einer Subphrase ein Element – seltener auch mehrere – angehängt. Wenn die so entstandene Phrase selbst auch wiederholt wird, so ist die Wiederholung der Subphrase zumeist wörtlich (aab aab).²¹⁰ Wenn die übergeordnete Phrase nicht wiederholt wird, kann die Wiederholung der Teilphrase wie in den Formen der ersten Gruppe variieren (aa'b). Außerdem findet sich die Hälfte dieser unwiederholten Phrasen in der Überleitung, während dies bei den wiederholten Phrasen selten ist. Zugleich ist die Anzahl der Wiederholungen von Subphrasen in nichtwiederholten Phrasen größer. Jede zweite enthält mehr als eine Wiederholung einer Teilphrase, bei wiederholten

²⁰⁹ Vgl. SCHWARTZ 1973, S. 74f.

²¹⁰ Vgl. WOLF 1981, S. 108f., der diese Wiederholungsform „assimilated or incorporated“ nennt.

Phrasen trifft dies auf jede dritte Phrase mit schlussvariiertes Binnenwiederholung zu. Ähnlich wie bei den Binnenwiederholungen der ersten Gruppe könnte dies auf den zielorientierten Entwicklungen beruhen, welche die unwiederholten Phrasen vollziehen. So gibt es viele Phrasen, die als Träger von Sequenzen oder Kadenz dienen, bei denen jedoch der Schluss auf unterschiedliche Weise abweicht. Dies kann durch die Ersetzung der Phrase (z.B. SeyTur 30ff.), durch die Erweiterung oder Verkürzung der letzten Phrase (z.B. PaiMol 21ff. bzw. MarDi 52ff.) oder durch die Kombination dieser Verfahren (z.B. CiMa 133ff.) geschehen. Sind die Phrasen, in denen Variationen des Schlusses komponiert werden, nur in Ausnahmen Gegenstand einer übergeordneten Wiederholung (SalGro 86ff. und MoFi 86, wobei die Wiederholung ab T. 96 ihrerseits die Schlusserweiterung neu variiert), so gibt es auch Bildungen, die insgesamt betrachtet ungewöhnlich sind. Zum einen handelt es sich um Phrasen mit drei Elementen, von denen jeweils die beiden ersten wiederholt werden (aabb). Werden diese Phrasen selber nicht wiederholt, stehen sie wie die Wiederholungsformen der zweiten Gruppe auf der obersten Ebene vor einer Zäsurbildung (StoGli 28ff., MarRar 49ff. und 68ff., MoFi 51ff.). Die Form kann auch Teil wiederholter Phrasen sein (PaiMol 58ff., SalGel 1ff.). Zum anderen gibt es vier Phrasen, die als syntaktisch geschlossener Satz beschrieben werden können. Die oben beschriebenen periodischen Schließungen werden durch Wiederholung auf der obersten Ebene mit Schlussvariation gebildet, die Sätze entstehen durch Kombination einer wörtlichen Binnenwiederholung mit einer dritten Phrase, welche die zweite Hälfte des Satzes einnimmt und gegenüber der ersten Hälfte eine deutliche Schlusswirkung erzielt. Die Sätze sind entweder vier oder acht Takte lang und können als Ganzes wörtlich wiederholt werden (ohne Wiederholung und jeweils acht Takte: NB 20 PaiBa 65 und StoGli 46, mit Wiederholung: SeyTur 47/51 und CiFan 56/64).

The musical score is for Viola (Vla.) and is in 2/4 time. It consists of 10 measures. The first two measures are marked *pp* and *VI. 1*. The next two measures are marked *sf*. The final six measures are marked *fp* and *f p*. The score shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, with various dynamics and articulations.

NB 20 PaiBa 65ff.

Dritte Gruppe: Seltene Wiederholungsformen

Die Formen der Wiederholung, die von denen der ersten und zweiten Gruppe abweichen, sind als Ausnahmen zu betrachten, wie z.B. aufeinander folgende Wiederholungen zweier Elemente ohne Schlussbildung, die durch die Einbindung von mehreren, einmal wiederholten Phrasen in eine Kadenz (PaiDu 28/29+30/31) oder ein harmonisches Pendel entstehen (MarRar 25/26+27/28, gefolgt von einer wörtlichen Wiederholung der gesamten Phrase).

In den größeren Verbindungen des Hauptsatzes kann die wörtliche Wiederholung einer Teilphrase von nicht wiederholten Phrasen eingerahmt sein. So beginnen sowohl Seydelmanns als auch Storaces einzige Overtüren im Repertoire mit einer viertaktigen Phrase, worauf eine bzw. zwei (Seydelmann) wiederholte Phrasen folgen. Die übergeordnete Phrase endet jeweils mit einer wiederum nicht wiederholten Phrase und wird dann als Ganzes wiederholt. Ähnlich wird die seitensatzartige Periode in der Overtüre zu ‚Una cosa rara‘ (MarRar 78/86) behandelt. Die lange Verbindung, mit der die ‚Figaro‘-Overtüre einsetzt, verwendet diese Form der Binnenwiederholung, indem sie nach den ersten acht Takten auch die Wiederholung einer zweitaktigen Gestalt bringt. Jedoch ist sie als Teil einer Aufwärtsbewegung nach oben versetzt, so dass anders als in den übrigen Fällen keine wörtliche Wiederholung vorliegt.

Die Gliederung ‚abb‘, laut WOLF eine barocke Wiederholungsform,²¹¹ spielt im vorliegenden Repertoire kaum eine Rolle. Höchstens eine Tuttipassage Cimarosas, die dreimal den Wechsel Doppeldominante - Dominante ausführt und beim zweiten und dritten Mal dieselbe Verkürzung der ersten Präsentation verwendet, könnte als aa'a' an diese Form erinnern (CiLo 1. Satz 25ff..)

Die letzte zu besprechende seltene Form der Binnenwiederholung ist die vermittelte Wiederholung von Subphrasen, wie sie in zwei Hauptsätzen Paisiellos zu finden ist. Im NB 21a (PaiDu 1/7) wird die Gestalt des ersten Takts unvermittelt im zweiten Takt wiederholt, allerdings transponiert in die Dominante. Nach der Rückkehr in die Tonika führt eine Linie vom Grundton abwärts in die Terz, auf der im fünften Takt eine vermittelte Wiederholung der ersten Gestalt einsetzt. Da der ursprüngliche Einsatz der Phrase auf dem Grundton war, kann es sich nicht um den Neubeginn der ganzen Phrase handeln, der schließlich nach dem sechsten Takt erfolgt. Eine derartige Rückkehr zur ersten Gestalt einer Phrase ist im Repertoire einmalig; man könnte von einer ‚verfehlten Wiederholung‘ sprechen. In einem anderen Hauptsatz Paisiellos (NB 21b PaiMol 1/7)

²¹¹ Vgl. WOLF 1981, S. 108.

gibt es eine Wiederholung eines Kontrastpaars, die jedoch durch eine Kadenzbewegung und Verschränkung der Phrasen verbunden wird. Die erste Präsentation des Kontrastpaars ist vollständig in der Tonika gehalten, während bei der zweiten die erste Teilphrase in der Subdominante, der Kontrastabschnitt in der Dominante steht. Während sonst die Wiederholung von Kontrastpaaren diese Paare zu einer wiederholten Einheit verbindet (abab wird auf der folgenden Ebene aa²¹²), stellt sich die Kadenz zugleich gegen die verbindende wie auch die auf höherer Ebene trennende Wirkung der Wiederholung. Sie schließt die beiden Phrasen auf der obersten Ebene zu einer Phrase zusammen, verhindert jedoch durch die harmonische Asymmetrie die Verbindung des Kontrastpaars zu einer Einheit. Anders als bei den Periodenbildungen unterläuft diese ebenfalls geschlossene Verbindung die Zusammenfassung der beiden Hälften auf einer mittleren Ebene, so dass der Eindruck vermittelter Wiederholung entstehen kann. Eine letzte vermittelte Wiederholung findet sich bei Cimarosa in einer Coda (NB 20c CiMa 110/114). Nach einem Abstieg der Melodiestimmen im Umfang einer None wird eine Phrase eingeschaltet, die den Anschluss der Wiederholung ermöglicht, indem sie die Melodiestimme wieder zum Ausgangspunkt zurückführt.

NB 21a PaiDu 1ff. (reduziert auf Melodie und Bass)

NB 21b PaiMol 1ff. (Fagott transponiert)

²¹² Vgl. WOLF 1981, S. 122f.

The image shows a musical score for violin and bass. The top staff is for the violin (VI.) and the bottom staff is for the bass (B.). Both parts are marked with a forte dynamic 'f'. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 2/4 time signature. The violin part features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes, while the bass part provides a simpler, more rhythmic accompaniment.

NB 21c CiMa 110ff. (reduziert auf Melodie und Bass)

Binnenwiederholung als Teil wiederholter Phrasen

Innerhalb von Phrasen, die selber wiederholt werden, sind in etwas mehr als der Hälfte der Fälle Wiederholungen von Motiven oder Tönen zu finden. Nur knapp ein Drittel der Phrasen enthalten Binnenwiederholungen von Subphrasen. Etwa fünfzehn Prozent der wiederholten Phrasen auf oberster Ebene sind ohne Binnenwiederholungen gestaltet. Diese Durchschnittswerte werden von den Ouvertüren Cimarosas und Salieris bestimmt, während die anderen Komponisten, von denen mehrere Ouvertüren vorliegen, leichte Verschiebungen aufweisen. Eine genauere grafische Darstellung sowie weitere Diskussion dieser Ergebnisse findet sich in „III.4. Zusammenfassung: Wiederholungsformen innerhalb der Ouvertüre“.

Die wiederholten übergeordneten Phrasen enthalten in allen Abschnitten der Exposition zu gleichen Teilen Phrasenbinnenwiederholung, Motivbinnenwiederholung oder keine Binnenwiederholung. Wenn sie Phrasenbinnenwiederholung beinhalten, so sind es in allen Abschnitten zumeist die Formen der zweiten Gruppe. Im Hauptsatz überwiegen die Typen der zweiten Gruppe nur leicht. In diesem Abschnitt liegt zugleich die größte Variabilität vor. Auch die seltenen Formen der dritten Gruppe sind hier und in einzelnen Ausnahmen im Seitensatz zu finden, so dass in diesen Abschnitten das Bestreben, die Wiederholungsformen zu individualisieren, am stärksten ist.

Binnenwiederholung als Teil unwiederholter Phrasen

Als Teil von Phrasen, die nicht Gegenstand einer übergeordneten Wiederholung sind, kommt Phrasenwiederholung genauso wie Ton- oder Motivwiederholung in jedem Stück des Repertoires durchschnittlich zwei- bis dreimal vor. Bei Cimarosa geschieht dies etwa ein bis zweimal öfter, bei Salieri durchschnittlich je einmal seltener. Mozart liegt bei den Ton- und Motivwiederholungen etwa im Schnitt, die Phrasenbinnenwiederholung bei nichtwiederholten Phrasen verwendet er jedoch so häufig wie Cimarosa.

Betrachtet man die Abhängigkeit vom Expositionsabschnitt, so sind die meisten unwiederholten Phrasen mit Phrasenbinnenwiederholung Teil der Überleitung. Auch in Hauptsatz und Coda sind sie nicht ungewöhnlich, im Seitensatz hingegen nahezu nie eingesetzt. Die Wiederholungsformen der ersten Gruppe sind etwa gleich verteilt, während sich die der zweiten Gruppe auf die Überleitung und Schlussgruppe konzentrieren. Die Sonderfälle der dritten Gruppe sind als Einzelfälle in Hauptsatz und Überleitung vertreten.

d) Weitere Wiederholungsformen

Vermittelte Wiederholungen

Die vermittelte Wiederholung von Phrasen oder Phrasenbruchstücken innerhalb der Exposition tritt entweder an den Grenzen des Tonikabereichs auf oder die Phrase und ihre Wiederholung erklingen in verschiedenen Abschnitten. Davon weichen nur zwei Fälle ab, bei denen vor der Wiederholung eine kurze Episode eingeschoben ist (PaiNi 30/44 und PaiTeo 63/71). Paisiello und Mozart verwenden diese Wiederholungsformen am häufigsten. Zugleich finden sich bei ihnen die ungewöhnlichsten Gestaltungen (insbesondere in MoCo).

Bei den vermittelten Wiederholungen innerhalb des Tonikabereichs beginnt die Ouvertüre mit einer Folge von mindestens zwei Phrasen. Im Anschluss wird dann nur der Beginn dieser Folge in Form der ersten Phrase(n) oder eines Bruchstücks wiederholt. Darauf folgt ein neues Element, das den Beginn der Überleitung zur Medial Caesura markiert (dies betrifft sechs Ouvertüren: CiLo 1. Satz 1/15, MarDi 1/15, MoGio 32/40, PaiFil 1/14, PaiTeo 1/19 und SalAx 1/11). In einem weiteren Fall wird die wiederaufgegriffene erste Phrase selbst Teil der Modulation zur Dominante (CiFan 19/33). Ähnlich gestaltet sind drei Anfänge Cimarosas, die zwischen das Ende des Hauptsatzes und der vermittelten Wiederholung eine Zäsur setzen (CiBa 4/43, CiCon 6/50 und CiFal 1/24). Auch hier geht die Wiederholung nach einiger Zeit in Überleitungsmaterial über. Damit vergleichbar ist die Wiederkehr des Refrains im Rondo der Ouvertüre zu ‚Una cosa rara‘ (MarRar 1/54).

Die Wiederholung einer Phrase in einem anderen Formteil kann mit einem Funktionswechsel verbunden sein. Dies geschieht nicht, wenn Phrasen, die eine Zäsur vorbereiten, zweimal erscheinen. So kann eine Phrase aus der Überleitung in der Schlussgruppe wiederkehren (StoGli 28/52 und MoGio 46/111, PaiFil 40ff. ist Teil

einer ‚verfehlten‘ Schlussbildung und kehrt in 58ff. wieder). Ebenfalls ohne Veränderungen der Phrase vertritt die prägnanteste Phrase des Hauptsatzes in der ‚Cosi‘-Ouvertüre zugleich die Funktion des Seitensatzes (MoCo 29/79). Weiterhin kehren die synkopierten Akkordschläge des Hauptsatzes als Teil der Überleitung wieder (MoCo 25/53). Die das ‚Presto‘ einleitende Phrase wird sogar zweimal in der Exposition wiederholt (MoCo 15/45/95). Allerdings verliert sie ihr Schlusselement und der Aufstieg über den Orgelpunkt wird durch zweitaktig wechselnde Harmonien ersetzt. Nur Paisiello wendet vergleichbare Wiederholungen an, indem er in der ‚Nina‘-Ouvertüre Teile aus Phrasen des Hauptsatzes (PaiNi 30 und 15) zu einer neuen Phrase kombiniert, die sich in der Schlussgruppe befindet (PaiNi 92ff.). In einem anderen Stück kehrt die Eingangssphrase (NB 21a PaiDu 1ff.) zwischen Seitensatz und Schlussgruppe wieder (PaiDu 54ff.).

Imitative Verfahren

In mehreren Ouvertüren tritt im Anfangsbereich eine Wiederholungsform auf, die als einfache Imitation beschrieben werden kann. Nachdem die erste Violine eine zwei- oder viertaktige Phrase beendet hat, setzt sie mit der Phrase um eine Terz erhöht ein, während die zweite Violine die Phrase in der Originaltonhöhe übernimmt (z.B. NB 9a CiMa 4ff.). Die beiden Stimmen werden dann zumeist noch einige Takte parallel geführt, entweder mit weiteren Transpositionen der Phrase oder neuem Material (StoGli 16ff., CiFal 1ff., MoCo 15ff., PaiNi 40ff., CiCon 41ff. vgl. auch MarBur 1ff. mit Motivwiederholungen, ein Ausnahme ist die Imitation in den Oboen CiBa 102ff.). Nur dadurch, dass die erste Präsentation mit derselben Klangfarbe wie die Wiederholung gespielt wird, entsteht der Eindruck einer hinzutretenden Stimme. Wechselt die Instrumentation, so ist lediglich eine Wiederholung mit hinzugefügten Terzen hörbar (vgl. MarRar 40/45). Ebenso deutlich hörbar sind die Stimmen bei Eintritt der Imitation vor Ende der Phrase. Zugleich wird an diesen Stellen die hinzutretende Stimme durch die Klangfarbe stärker abgehoben. Die Imitation wird entweder nach kurzer Zeit durch Parallelführung ersetzt (StoGli 1ff., 38ff., 46ff.) oder mit weiteren Einsätzen verknüpft (in MarBur 37ff. als I-V-I-Bewegung, in MoGio 85ff. mit einem längeren harmonischen Weg). Während das seltene Verfahren in Storaces Ouvertüre gleich mehrfach angewandt wird, setzen Paisiello und Salieri es auffälligerweise nahezu gar nicht ein.

4. Zusammenfassung: Wiederholungsformen innerhalb der Ouvertüren

Die Untersuchungen der Ton-, Motiv- und Phrasenwiederholungen zeigen, dass sich die Strategien zum Einsatz von Wiederholungen stark unterscheiden können. Die folgenden Grafiken zeigen die Unterschiede in Abhängigkeit vom Komponisten. Abb. 2 gibt an, welche Binnenwiederholungen bei einer Phrasenwiederholung verwendet werden. Ganz rechts ist das durchschnittliche Verhältnis zwischen Phrasenbinnenwiederholung, Ton- und Motivwiederholung sowie Phrasenwiederholungen ohne Binnenwiederholungen abzulesen, dem in etwa die Verhältnisse bei Salieri und Cimarosa entsprechen.

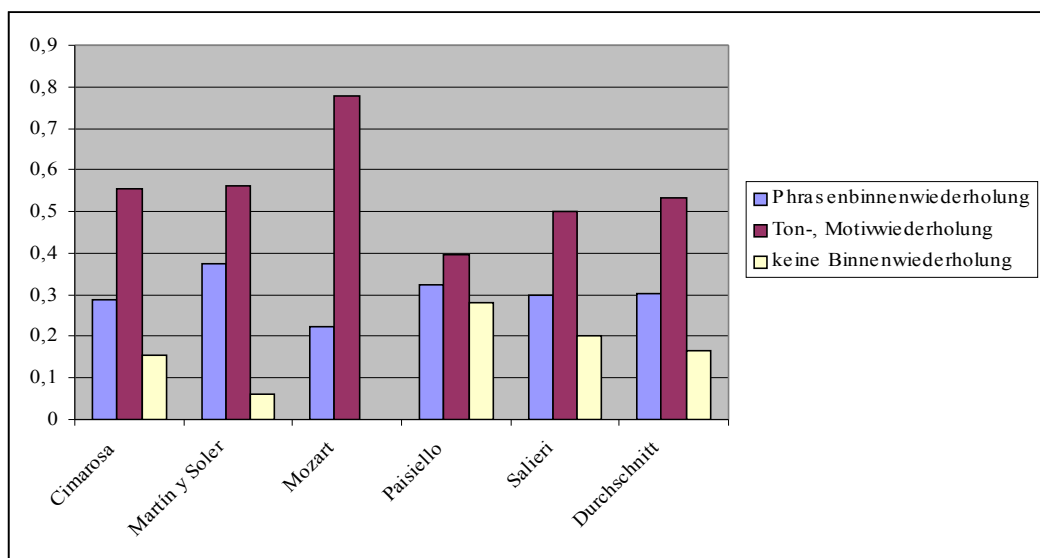


Abb. 2: Formen von Binnenwiederholung bei wiederholten Phrasen. Die Zahlen geben den durchschnittlichen Anteil der jeweiligen Binnenwiederholungsform bei den übergeordneten Wiederholungen an (z.B. bedeutet 0,3: in 30% der übergeordneten Wiederholungen ist die jeweilige Binnenwiederholungsform beteiligt).

Bei Paisiello gibt es etwas weniger Binnenwiederholung in Motivform und dafür mehr Phrasen ohne Binnenwiederholung, bei Martín y Soler gibt es weniger Phrasen ohne Binnenwiederholung und dafür mehr Phrasenbinnenwiederholung und bei Mozart liegt der Schwerpunkt sehr deutlich auf der Binnenwiederholung in Form von Motiven und Tönen. Dafür sind weniger Phrasenbinnenwiederholungen und überhaupt keine wiederholten Phrasen ohne Binnenwiederholung zu finden. Es kann hierbei allerdings von Stück zu Stück desselben Komponisten zu größeren Schwankungen kommen (z.B. überwiegt in MoFi die Phrasenbinnenwiederholung, in MoGio die Motivbinnenwiederholung).

Abb. 3 stellt die Formen der Binnenwiederholungen in unwiederholten Phrasen abhängig vom Komponisten dar. Die Ergebnisse sind nicht als Verhältnisse sondern in ihrer durchschnittlichen Häufigkeit im Stück des entsprechenden Komponisten angegeben. Auffälligerweise weichen Cimarosa und Salieri, die in der obigen Grafik dem Durchschnitt entsprechen, in dieser Grafik nun am deutlichsten von diesem ab. Cimarosa verwendet überdurchschnittlich viele Binnenwiederholungsformen, Salieri deutlich weniger. Mozart, der als Binnenwiederholungsform bei wiederholten Phrasen die Ton- und Motivrepetition bevorzugt, verwendet bei nichtwiederholten Phrasen überdurchschnittlich viele Phrasenbinnenwiederholungen.

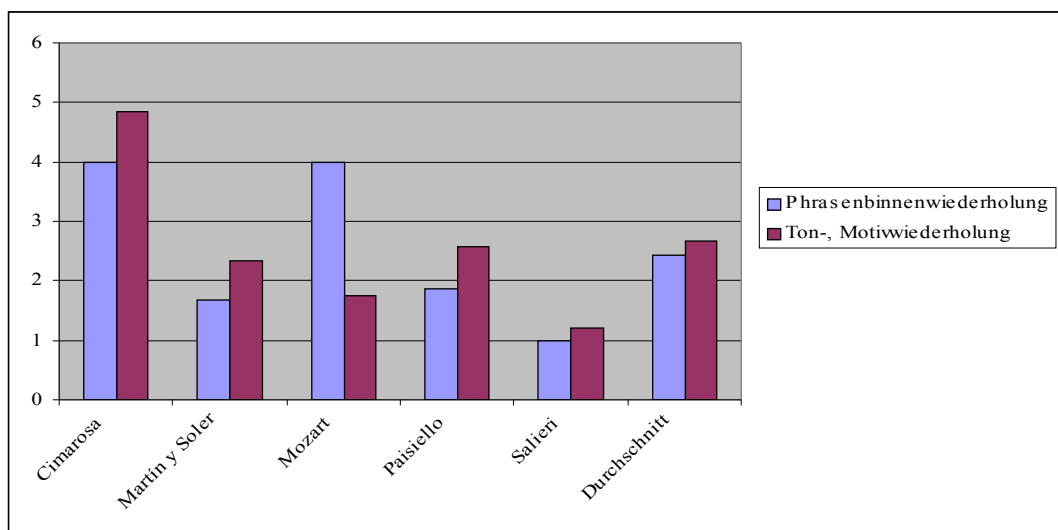


Abb. 3: Formen von Binnenwiederholung bei nichtwiederholten Phrasen. Die Zahlen geben die durchschnittliche Anzahl pro Ouvertüre an.

Die Kombination dieser Auswertungen reicht bereits aus, um bei jedem der fünf Komponisten einen in quantitativer Hinsicht individuellen Umgang mit Wiederholungsformen nachzuweisen.

Die Ergebnisse können nur als Richtwerte verstanden werden, weil zu wenig Variablen kontrolliert wurden (wie z.B. die Anzahl der Stücke pro Komponist oder die Länge der Stücke). Da die hier gezeigten Tendenzen auf nur wenigen Sätzen beruhen, kann eine Umbewertung nur eines Falls schon sichtbare Veränderungen bewirken. Allerdings ist es unwahrscheinlich, dass sich ein Ergebnis einstellt, bei dem sich die ‚Wiederholungsprofile‘ der Komponisten so sehr gleichen, dass von der Vermutung des individuellen Umgangs abgewichen werden müsste. Aus den genannten Gründen wäre es angebracht, bei einer weiteren ähnlichen analytischen Untersuchung die Kriterien für

die hier verwendeten Kategorisierungen zu präzisieren, um so ein reliableres Ergebnis zu erzielen.

Sinnvoll wäre für folgende Untersuchungen die Trennung der Ton- und Motivwiederholungen, die hier auf Grund des Schwerpunkts auf der Phrasenwiederholung zusammen aufgeführt wurden. In einem nächsten Schritt sollten durch Einzelanalysen die qualitativen Merkmale im Umgang mit Wiederholungen von Bausteinen stärker in den Vordergrund rücken, wobei zu überprüfen wäre, inwieweit sich diese verallgemeinern lassen.

5. Stückübergreifende Wiederholung

Die Möglichkeiten, Wiederholungen zwischen einzelnen Stücken zu beobachten, sind derart vielfältig, dass im Rahmen dieser Arbeit nur weiter zu untersuchende Aspekte gekennzeichnet werden können. Zunächst sind alle bisherigen Beschreibungen der stückinternen Wiederholungen zugleich auch Aussagen über die stückübergreifenden Wiederholungen dieser Wiederholungsformen. So könnte z.B. die Beschreibung der vielfachen Verwendung von Tonrepetitionsmotiven durch eine umfassende Untersuchung zu wiederkehrenden Motiven wie Dreiklangsbrechungen oder Skalenausschnitten erweitert werden. Auch der Überblick über die Formen, Taktarten, Tempi etc. kann als Aussage über die Wiederholung von z.B. D-Dur oder der Sonatenform verstanden werden. Würde der Fokus auf die Dynamik und Instrumentation gelenkt, so ergäben sich auch hier Wiederholungsschemata, die unterschiedliche Strategien zur Gestaltung von Kontrasten und Überleitungen aufzeigen würden.

Typus und Schema

Zwischen der gemeinsamen Verwendung von kleinen, floskelhaften Motiven und größeren formalen Abläufen steht die Wiederholung von Satzmodellen in mehrtaktigen Gestalten. Als Grundlage kann hier die Forschung zu ‚Typus und Modell‘²¹³ und GJERDINGENS Arbeit zum ‚Schema‘ im 18. Jahrhundert herangezogen werden. Die Identifizierung eines Schemas hängt von der Wiederholung einer Merkmalskombination ab, was u.a. die Stimmführung, metrische Positionen einzelner Stationen, resultierende Harmonik und die Dynamik betreffen kann. Der ‚antithetische Eröffnungstypus‘

²¹³ z.B. PLATH 1991, S. 202ff., vgl. für einen Überblick und zur Problematik der Terminologie KAISER 2007, S. 54ff.

beispielsweise exponiert „einen dynamisch-instrumentatorischen Kontrast“ und bindet „ihn durch sofortige Wiederholung zu einer in ihren Teilen polar bezogenen Motivgruppe“.²¹⁴ Diese Technik findet sich auch verschiedentlich im untersuchten Repertoire (SeyTur 1/15, MarBur 15/21, MoGio 77/81, PaiBa 8/12), wobei sich die spezifische Gestaltung über die eröffnende Funktion und die Kontrastwiederholung hinaus stärker unterscheiden kann. Die Technik der Bindung eines Kontrasts durch Wiederholung kann darüber hinaus auch ohne eröffnende Funktion auftreten (z.B. CiFal 50/52, CiFan 26/30, PaiMol 36/38, PaiDu 22/24/26, PaiBa 32/36). Als Echo eines veralteten Typus können die seltenen Vorkommnisse des ‚3x2-Typs‘ bezeichnet werden, den GERSTHOFER in seiner Monografie zu Mozarts frühen Sinfonien mit Beispielen aus der ‚Frühklassik‘ belegt.²¹⁵ Hier wird ein zweitaktiges Motiv dreimal wiederholt und vollzieht dabei die Bewegung 5/3-6/4-5/3 über einem Tonikaorgelpunkt (CiFal 41ff., MarBur 83ff., PaiCon 13ff.). Sehr ergiebig wäre die Untersuchung und Differenzierung der omnipräsenten Kadenzmodelle, wobei GJERDINGENS Untersuchungen zu den verschiedenen Formen der Kadenzmodelle der galanten Musik einen Ausgangspunkt darstellt.

Konkrete Bezugnahmen: Beispiel Unisono

Um neben den abstrakten satztechnischen Gemeinsamkeiten auch konkretere ähnliche Gestaltungsmerkmale wie z.B. die Instrumentation zu bezeichnen, bietet sich der von KAISER verwendete Begriff der ‚Inszenierungsweise‘ an.²¹⁶ So können Gestalten relativ unabhängig von ihrer Funktion oder dem zugrunde liegenden Satzmodell Ähnlichkeiten in ihrer Inszenierung aufweisen. Als hervorstechendes Beispiel bieten sich die Unisonopassagen an. Ein Streicherunisono löst oft die vorherige in Melodie und Begleitung differenzierte Faktur ab und stellt so einen Kontrast her. Gelegentlich werden durch Hinzufügung von Bläsern (z.B. MarBur 15/21) oder die Verwendung von chromatischen Halbtonschritten zusätzliche Farbakzente gesetzt (NB 10a PaiBa 53ff., SalTal 69ff.). Cimarosa komponiert das Unisono sehr häufig: In mehreren Sätzen werden die zentralen Gestalten des Hauptsatzes und des Seitensatzes auf diese Weise als einstimmige oder nahezu einstimmige Melodie klanglich realisiert (Hauptsatz: CiBa 4/43, CiCon 6/50, CiMa 12/20; Seitensatz CiBa 118/132). Vergleichbar sind die Seitensatzgestaltungen mit parallelgeführten Violinen (CiCon 80, 108/116). Dazu

²¹⁴ GERSTHOFER 1993, S. 32f., vgl. auch BECK 1967, S. 96ff.

²¹⁵ ebd., S. 72ff.

²¹⁶ Vgl. KAISER 2007, S. 75.

kommen Gestalten an seitensatzartigen Positionen nach einer vermeintlichen Medial Caesura (mit Binnenkontrast zwischen Streicherunisono und differenzierter Textur: CiBa 86/94). Die genannten Beispiele erfüllen alle dieselbe Funktion – eine Tonart stabil zu präsentieren – und haben alle die Inszenierungsform ‚Unisono‘ gemeinsam, beruhen aber auf unterschiedlichen Satzmodellen.

Bei Cimarosa gibt es auch drei Unisonopassagen, denen dasselbe Modell zugrunde liegt (CiFan 41ff., CiCon 65ff., CiMa 101ff., s. NB 22). Es tritt immer nach einer relativen Befestigung der fünften Stufe auf und beruht auf dem absteigenden Skalenausschnitt 6-5-4-3 (in der Tonart der fünften Stufe), wobei die Töne immer im Wechsel mit dem Grundton gespielt werden. Dieser Abstieg wird zweimal wiederholt, um dann bei einem dritten Anlauf chromatisch nach oben gebogen zu werden: 6-5-4-#4-5. NB 22a und 22b sind bis auf einige Abweichungen in der Artikulation und der Bassführung identisch.

The image shows three musical staves illustrating unisono passages. The first staff is for Violin, Viola, and Bass (VI., Vla., B.), with dynamics *sf* and *f*. The second staff is for Violin, Viola, Celli, and Contra Bass (VI., Vla., Vc., Cb.), also with *sf* and *f*. The third staff is for Strings unisono (Streicher unis.), with dynamics *p*, *sf*, and *f*. Each staff shows a melodic line with a descending scale (6-5-4-3) and a chromatic ascent (6-5-4-#4-5). The passages are marked with 'Hb.' (half note) and 'VI.' (violin/viola).

NB 22a CiFan 41ff., 22b CiCon 65ff., 22c CiMa 99ff.

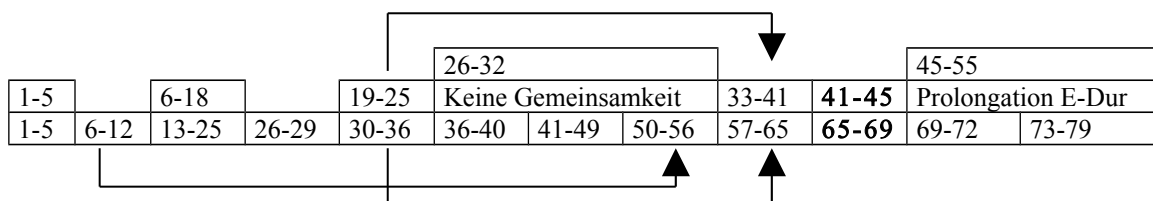


Abb. 4. Die untere Reihe stellt den Verlauf der ersten Expositionshälfte von CiCon dar, die obere den von CiFan. Abschnitte die direkt übereinander stehen (wie z.B. Takt 1-5) sind nahezu identisch. Die in NB 22 gezeigten Ausschnitte sind hervorgehoben. Die Pfeile markieren vermittelte Wiederholungen.

Wie Abb. 4 zeigt, weisen die Sätze bis zu einer als Medial Caesura interpretierbaren

Zäsur eine große Anzahl gemeinsamer Gestalten auf. Dies betrifft auch die Gruppe vor der Unisonopassage, die in beiden Stücken einen Rückgriff darstellt und gegenüber ihrer ersten Präsentation harmonisch variiert ist. Die Gruppe schließt mit einer zweimaligen Wiederholung einer Kadenz in der Tonart der Dominante. Nachdem das Unisono über das ‚dis‘ zum ‚e‘ geführt hat, breiten sich in beiden Sätzen einige Figuren in E-Dur aus (Takt 67-72 von CiCon ebenfalls im Unisono), bis es zur Zäsur kommt. In diesem Vergleich (zwischen NB 22a/b) liegen also dieselbe Funktion, dasselbe Modell und dieselbe Inszenierung vor. Die dritte Passage (NB 22c) verzichtet auf die Umspielungsfiguren der Violinen im letzten Takt und verdoppelt die Notenwerte, um dem Allabreve gegenüber dem 4/4-Takt der ersten beiden Beispiele Rechnung zu tragen. Auch diese Gestalt leitet von einer Kadenz in der fünften Stufe (CiMa 84-92) zu einer Ausbreitung der zweiten Stufe. Folgt jedoch bei den ersten Ausschnitten Medial Caesura und Seitensatz, ist diese Stelle bereits Teil der zweiten Expositionshälfte, führt aber trotzdem zum thematisch prägnantesten Material des Seitensatzes (CiMa 116ff.), das später auch in der Durchführung aufgegriffen wird (CiMa 185ff.). Ein weiterer Unterschied ist die Pendelpassage zwischen Kadenz und Unisonopassage (CiMa 93-100), die zwischen dem Grundstellungs- und Quartsextvorhaltsakkord der fünften Stufe wechselt. So werden die 6-5- und 4-3-Bewegungen in den Unisionogruppen vorweggenommen, bzw. einmal gleichzeitig und einmal aufeinander folgend inszeniert. Diese Gemeinsamkeiten zwischen Cimarosas Overtüren sind nicht als Zitat zu werten, da ein intentionales Herstellen von Bezügen wohl ausgeschlossen werden kann. Sie beruhen vermutlich eher auf dem ‚Vokabular‘ des Komponisten oder stellen Anleihen von bereits angefertigten Arbeiten dar.

Eine zitathafte Bezugnahme innerhalb zweier Overtüren wurde bereits in der Diskussion der Wechselnoten geschildert (MoFi 1ff. und MoCo 59ff., s. S. 55f.). Dort wurde auch auf das Zitat der ‚Cosi‘-Overtüre aus ‚Le nozze di Figaro‘ hingewiesen. Da die Untersuchung sich auf die Overtüren beschränkt, wurden jedoch Zitatverhältnisse zwischen Overtüre und Oper nicht systematisch verfolgt. Das Herstellen direkter intertextueller Bezüge bedürfte genauere, auf einzelne Werke und auf ihren Kontext gerichtete Untersuchungen.

IV. Schluss

1. Analyse einzelner Sätze

a) Paisiello: ‚Il Barbiere di Siviglia‘

Exposition und Reprise lassen sich jeweils in zwei Hauptabschnitte gliedern (T. 1-52 bzw. 91-144 und 53-90 bzw. 145-186). Die ersten Abschnitte bestehen aus einer an keiner Stelle unterbrochenen Kette von Gestalten. Im zweiten, kürzeren Abschnitt werden drei bzw. vier Teilabschnitte durch Zäsuren getrennt aneinander gereiht. Der Einsatz oder Verzicht auf Zäsuren stellt somit ein erstes Kriterium der Gliederung dar. Da der Gebrauch der Zäsuren auch den Zusammenhalt der Abschnitte beeinflusst, muss geklärt werden, inwiefern die Einheiten des zweiten Abschnitts dennoch einen Zusammenhang ausbilden können. Ein zweites Kriterium ist der Gebrauch der übergeordneten Wiederholung. Im ersten Abschnitt werden nahezu alle Gestalten auf der obersten Ebene wiederholt (Ausnahme: T. 28-31), während im zweiten Hauptabschnitt (allerdings nur in der Exposition) ausschließlich Binnenwiederholungen verwendet werden.

Erster Abschnitt der Exposition

1	8 = 12	16 = 22	28	32 = 36	41 = 45	49= 51
Cresc.	‚Vorhang‘ (T-D)	Plateau 1 (T)	ÜL	Plateau 2 (D)	Plateau 3 (DD)	Schluss
Typ 1	Typ 3	Typ 2	-	Typ 2	Typ 2	Typ 2

Abb. 5: Exposition PaiBa, 1. Hälfte. Die erste Zeile gibt Taktzahlen und Phrasenwiederholungen auf oberster Ebene an (=), die zweite Zeile Bezeichnungen und Tonarten, die dritte die Form der Binnenwiederholung.

Der erste Abschnitt ist um drei jeweils wiederholte Phrasen aufgebaut (T. 16-27, 32-39, 40-48), die Plateaus in den Tonarten der Tonika, der Dominante und der Doppeldominante ausgestaltet. Die drei Teilabschnitte kontrastieren klanglich mit dem übrigen Geschehen. Sie beruhen auf einem Streichersatz mit Orgelpunkten, welche zumeist als Tonrepetition ausgeführt sind. Bläser treten nur unterstützend hinzu. Der Motivik ist der Einsatz von Sforzato-Akzenten gemeinsam. Am Beginn der Ouvertüre stehen zwei einleitende Gestalten (T. 1-7 vgl. NB 19, 8-15), wobei die erste den Tuttiensatz der zweiten Gestalt vorbereitet. Dies geschieht durch Crescendo und durch

das kanonisch einsetzende Motiv der Violinen, das zwei Oktaven durchschreitet. Die zweite Gestalt exponiert einen dynamischen Kontrast, der sich später in den Akzentbildungen der Plateaus wiederfindet. Die transponierte Wiederholung der Gestalten in der Dominante hebt die zweite Einleitungsgestalt vom folgenden ersten Plateau ab, da Paisiello taktweise Binnenwiederholungen verwendet, sodass die Folge ‚aabb‘ entsteht, eine der seltenen Wiederholungsformen der dritten Gruppe. Durch den Einsatz der wörtlichen Binnenwiederholung eröffnet diese Gestalt also die Verkettung von wiederholten Motiven, während die ungewöhnliche Form der Binnenwiederholung die Gestalt von den Plateaus abgrenzt, die alle eine gewöhnlichere Wiederholungsform der zweiten Gruppe verwenden. Das erste Plateau in der Tonika besteht aus einer wiederholten Phrase (2+2 Takte, vgl. NB 12c), gefolgt von zwei Takten, in denen ein halbtaktiges Motiv viermal gespielt wird (vgl. NB 8a). Durch Crescendo und Einsatz des verminderten Dominantseptakkords über dem Tonikaorgelpunkt wird der Wiederanschluss der sechstaktigen Phrase vorbereitet, bzw. die danach einsetzende Tuttitextur in Takt 28. Diese leitet in nur vier Takten zur Dominante und wird auf Grund der überleitenden Funktion nicht wiederholt. Dass diese Stelle nicht als Plateau, sondern als Passage gehört wird, beruht auch auf den fehlenden Binnenphrasenwiederholungen und auf dem Bass, der sich in rhythmisierten Vierteln fortbewegt. Das angesteuerte zweite Plateau ist neben den bereits genannten Ähnlichkeiten der Plateaus wiederum durch Binnenwiederholungen der zweiten Gruppe gestaltet. Anders als beim ersten Plateau ist der Akzent jedoch keine Zugabe zur Verstärkung der ersten Note, sondern konstitutiver Bestandteil der Phrase, welche einen lauten Tuttischlag einer leisen Violinfigur gegenüberstellt. Der Schlag ist zugleich auch Zielton dieser Figur und so Beginn der Wiederholung im folgenden Takt. In der dritten Wiederholung wird die Figur der Violinen um einen Takt verlängert, führt aber auch wieder zu einem Tuttischlag, der sich jedoch als Beginn der Wiederholung der gesamten nun entstandenen viertaktigen Gestalt herausstellt. Die wiederholte Gestalt ist also gegenüber dem ersten Plateau kürzer und wird durch die loopartige Überlappung der Schnittstellen und durch die Ableitung der dritten Phrase von den ersten beiden stärker gebunden. Abweichend ist die Wiederholung der Gestalt auch nicht wörtlich. Statt des G-Dur der ersten vier Takte wird nun bei gleichbleibendem Orgelpunkt ein C-Dur-Quartsextakkord zugrunde gelegt. Dies impliziert die typische Pendelbewegung über einem Orgelpunkt (Tonika mit 5/3-6/4-5/3), sodass eine dritte Wiederholung in G-Dur zu erwarten ist. Stattdessen schließt die zweite Wiederholung mit einem D-Dur-

Akkord und es folgt ein drittes Plateau in dieser Tonart. Die blockhafte Transposition einer mehrtaktigen Einheit ermöglicht eine Analogiebildung zwischen dem zweiten Plateau und zweiter Einleitungsgestalt, womit sich eine Zweiteilung des ersten Hauptabschnitts der Exposition ergibt. Zweimal folgt auf eine Wiederholung mit blockhafter Transposition (,Vorhang‘ und Plateau 2, 8/9 Takte) ein Plateau mit wörtlicher Wiederholung (Plateau 1 und Plateau 3, 12/8 Takte) und eine Überleitungspassage bzw. ein kurzer Schlussabschnitt (jeweils 4 Takte). Neben dieser Analogie findet sich auch eine Entwicklung, da die drei Plateaus im Einsatz ihrer Mittel immer differenzierter werden. Im dritten und letzten erklingt eine Kombination der bisher gehörten Wiederholungsformen der zweiten Gruppe, in der die Wiederholung der ersten Binnenphrase variiert (wie die dritte Phrase im zweiten Plateau), die schließende Phrase aber eigenständig ist (wie die dritte Phrase im ersten Plateau), also ‚aa’b‘. Der Akzent wird nur noch sparsam im zweiten Takt der Phrase und zu Beginn der Wiederholung eingesetzt. Der Orgelpunkt ist in den ersten beiden Takten als Liegeton, in den folgenden Takten wieder als Achtelrepetition eingesetzt. Abgeschlossen wird der erste Abschnitt der Exposition durch zwei Takte, die einmal wiederholt werden und nur sehr geringe Schlusswirkung entfalten. Ungewöhnlich ist der absteigende Bass ohne Fundamentschritte, der noch dazu auf der Terz des letzten Akkords stehen bleibt. Anstatt der an dieser Stelle üblichen Ausprägung der Medial Caesura mit abschließendem Grundstellungsakkord auf der Takteins bricht der erste Hauptabschnitt mit einem Sextakkord auf der dritten Zählzeit ab, wobei dieser Eindruck des Abbrechens durch eine folgende Generalpause mit Fermate verstärkt wird.

Zweiter Abschnitt der Exposition

53	65	72	76	80
unis. (g-moll)	„Seitensatz“	Tutti	Streicherkadenz	Tutti
Motiv	Typ 2	Motiv	-	Typ 2

Zäsuren

Abb. 6: Exposition PaiBa, 2. Hälfte.

Der nun folgende erste Teilabschnitt (T. 53-64) der zweiten Expositionshälfte stellt den schärfsten Kontrasteffekt der ganzen Exposition her. Weder das Unisono der Streicher noch das ‚es‘ (vgl. NB 10c) werden vom vorigen Geschehen vorbereitet, womit in diesem Augenblick eine Art Gegenpol zur bisherigen Wiederholungsfülle entsteht. Nach einer kurzen Prolongation durch Motivwiederholung wird durch den Leitton ‚fis‘

und die Terz ,b[♭] g-moll als Bezugspunkt hörbar, was durch die folgenden zweimaligen Wechsel zwischen Dominantseptakkord und g-moll-Tonika gefestigt wird. Dieses findet – wie die Schlussbemühungen der ersten Expositionshälfte – über einem taktweise fallenden Bass statt. Wieder kommt es zu keiner überzeugenden Schlussbildung. Stattdessen wird der Wechsel zwischen ,es[♯] und ,d[♯] des Unisonos – nun auch ganztaktig – in Form einer Vorhaltsbildung nach D-Dur wiederaufgenommen. Der letzte Akkord erklingt zwar nun in Grundstellung, auf der Takteins und im Fortissimo, doch fehlen für die typische Medial Caesura-Wirkung die Fundamentschritte des Basses und die Tuttiinstrumentierung. Die Funktion dieses Abschnitts liegt also weder im Nachreichen einer überzeugenden Schlussbildung, noch in der Ausprägung eines stabilen Dominantbereichs. Sie stellt einen Zwischenbereich dar, der die vorige Schlussbildung variiert und durch die Verwendung der Mollvariante die Dominantspannung von G-Dur schwächt. Die beiden übrigen Teilabschnitte der zweiten Expositionshälfte (65-76, 77-90) sind dann in G-Dur gehalten und bilden deutliche Analogien aus. Beide Abschnitte stellen einen Kontrast zwischen Streichersatz und folgendem Tutti her. Beim zweiten Teilabschnitt liegt das Gewicht jedoch auf dem Streichersatz, während es beim dritten und letzten Abschnitt auf die Tuttipassage fällt. Gleichzeitig sind dies auch die einzigen Gestalten, die mit Phrasenbinnenwiederholungen ausgestattet sind. Der erste Streichersatz beginnt wie die Plateaus der ersten Expositionshälfte mit einer wörtlich wiederholten Phrase über einem Orgelpunkt, schließt dann jedoch mit einer kadenzierenden viertaktigen Phrase mit Motivbinnenwiederholungen, was die gesamte achttaktige Phrase zur syntaktisch geschlossensten der ganzen Exposition macht (2+2+4, aab). Die übrigen Takte der Exposition beruhen alle auf unterschiedlichen Gestaltungen von Kadenz, beginnend mit der ersten Tuttipassage, die wieder ohne Fundamentschritte auskommt. Ihr folgt der dritte Teilabschnitt, dessen Streichersatz eine ungewöhnlicherweise binnenwiederholungsfreie Kadenz ausbildet. Die letzte Tuttipassage bringt nun eine zweimal wiederholte Kadenz mit Bassfundamentschritten und schließt mit drei Takten G-Dur-Schlägen, ist also als Wiederholungsform der zweiten Gruppe erkennbar (aab). Der Grund, die drei Teilabschnitte zu einem zweiten Hauptteil zusammenzufassen, kann nicht in der Ausbildung einer typischen Seitensatz-Schlussgruppe-Kombination liegen. Dies geschieht vielmehr durch die Analogiebildungen in der Länge (12/12/14 Takte) und den Bezug der Schlussbildungen aufeinander, deren Bestimmtheit bei jedem Auftreten zunimmt. Diese Entwicklung wird durch den schwachen Schluss des ersten

Hauptabschnitts motiviert, sodass die Zäsur, die üblicherweise zur deutlichen Trennung zwischen erstem und zweitem Hauptteil führt, hier einen Prozess auslöst, der schließlich zum Abschluss des gesamten Hauptteils führt.

Reprise

Die Tatsache, dass im ersten Hauptteil beinahe jede Phrase Gegenstand wörtlicher Wiederholung ist, verhindert den Eindruck eines zielstrebigem Vorgangs. Stattdessen handelt es sich um eine Reihung von Zuständen, die nur durch unmotivierte Abbrüche beendet werden. Dementsprechend findet der Hauptteil keinen überzeugenden Abschluss. Im starken Gegensatz dazu stehen die Schlussbildungen des zweiten Teils, die zusammen mit dem völligen Fehlen wörtlicher Wiederholung auf oberster Ebene zustandshafte Gegenwärtigkeit verhindern. Gegenüber dem Verharren des ersten Teils ist hier alles vorübergehend und nur für kurze Momente stabil.

In der Reprise wird der Kontrast zwischen ziellosem Zustand und zustandsloser Zielstrebigkeit entschärft, d.h. dass beide Teile Charakteristika des anderen übernehmen. Die Rekomposition beginnt in der Überleitung, die nun auf ein Motiv des vorigen Plateaus zurückgreift und daraus eine viertaktige Einheit (1+1+2) formt, die in ihrer Struktur die Phrase des zweiten Plateaus vorwegnimmt. Auch in der Reprise folgt diese Phrase, jedoch ohne dass es zur Plateaubildung kommt. Die blockhafte Transposition der gesamten Phrase in der Exposition wird durch eine Quintfallsequenz mit zweitaktig wechselnder Harmonik ersetzt. Beginnend in der Subdominantparallele führt sie zur Zwischendominante der Tonikaparallele. Bestätigt wird die Verflüssigung dieser Phrase durch ihre dreimalige Wiederholung, während in der Exposition die erwartete dritte Wiederholung gewaltsam erstickt wird. Auch die Dynamik ist gegenüber der mechanischen Betonung der Takteins in der Exposition flexibler geworden. Den neuen Verhältnissen entsprechend werden auch das dritte Plateau und der Schluss ersetzt. An Stelle des dritten Plateaus tritt eine Passage (T. 134-141), die mit ihrer Chromatik und dem fallenden Bass deutlich an die erste Passage des zweiten Teils (unisono) angelehnt ist und mit ihrer Instabilität und Unsicherheit den stärksten Kontrast zum Charakter der Plateaus bildet. Der Teil wird durch eine kurze und unkomplizierte Tuttigeste abgeschlossen, worauf sich der zweite Teil anschließt, der bis zur zweiten Zäsur lediglich transponiert wird (T. 145-168). Anders als in der Exposition ist die Unisonopassage nicht mehr nur keine Überraschung, sondern kann auch an die soeben beschriebene Passage des ersten Teils anschließen. Aber auch der zweite Teil

wird verändert: Statt des Schlusstutti folgt auf die Kadenz der Streicher die Wiederholung des Tutti, das soeben den ‚Seitensatz‘ abgeschlossen hatte. Nach der Zäsur erklingt die Kadenz der Streicher ebenfalls ein zweites Mal, sodass die Technik der wörtlichen Wiederholung auf oberster Ebene nun auch im zweiten Hauptteil Anwendung findet. Allerdings geschieht dies subtiler als in den einfachen Phrasenwiederholungen des ersten Teils: Die Wiederholung geschieht gleichsam phasenverschoben mit den Zäsuren (siehe Abb. 7 unten). Das letzte Tutti verwendet schließlich noch einmal das Motiv zweiten Plateaus und deutet damit auf die Stelle, an der die zentrale Veränderung der Reprise vorgenommen wird.

Die Analyse zeigt, dass diese Ouvertüre das Spiel mit verschiedenen Formen der Mechanik zum Gegenstand hat. Während in der Exposition die Mechanik der Wiederholung von Phrasen und Zäsurenbildungen gegenüberstellt und als defizitär gekennzeichnet werden, findet in der Reprise eine Vermischung dieser Techniken (auch mit der Mechanik der Sequenz) statt, was nicht nur zu mehr Abwechslungsreichtum, sondern auch zum Ausbilden von Bezügen und Zusammenhängen führt.

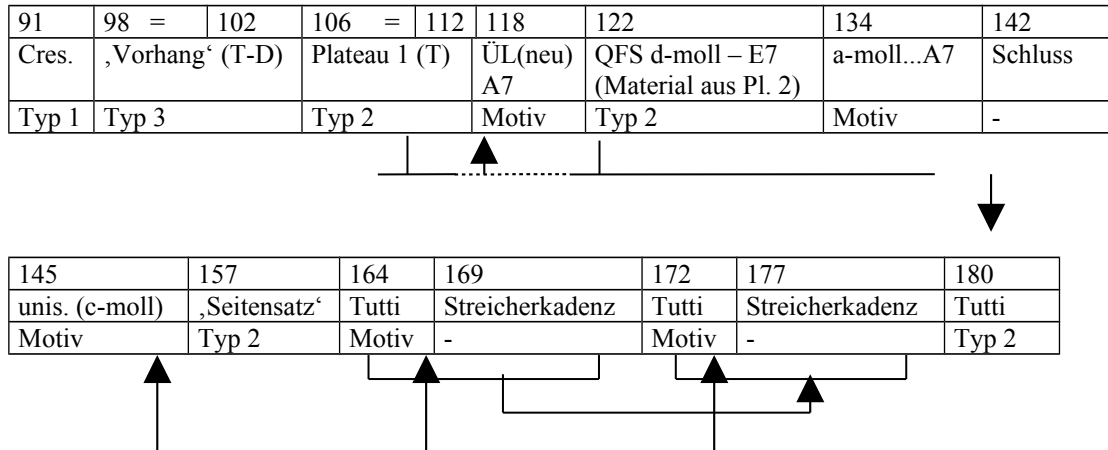


Abb. 7: Reprise PaiBa. Zäsuren

b) Cimarosa: ‚Il fanatico burlato‘

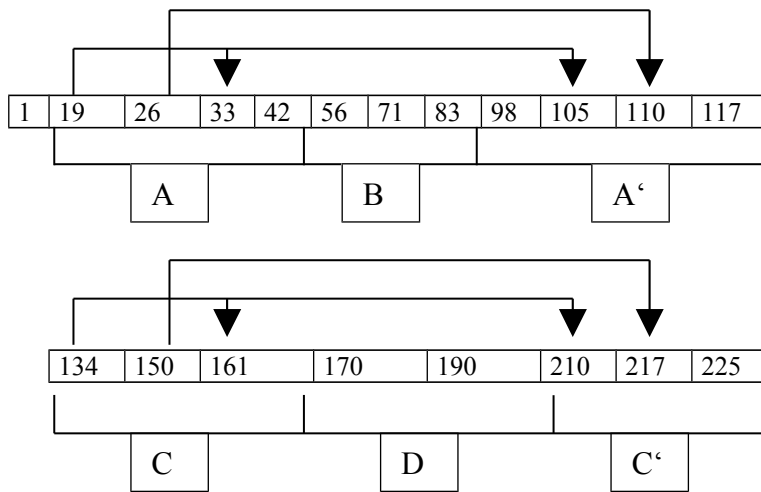


Abb. 8: Gliederung CiFan.

Wie Abb. 8 zeigt, ist Cimarosas Ouvertüre aus zwei Teilen zusammengesetzt, deren Aufbau einige Analogien aufweist (T. 18-133, 134-268, s. auch S. 41f.). Die Teile sind in jeweils drei Abschnitte gegliedert. Der erste Abschnitt exponiert eine Gestalt, die – vermittelt durch eine andere Bildung – ein weiteres Mal wiederholt wird. Der Mittelabschnitt zeichnet sich durch die Abkehr von diesem Material und der Tonika D-Dur aus. Es erklingen geschlossene Gestalten, die typisch für den Dominantbereich der Sonatensatzform sind. Der letzte Abschnitt kehrt zur Tonika zurück und lässt die prägnante Gestalt zusammen mit der vermittelnden Gestalt wiederkehren. Die deutlich hörbare Abgrenzung der Hauptteile geschieht durch einen Taktwechsel vom Vier-Viertel- zum Zwei-Viertel-Takt, was auch dazu führt, dass der zweite Teil trotz vergleichbarer Taktanzahl kürzer ist.

Unter Berücksichtigung verschiedener Parameter und Gestaltungsaspekte erscheint die Gegenüberstellung der Teile eine Gegenüberstellung von Vielfalt und Einheit zu sein. Während im ersten Teil Differenzierung angestrebt wird, zeichnet sich der zweite durch Klarheit und einfache Gegensatzbildungen aus.

Bestimmbarkeit der Hauptgestalt

Schon die Behandlung der prägnanten Gestalten zeigt den Gegensatz. Im zweiten Teil handelt es sich um eine klar gegliederte, periodisch geschlossene Bildung, die durch ihre insistierende Rhythmik und Motivik die Bewegung eines Marschs darstellt. Beim ersten Auftreten (T. 134) erklingen zweimal acht Takte, wobei die erste Präsentation auf

einem Halbschluss endet, die zweite auf der Tonika. Die acht Takte sind in zwei Viertakter gegliedert, deren erste Hälfte identisch ist und aus einem wiederholten Motiv besteht. Das Motiv beginnt mit einem Achtelauftakt, betont dann die Takteins mit einer Schleiferfigur und schließt mit einer Achtel auf der zweiten Zählzeit, woran die Wiederholung angeschlossen wird. Es erklingt ohne Variation insgesamt achtmal innerhalb von sechzehn Takten. Die weiteren Präsentationen der Marschgestalt sind um acht Takte gekürzt und verzichten auf den Halbschluss (T. 162 und 210). Da der Schluss des achten Takts durch Fundamentschritt und Grundton in der Melodiestimme gegenüber dem des vierten Takts stärker ist, kommt es dennoch zur syntaktischen Schließung. Variiert wird lediglich die Instrumentation (T. 162: Bläser statt Violinen) bzw. die Dynamik (T. 210: pp statt p). Durch ihre Häufigkeit und Eingängigkeit ist die Marschgestalt die prägnanteste Gestalt des zweiten Teils.

Die durch die Wiederholungsstruktur in Analogie gesetzte Gestalt des ersten Teils kann dies nicht erreichen, da sie bei jedem Auftauchen in Gliederung und Funktion variiert wird. Kennzeichnend ist die Verwendung einer charakteristischen und kurzen Phrase, die aus einem fallenden Kopfmotiv und einem schleiferartigen Schlussmotiv besteht. Typisch für die Binnenwiederholungen der ersten Gruppe wird die Miniphrase als Träger von Tonstufen in Sequenzen eingesetzt. Dies geschieht in der dritten und letzten Präsentation (T. 105), wo sie in einer crescendierenden Aufwärtsbewegung nacheinander die Skalentöne 5,6,7 und 8 der Tonika darstellt. Dies ist die typische Form einer Einleitungs- oder Übergangsfigur und tatsächlich geschieht – anders als im zweiten Teil – die Rückkehr zur Tonika auch nicht hier, sondern bereits acht Takte vorher mit einer neuen, syntaktisch geschlossenen, melodischen Gestalt. Die Crescendo-Figur leitet dann zu einer ebenfalls aus dem A-Abschnitt wiederholten dialogischen Partie über (T. 110). Auffälligerweise enthält diese Partie bereits das für das Marschmotiv charakteristische Schleifermotiv. An dieser Stelle ist das Verhältnis der wiederholten Gestalten also umgekehrt: Im zweiten Teil wird die zweite vermittelt wiederholte Gestalt (T. 161/210) als Anhang des Marschs mitgeführt, im ersten Teil übernimmt die analoge Gestalt schließlich die Funktion der ersten. Die ersten beiden Präsentationen der vermeintlichen Hauptgestalt des ersten Teils kehren die überleitende Funktion der Sequenz nicht so deutlich hervor. Beim ersten Erklingen (T. 19) folgt sie auf eine crescendierende Einleitungspartie (T. 6) und setzt sich gegenüber dieser als weniger transitorisch ab. Dies geschieht durch den Orgelpunkt und die zweimalige Wiederholung der Tonstufe, die der Gestalt Flächigkeit verleiht. Auch kommt es zu

einer Akzentuierung der Schlussbildung, indem die Liegetöne der Bläser im letzten Takt in Viertel aufgelöst werden. Bei der zweiten Präsentation (T. 33) wird die Phrase nach vier Takten modifiziert. Außerdem wird die melodische Sequenz über dem Orgelpunkt durch eine Bewegung zur Dominante ersetzt, die in der zweiten Hälfte der Phrase durch ein Pendel ausgebreitet wird. Während der Marsch des zweiten Teils deutlich hervorgehoben wird, fehlt dem ersten Teil eine ähnliche Hauptgestalt, da sich die analoge Phrase durch Veränderungen und Ambivalenzen der Bestimmbarkeit entzieht.

Differenzierung und Uniformität

Auch die Dynamik bildet den Gegensatz zwischen differenzierter Vielfalt und einfachen Gegenüberstellungen aus. Während der zweite Teil hauptsächlich einfache dynamische Kontraste verwendet (z.B. T. 162-169: piano, T. 170-189: forte) kommt es im ersten Teil zu vielen Crescendi und Zwischenstufen, so z.B. in der Streicherfigur des B-Abschnitts (T. 56-70): piano, crescendo, mezzoforte, pianissimo, piano, crescendo, forte. Ähnliches geschieht in der Gliederung der Teile durch Zäsuren. Kommt der erste Teil mit nur einer Unterbrechung aus (T. 55) und verbindet ansonsten alle Phrasen durch Auftakte, Überlappungen und Takterstickungen, so werden im zweiten Teil die meisten Phrasen durch Generalpausen überdeutlich getrennt (T. 149, 161, 169, 189, 209, 217), was sein Gegenstück in der Regelmäßigkeit des Marschs findet. Im ersten Teil findet eine Entwicklung der Schlussbildungen und damit der Binnenwiederholungen statt, die bei Cimarosa überdurchschnittlich häufig sind (vgl. Abb. 3, S. 77. Im zweiten Teil wird überwiegend die einfache Wiederholung mit Intensivierung der Schlussbildung eingesetzt, wie sie bereits für die Hauptgestalt beschrieben wurde (T. 134-149, 162-169, 190-205, 210-216, 217-225). Dagegen nähert sich der erste Teil diesen starken syntaktischen Bildungen erst an. Die meisten seiner Phrasen werden nur schwach geschlossen, indem z.B. eine melodische Drehbewegung den Weg von der Stabilität zur Instabilität und zurück geht. Es gibt also keine bekräftigende Wiederholung einer Phrase, sondern eine mit der Phrasenbinnenwiederholung stattfindende Bewegung (T. 6-15, T. 19-25, T. 89-97, T. 105-109). Die Schlüsse werden auf gewöhnliche Weise durch eine einfache ‚aab‘-Kombination bei gleichzeitiger Intensivierung der typischen Akkordpendel gefestigt (T. 15-18, T. 45-55, T. 71-77, und auch der Schluss der Ouvertüre T. 255-269). Die vermittelt wiederholte Phrase Takt 26/109 verwendet überhaupt keine

Schlussbildungen. Daneben steht lediglich eine satzartige Struktur, eine Verfeinerung des ‚aab‘ (T. 56-71) und die melodische Figur, mit der die Tonika zurückkehrt (T. 98-104), die als einzige Gestalt eine klare Kadenz vollzieht. Beide syntaktischen Versuche des ersten Teils werden jedoch durch Takterstickung in ihrer Wirkung eingeschränkt.

Vergleich mit Paisiellos Ouvertüre: Mechanik und Gegenwart

Wie in Paisiellos oben analysierter Ouvertüre ist auch bei Cimarosa der gegenüberstellende Einsatz von Wiederholungsformen Mittel zur Abgrenzung von Formteilen. Während bei Paisiello die Gegenüberstellung jedoch innerhalb der zweigeteilten Exposition stattfindet und die Reprise dieses Verhältnis reformuliert, sind bei Cimarosa erster und zweiter Hauptteil durch ein individuelles Wiederholungsverhalten zu charakterisieren, sodass die Gegenüberstellung nur einmal präsentiert wird. Ein Vergleich der Hauptteile der Ouvertüren im Hinblick auf Wiederholungsformen und den damit zusammenhängenden Abschnittsbildungen führt bei beiden Stücken zur Beobachtung einer Entwicklungsrichtung, wobei der erste Teil jeweils als defizitär gegenüber der im zweiten Teil gefundenen Lösung erscheint. Variiert wird der Anteil wörtlicher Wiederholung, die Anzahl der Zäsuren und die Häufigkeit von sequenzierender Wiederholung, womit sich der Gegenwartscharakter der Teile verändert. Es ergibt sich eine Neubestimmung des Verhältnisses von Passagen, die den zeitlichen Fluss beschleunigen und Plateaus oder geschlossenen Einheiten, die einen Zustand stabil halten. Die Gestaltung der beiden analysierten Ouvertüren scheint dabei auf unterschiedlichen ästhetischen Positionen zu beruhen.

Paisiello stellt in der Exposition einen üppigen Gebrauch der wörtlichen Wiederholung neben die nahezu völlige Vermeidung derselben und inszeniert dies als Gegenüberstellung einer zäsurlosen Reihung von Gegenwartsmomenten mit einer losen Abfolge von getrennten, übergangshaften Abschnitten. Die Reformulierung der Reprise kann ein ausgewogeneres Verhältnis von Übergang und Gegenwärtigkeit finden, das mit der ausgewogenen Verwendung von wörtlicher Wiederholung und variierender Wiederholung in Sequenzform sowie Zäsurbildungen einhergeht. Die erreichte Flüssigkeit im Ablauf erscheint so als Resultat einer Einschränkung der Mechanik von wörtlicher Wiederholung und der Mechanik von Schlussbildungen, wie sie in der Exposition zu hören ist. Völlig gegensätzlich zu dieser Gestaltung scheint Cimarosa diese Mechaniken geradezu anzustreben. Der zweite Hauptteil verwendet ähnlich viele wörtliche Wiederholungen wie die erste Hälfte von Paisiellos Exposition und ähnlich

viele Zäsuren wie die zweite Hälfte. Zugleich werden die klar getrennten Abschnitte syntaktisch geschlossen. Diese Gestaltungsweise wird von der des ersten Teils abgegrenzt, in dem diese Techniken nur sehr eingeschränkt eingesetzt werden. Stattdessen wird durch Verknüpfung der Abschnitte und Sequenzierungen eine tendenziell konturlose Abfolge von Klangereignissen gebildet. Das Blockhafte gegenüber dem Fließenderen, also die Begriffe, mit denen sich das Gegensätzliche zwischen Exposition und Reprise Paisiellos fassen lässt, kehrt bei Cimarosa genau umgekehrt wieder. Dies kann mit einer unterschiedlichen Akzentuierung des musikalischen Materials begründet werden. Während Paisiello seine Gestalten kaum profiliert und als Mittel zur Erzeugung von klanglichen Oberflächen – Plateaus und Passagen – behandelt, erscheint die Prägnanz der Gestalten bei Cimarosa Thema zu sein. Die vermittelten Wiederholungen (vgl. Abb. 8) der beiden Hauptteile sind zwar formal identisch, unterscheiden sich aber hinsichtlich des Materials und der Variation. Während die Gestalt des ersten Teils ungewöhnliche Binnenwiederholungen aufweist und mit ihren permanenten Variationen und Funktionswechselln im Fluss der Ereignisse nahezu untergeht, ist das Marschmotiv mit seiner klaren Binnengliederung und den nur akzidentiellen Variationen eindeutig Hauptgestalt des zweiten Teils. Gegenwärtigkeit wird hier nicht wie in Paisiellos Plateaus durch flächenhafte Texturen dargestellt, sondern durch die Zyklizität des Ablaufs und die unmittelbare körperliche Wirkung von Marschmusik. So steht die differenzierte Ereignisfolge des ersten Teils dem Marsch des zweiten Teils gegenüber, mit dem das Spiel von Anwesenheit und Abwesenheit inszeniert wird.

2. Zusammenfassung und Ausblick

Die ausführliche Analyse der Wiederholungsformen des Repertoires, wie sie im dritten Teil dieser Arbeit dargestellt wurde, bestätigt die in der Einleitung gemachten Grundannahmen. Es konnte gezeigt werden, dass sich sowohl das Repertoire als auch die Ouvertüren einzelner Komponisten und sogar Einzelstücke durch ein spezifisches Verhältnis zur Wiederholung auszeichnen. Die Geringschätzung, die den Stücken des Repertoires als Serienprodukte entgegengebracht wurde und welche Redundanzen als Begleiterscheinungen dieser Produktion begriffen hat, ist somit nicht gerechtfertigt. Stattdessen lässt der differenzierte Gebrauch der Wiederholungsformen eine bewusste Gestaltung, eine Inszenierung der Wiederholung vermuten. Produktions- und

rezeptionsästhetische Überlegungen, die erste Anhaltspunkte für die Deutung dieser Inszenierungen speziell im späten 18. Jahrhundert geben, wurden im zweiten Teil angestellt. Dabei wurde insbesondere auf das Spiel mit der Gegenwärtigkeit und auf den Zusammenhang von Komik, Mechanik und Körper hingewiesen, der in der Zeit der Opera Buffa zum problematischen Thema wurde. Die Zusammenführung dieser Überlegungen mit der Analyse eines Repertoires, welche die Wahrnehmung für die Erscheinungen der Wiederholungen geschärft hat, ist in dieser Arbeit noch nicht befriedigend geleistet. Erste Versuche, die den Schwerpunkt auf die Gestaltung des zeitlichen Ablaufs legen, stellen die obenstehenden exemplarischen Analysen dar, deren Zwischenergebnisse zumindest die Vermutung einer zugrunde liegenden ästhetischen Position im kompositorischen Umgang mit Wiederholung bestätigt. Die Fortführung dieser Arbeit sollte neben der Vervollständigung des Repertoires bei der Analyse weniger Stellen isolieren, sondern vollständige Analysen und Gestaltungsansätze vergleichen und kontextualisieren, wie es auf Grundlage der Ergebnisse dieser Arbeit möglich geworden ist.

Anhang 1: Materialien

Tabelle 1: Italienische Opern Wien 1783-92, Komponisten vor 1740 geboren

Komponist	Titel	Bezeichnung
Anfossi	I viaggiatori felici	dramma giocoso per musica
Anfossi	Le gelosie fortunate	dramma giocoso
Anfossi	Gli amanti canuti	dramma giocoso
Anfossi	Il curioso indiscreto	dramma giocoso
Anfossi	Il trionfo delle donne	dramma giocoso
Dittersdorf	Democrito coretto	dramma comico
Guglielmi	La bella pescatrice	commedia per musica
Guglielmi	La giardiniera innamorata (La serva innamorata)	commedia per musica
Guglielmi	L'inganno amoroso	opera buffa
Guglielmi	La pastorella nobile	dramma giocoso
Guglielmi	La quacquera spirituosa	comedia per musica
Guglielmi	Robert und Kalliste [La sposa fedele]	[Operette]
Rust	Il marito indolente	dramma giocoso
Sarti	Le gelosie villane	dramma giocoso
Sarti	Fra i due litiganti il terzo gode	dramma giocoso
Sarti	I contratempi	opera buffa
Sarti	I finti eredi	dramma giocoso
Tritto	Le astuzie in amore	commedia per musica

Tabelle 2: Italienische Opern Wien 1783-92, Komponisten nach 1740 geboren

Die Ouvertüren der markierten Opern sind Grundlage der Untersuchung.

Komponist	Titel	Bezeichnung	Erstaufführung 1783-1792	Ort
Allessandri	La finta principessa ossia Li due fratelli Pappamosca	dramma giocoso	1783	Burg
Allessandri	Il vecchio geloso	dramma giocoso	1784	Burg
Bárta	Il mercato di Malmantile	dramma giocoso	1784	Burg
Bianchi/Mozart	La villanella rapita	dramma giocoso	1785	Burg
Bianchi	Lo stravagante inglese	dramma giocoso	1787	Burg
Cimarosa	L'italiana in Londra	intermezzo in musica	1783	Burg
Cimarosa	Il falegname	commedia per musica	1783	Burg
Cimarosa	Le trame deluse	drama giocoso	1787	Burg
Cimarosa	L'amor costante	dramma giocoso	1787	Burg
Cimarosa	Il fanatico burlato	dramma giocoso	1788	Burg
Cimarosa	I due supposti conti	dramma buffo	1789	Burg
Cimarosa	Li due baroni di Roccazorra	dramma giocoso	1789	Burg
Cimarosa	Il matrimonio segreto	dramma giocoso	1792	Burg
Cimarosa	Giannina e Bernardone	dramma giocoso	1784	Burg
Dutillieu	Il trionfo d'amore	drama giocoso	1791	Burg
Gazzaniga	La dama incognita (Le vendemmie)	dramma giocoso per musica	1784	Burg
Gazzaniga	I finti cieco	dramma buffo	1786	Burg
Martin y Solèr	Il burbero di buon cuore	dramma giocoso	1786	Burg
Martin y Solèr	Una cosa rara	dramma giocoso	1786	Burg
Martin y Solèr	L'arbore di Diana	dramma giocoso	1787	Kärntner
Mozart	Le nozze di Figaro	comedia per musica	1786	Burg

Mozart	Don Giovanni	dramma giocoso	1788	Burg
Mozart	Così fan tutte	dramma giocoso	1790	Burg
Paisiello	La frascanata	dramma giocoso	1775	Burg
Paisiello	La due contesse	intermezzo	1776	Burg
Paisiello	Il filosofi immaginari	dramma giocoso	1781	Burg
Paisiello	Il Barbiere di Siviglia	dramma giocoso	1783	Burg
Paisiello	Il re Teodore in Venezia	dramma eroicomico	1784	Burg
Paisiello	La contadina di spirito o sia Il matrimonio inaspettato	dramma ridicolo	1785	Burg
Paisiello	La discordia fortunata	dramma giocoso	1785	Burg
Paisiello	La finta amante	opera buffa	1785	Burg
Paisiello	Il mondo della luna	comedia per musica	1786	Burg
Paisiello	Il duello comico [Der lächerliche Zweykampf]	[Singspiel]	1786	Kärntner
Paisiello	La gare generose	comedia per musica	1786	Burg
Paisiello	Die Trofonius Höhle	[komisches Singspiel]	1787	Burg
Paisiello	La modista raggiratrice	dramma giocoso	1788	Burg
Paisiello	La molinara	dramma giocoso	1790	Burg
Paisiello	Nina	dramma giocoso	1790	Burg
Paisiello	I zingari in fiera	commedia per musica	1791	Burg
Piticchio	Il Bertoldo	dramma giocoso	1787	Burg
Righini	Il Demogorgone ovvero Il filosofo confuso	dramma giocoso	1786	Burg
Salieri	La fiera di Venezia	comedia per musica	1772	Kleiner Redoutensaal
Salieri	La scuola dei gelosi	dramma giocoso	1783	Burg
Salieri	La grotta di Trofonio	opera comico	1785	Burg
Salieri	Il ricco d'un giorno	dramma giocoso	1786	Schloss Schönbrunn
Salieri	Cublai, Gran Kann de Tartaro	dramma eroicomico	1788	nicht ermittelt
Salieri	Il talismano	commedia per musica	1788	Burg
Salieri	Axur, re di Ormus	dramma tragicomico	1788	Burg

Salieri	Il pastor fido	dramma tragicomico	1789	Burg
Salieri	La Cifra	dramma giocoso	1789	Burg
Seydelmann	Il Turco in italia	dramma buffo	1789	Burg
Storace	Gli sposi malcontenti	opera comica	1785	Burg
Storace	Gli equivoci	dramma buffo	1786	Burg
Weigl	Il pazzo per forza	drama giocoso	1788	Burg
Weigl	La caffettiera bizzarra	dramma giocoso	1790	Burg

Vgl. „Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830“ (<http://www.oper-um-1800.uni-koeln.de>) und [LINK](#).

Tabelle 3: Übersicht über äußere Übereinstimmungen

Einsätzliche Ouvertüren

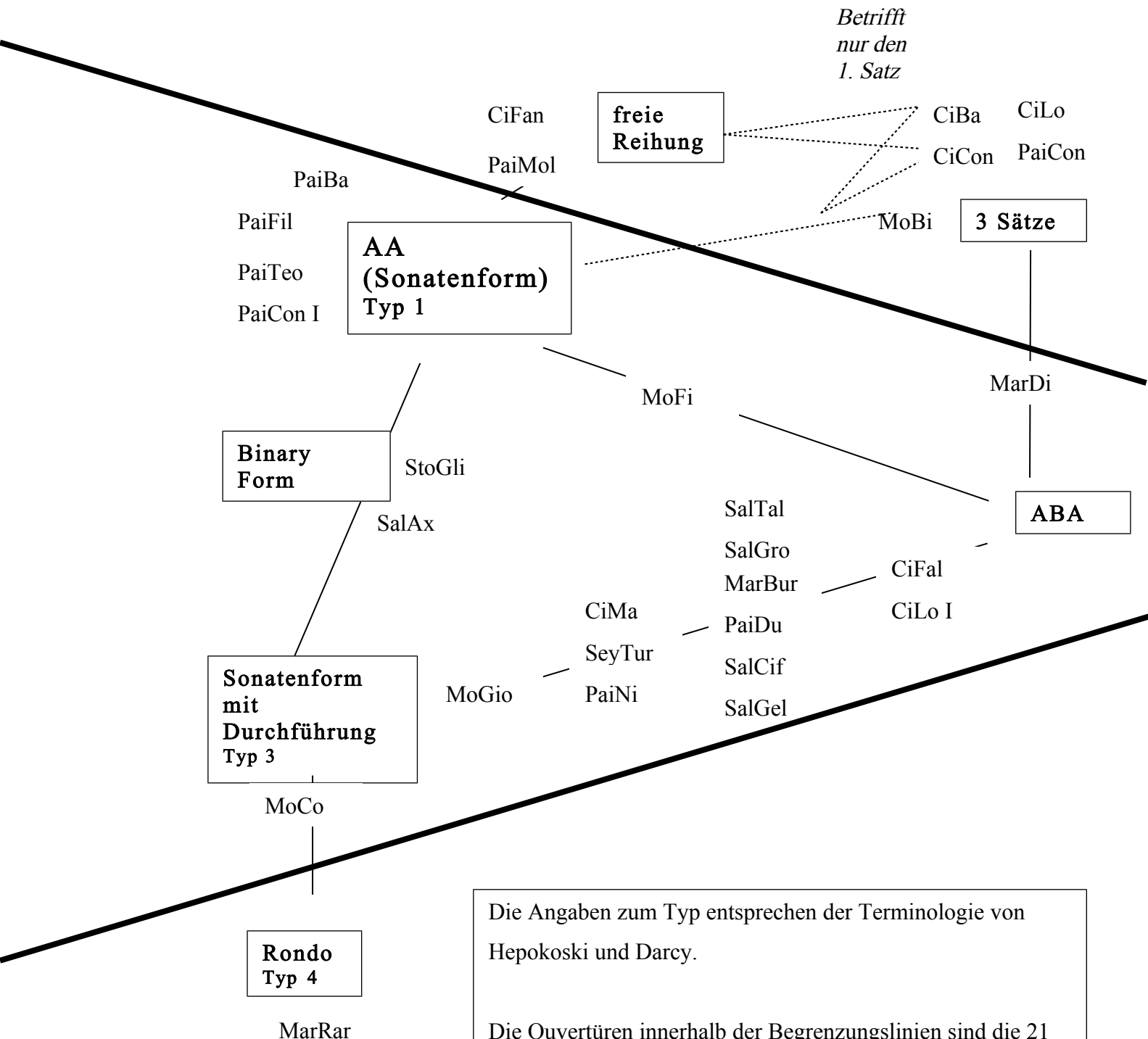
Titel	Taktart	Länge	Bezeichnungen	Tonart	Blech	Holz	Schlagzeug
CiFal	C	203	Allegro molto	D-Dur	Hrn.	Fl., Ob.	
CiFan	C	269	Allegro vivace - Allegro	D-Dur	Hrn.	Ob., Cl.	
CiMa	Alla breve	373	Allegro molto	D-Dur	Hrn., Tr.	Ob., Cl.	Pauken
MarBur	Alla breve	182	Allegro	D-Dur	Hrn., Tr.	Fl., Ob., Cl.	Pauken
MarDi	C	184	Allegro assai – Adagio – Allegro assai	A-Dur	Hrn., Tr.	Fl., Ob., Cl.	Pauken
MarRar	6/8	158	Allegro non molto	C-Dur	Hrn., Tr.	Fl., Ob., Cl.	Pauken
MoCo	Alla breve	261	Presto	C-Dur	Hrn., Clar.	Fl., Ob., Cl.	Pauken
MoFi	C	294	Presto	D-Dur	Hrn., Clar.	Fl., Ob., Cl.	Pauken
MoGio	Alla breve	292	Molto Allegro	D-Dur	Hrn., Clar.	Fl., Ob., Cl.	Pauken
PaiBa	C	186	Allegro presto	C-Dur	Hrn.	Fl., Ob.	
PaiDu	C	198	Allegro con spirito	B-Dur	Tr.	Fl., Ob.	
PaiFil	C	160	Allegro con spirito	B-Dur	Hrn.	Ob.	
PaiMol	C	196	Allegro	B-Dur	Hrn.	Ob.	
PaiNi	C	278	Allegro molto	B-Dur	Hrn.	Fl., Ob.	
PaiTeo	C	201	Allegro presto	D-Dur	Hrn., Tr.	Fl., Ob.	
SalAx	C	107	Allegro	D-Dur	Hrn., Tr.	Fl., Ob., Cl.	Pauken, Perkussion
SalCif	C	157	Allegro Presto	D-Dur	Hrn., Tr.	Fl., Ob., Cl.	Pauken
SalGel	Alla breve	190	Allegro Presto	D-Dur	Hrn.	Ob.	
SalGro	Alla breve	246	Allegro	C-Dur	Tr.	Fl., Ob., Cl.	Pauken
SalTal	2/4	192	Allegro	D-Dur	Hrn., Tr.	Fl., Ob., Cl.	Pauken
SeyTur	C	225	Allegro con molto spirito	D-Dur	Hrn., Tr.	Fl., Ob.	Pauken
StoGli	C	194	Allegro con spirito	D-Dur	Hrn., Tr.	Fl., Ob.	Pauken

Dreisätzliche Ouvertüren

Titel	Taktart	Länge*	Bezeichnungen	Tonart	Blech	Holz	Schlagzeug
CiBa	C	197/440	Molto allegro con brio Andantino frizzante Molto allegro con brio	D-Dur F-Dur D-Dur	Hrn.	Ob.	
CiCon	C	142/354	Allegro Larghetto grazioso alla francese Allegro molto	D-Dur F-Dur D-Dur	Hrn.	Ob.	Pauken
CiLo	C	149/314	Allegro con spirito Andante Presto	B-Dur G-Dur B-Dur	Tr.	Ob.	
MoBi	C	109/274	Allegro spiritoso - Andante - Primo Tempo	G-Dur	4 Hrn., Clar.	Fl., Ob.	Pauken
PaiCon	C	127/242	Allegro con spirito Andante Allegro	D-Dur A-Dur D-Dur	Hrn.	Ob.	

* Die erste Angabe bezieht sich auf den ersten Satz, die zweite auf die gesamte Ouvertüre.

Grafik 1: Übersicht über die Formen der Ouvertüren



Die Angaben zum Typ entsprechen der Terminologie von Hepokoski und Darcy.

Die Ouvertüren innerhalb der Begrenzungslinien sind die 21 Ouvertürensätze, die im Abschnitt „III.1.b) Form und Wiederholung von Formteilen“ als Sonatenformen beschrieben werden.

Anhang 2: Bibliografie

Primärquellen

ARTEAGA, Stephan: Geschichte der italiaenischen Oper von ihrem ersten Ursprung an bis auf gegenwärtige Zeiten, Zweyter Band, übers. und hrsg. von J. N. Forkel, Leipzig 1789.

DAUBE, Johann Friedrich: Der Musikalische Dilettant: eine Abhandlung der Komposition, welche nicht allein die neuesten Setzarten der zwo-drey- und mehrstimmigen Sachen..., Wien: Trattner, 1773.

KOCH, Heinrich Christoph: Versuch einer Anleitung zur Composition. 3 Teile, Rudolstadt und Leipzig, 1782-1793, Faksimile-Nachdruck, Hildesheim 2000.

KOCH, Heinrich Christoph : Journal der Tonkunst. Erstes Stück, Erfurt 1795.

KOCH, Heinrich Christoph: Musikalisches Lexikon, Frankfurt a.M. 1802, Faksimile-Nachdruck hrsg. von Nicole Schwindt, Kassel u.a. 2001.

RIEPEL, Joseph: Sämtliche Schriften zur Musiktheorie, Bd. 1, hrsg. von Thomas Emmerig (= Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 20/I), Wien u.a. 1996.

SCHUBART, Christian Friedrich Daniel: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, Nachdruck der Ausgabe von 1806, Hrsg. von Fritz und Margrit Kaiser, Hildesheim u.a. 1990.

SULZER, Johann Georg: Allgemeine Theorie der Schönen Künste. In einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. Leipzig 1771 (Bd. 1) und 1774 (Bd. 2).

Sekundärliteratur

ADORNO, Theodor W.: Ästhetische Theorie, Frankfurt a.M. 1970.

ALLANBROOK, Wye: Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze de Figaro and Don Giovanni. Chicago 1983.

ARMBRUSTER, Richard: Das Opernzitat bei Mozart, Kassel u.a. 2001 (= Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg 13).

ASSAFJEW, Boris: Die musikalische Form als Prozeß, Berlin 1971.

BECK, Hermann: Harmonisch-melodische Modelle bei Mozart, in: MJB 1967, S. 90-99.

BERGSON, Henri: Das Lachen. Übers. von Julius Frankenberger und Walter Fränzel, Meisenheim am Glan 1948.

BILLETER, Bernhard: Wiederholungen bei Franz Schubert: Bemerkungen zur spezifischen Formproblematik, in: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, Neue Folge 25 (2005), S. 217-248.

- BURNHAM, Scott: Landscape as Music, Music as Truth: Schubert and the Burden of Repetition, in: 19th Century Music, Vol. 29, Nr. 1 (2005), S. 31-41.
- BRÜGGE, Joachim und KNISPEN, Claudia M. (Hrsg.): Mozarts Orchesterwerke und Konzerte, Laaber 2007 (= Das Mozart-Handbuch 1).
- CAPLIN, William E.: Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven. New York 1998.
- CORVIN, Matthias: Formkonzepte der Ouvertüre von Mozart bis Beethoven. Kassel 2005 (=Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 3).
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly: Das flow-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langeweile: im Tun aufgehen, Stuttgart 1985.
- CUMMING, Naomi: The Subjectivities of ‚Erbarme Dich‘, in: Music Analysis, Vol. 16, Nr. 1 (1997a), S. 5-44.
- CUMMING, Naomi: The Horrors of Identification: Reich’s Different Trains, in: Perspectives of New Music, Vol. 35, No. 1 (1997b), S. 129-152.
- DELIÈGE, Irène und MÉLEN, Marc: Cue abstraction in the representation of musical form, in: Irène Deliège und John Sloboda (Hrsg.): Perception and Cognition of Music, Hove 1997.
- DEUTSCH, Diana: Grouping Mechanisms in Music, in: (dies./Hrsg.): The Psychology of Music, Amsterdam u.a. 1999, S. 299-348.
- DEWEY, John: Kunst als Erfahrung, Frankfurt a.M. 1980.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich: Der Begriff des Komischen in der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, in: Die Musikforschung 4 (1951), S. 144-152.
- FINK, Robert: Repeating ourselves. American minimal music as cultural practice. Berkeley u.a. 2005.
- FISCHER-LICHTE, Erika: Theater, in: Christoph Wulf (Hrsg.): Vom Menschen: Handbuch historische Anthropologie, Weinheim u.a. 1997, S. 985-996.
- FLEIGL, Anne: Automaten mit Köpfchen. Lebendige Maschinen und künstliche Menschen im 18. Jahrhundert (19.01.2004), in: Goethezeitportal, www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/fleig_automaten.pdf, Letzter Besuch: 23.09.2008.
- GADAMER, Hans-Georg: Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest, in: Gesammelte Werke Band 8/1, Tübingen 1993, S. 94-142.
- GARCIA, Luis-Manuel: On and on: Repetition as Process and Pleasure in Electronic Dance Music, in: Music Theory Online, Vol. 11, Nr. 4 (2005), <http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.05.11.4/mto.05.11.4.garcia.html>, Letzter Besuch: 23.09.2008.

GEITNER, Ursula: Die Sprache der Verstellung: Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1992 (= Communicatio 1).

GEORGIADIS, Thrasbylos: Zur Musiksprache der Wiener Klassiker, in: MJB 1951. S. 50-59.

GERSTHOFER, Wolfgang: Mozarts frühe Sinfonien (bis 1772). Aspekte frühklassischer Sinfonik, Kassel u.a. 1993 (= Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg 10).

GJERDINGEN, Robert O.: Music in the galant style being an essay on various schemata characteristic of eighteenth-century music for courtley chambers, chapels, and theaters, Oxford u.a. 2007.

GÖLLNER, Marie Louise: The Early Symphony: 18th-Century Views on Composition and Analysis, Hildesheim u.a. 2004 (=Studien zur Geschichte der Musiktheorie 5).

HARRIS, Clement Antrobus: The Element of Repetition in Nature and the Arts, in: MQ Vol. 17, Nr. 3 (1931), S. 302-318.

HAUPT, Sabine: „Es kehret alles wieder“. Zur Poetik literarischer Wiederholungen in der deutschen Romantik und Restaurationszeit: Tieck, Hoffmann, Eichendorff, Würzburg 2002.

HEARTZ, Daniel: Mozart's Operas. Hrsg. von Thomas Baumann. Berkeley, Los Angeles und Oxford 1990.

HELL, Helmut: Die Neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Tutzing 1971 (=Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 19).

HEPOKOSKI, James A. und DARCY, Warren: Elements of sonata theory. Norms, types and deformations in the late eighteenth-century sonata. New York 2006.

HEUSS, Alfred: Über die Dynamik der Mannheimer Schule, in: Riemann-Festschrift. Gesammelte Studien, Nachdruck Tutzing 1965, S.433-455.

HOHENEMSER, Richard: Über Komik und Humor in der Musik, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 24 (1918), S. 65-83.

JACOB, Andreas: Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs. 2 Bde. Hildesheim u.a. 2005.

KANT, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, hrsg. von Heiner F. Klemme, Hamburg 2006.

KEFERSTEIN, Gustav Adolf (erschieden unter dem Pseudonym K. Stein): Abhandlungen über das Komische in der Musik, in: Cäcilia 15 (1833), S. 221-266.

KIVY, Peter: The Fine Art of Repetition, in: (ders.) The Fine Art of Repetition. Essays in the philosophy of music, Cambridge 1993, S.327-359.

KNALLER, Susanne und MÜLLER, Harro: ‚Authentizität‘, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Hrsg. von Karlheinz Barck u.a., Bd. 7, Stuttgart 2005, S. 40-65.

KÜHME, Dorothea: Bürger und Spiel. Gesellschaftsspiele im deutschen Bürgertum zwischen 1750 und 1850, Frankfurt a.M. und New York 1997 (=Historische Studien 18).

KUNZE, Stefan: Schein und Sein in Mozarts Ouvertüre zu „Cosi fan tutte“, in: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, Neue Folge, Bd. 3 (1983), S. 65-78.

KUNZE, Stefan: Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie. Laaber 1993 (Handbuch der musikalischen Gattungen 1).

LAMONT, Alexandra und DIBBEN, Nicola: Motivic Structure and the Perception of Similarity, in: Music Perception, Vol. 18, No. 3 (2001), S. 245-271.

LEYDON, Rebecca: Towards a Typology of Minimalist Tropes, in: Music Theory Online, Vol. 8, Nr. 4 (2002),
<http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.02.8.4/mto.02.8.4.leydon.html>,
Letzter Besuch: 23.09.2008.

LEVY, Janet M.: „Something Mechanical Encrusted on the Living“: A Source of Musical Wit and Humor, in: Wye J. Allanbrook, Janet M. Levy, and William P. Mahrt (Hrsg.): Convention in Eighteenth- and Nineteenth-Century Music. Essays in Honor of Leonard G. Ratner, New York 1995 (=Festschrift Series 10), S. 225-256.

LIDOV, David: Structure and Function in Musical Repetition, in: ders.: Is Language Music? Writings on Musical Form and Signification, Bloomington and Indianapolis 2005, S. 25-40.

LINK, Dorothea: The National Court Theatre in Mozart’s Vienna: sources and documents 1783-1792, Oxford 1998.

LOBSIEN, Eckhard: Wörtlichkeit und Wiederholung: Phänomenologie poetischer Sprache, München, Fink, 1995.

MEYER, Leonard B.: Style and Music. Theory, History, and Ideology, Philadelphia 1989 (Studies in the criticism and theory of music).

MEYER, Leonard B.: Music, the arts, and ideas: patterns and predictions in twentieth-century culture, Chicago und London ²1994.

MIDDLETON, Richard: ‚Play it again Sam‘: Some Notes on the Productivity of Repetition in Popular Music, in: Popular Music, Vol. 3 (1983), S. 235-270.

MIDDLETON, Richard: ‚Over and over“. Notes towards a politics of Repetition. Surveying the Ground, Charting some routes, Beitrag zur Konferenz Grounding Music, Mai 1996,
<http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/middle.htm>,
Letzter Besuch: 23.09.2008.

MONSON, Ingrid: Riffs, Repetition, and Theories of Globalization, in: *Ethnomusicology* Vol. 43, Nr. 1 (1999), S.31-65.

NEUWIRTH, Markus: Das Konzept der Expektanz in der musikalischen Analyse: Möglichkeiten und Probleme einer kognitiv orientierten Musikanalyse, in: Jan Philipp Sprick, Reinhard Bahr, Michael von Troschke (Hrsg.): *Musiktheorie im Kontext*, Hamburg 2008 (= *Musik und. Neue Folge* 9), S. 557-573.

OCKELFORD, Adam: *Repetition in Music. Theoretical and Metatheoretical Perspectives*, Aldershot 2005 (=RMA 13).

OSTHOFF, Wolfgang: Die Opera buffa, in: Wulf Arlt u.a. (Hrsg.): *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*, Gedenkschrift Leo Schrade, 1. Folge, Bern und München 1973, 678-743.

PELKER, Bärbel: ‚Ouverture‘, in: *MGG²*, Sachteil Band 7, Sp.1242-1256.

PLATH, Wolfgang: *Mozart-Schriften. Ausgewählte Aufsätze*. Hrsg. von Marianne Danckwardt. Kassel u.a. 1991 (= *Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg* 9).

POLTH, Michael: *Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts. Formbildung und Ästhetik*, Kassel u.a. 2000.

RATNER, Leonard G.: *Ars Combinatoria. Chance and choice in Eighteenth-Century Music*, in: H.C. Robbins Landon und Roger E. Chapman (Hrsg.): *Studies in Eighteenth-Century Music. A Tribute to Karl Geiringer on his seventieth birthday*, London 1970, S. 343-363.

RATNER, Leonard G.: *Classical Music. Expression, Form and Style*, New York 1980.

RAULET, Gérard: ‚Ornament‘, in: *Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Hrsg. von Karlheinz Barck u.a., Bd. 4, Stuttgart 2002, S. 656-683.

REBER, Rolf, SCHWARZ, Norbert und WINKIELMANN, Piotr: Processing Fluency and Aesthetic Pleasure: Is Beauty in the Perceiver's Processing Experience?, in: *Personality and Social Psychology Review* Vol. 8, No. 4 (2004), S. 364–382.

RICE, John A.: *Antonio Salieri and Viennese Opera*, Chicago und London 1998.

RIEMANN, Hugo: Der Stil und die Manieren der Mannheimer, in: Ders. (Hrsg.): *Symphonien der Pfalzbayerischen Schule*, Leipzig 1906, S. XV-XXV (DTB VII/2).

RITTER, Joachim: Über das Lachen, in: (ders.:) *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Frankfurt a.M. 1974, S. 62-92.

ROBINSON, Michael F.: *Giovanni Paisiello. A thematic catalogue of his work, Vol. 1: Dramatic Works*, New York 1991 (= *Thematic catalogues* 15).

ROSSI, Nick und FAUNTLEROY, Talmage: *Domenico Cimarosa. His Life and his Operas*, London 1999 (*Contributions to the Study of Music and Dance* 50).

- RUF, Wolfgang: Die Rezeption von Mozarts „Le Nozze di Figaro“ bei den Zeitgenossen, Wiesbaden 1977 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 16).
- RUWET, Nicolas: Methods of Analysis in Musicology. Translated and introduced by Mark Everist, in: Music Analysis, Vol. 6, No. 1/2 (1987), S. 3-9, 11-36.
- SCHENKER, Heinrich: Harmonielehre, Nachdruck der Ausgabe von 1906, Wien 1978.
- SCHNEIDER, Joh. Nikolaus: Musik und Ritual. Überlegungen zu einer ritualtheoretischen Beschreibung musikalischer Aufführungen, in: Musik & Ästhetik, 9. Jahrgang, Heft 36 (2005), S. 5-22.
- SCHRADE, Leo: W.A. Mozart, Bern und München 1964.
- SCHÜTZE, Stephan: Versuch einer Theorie des Komischen, Leipzig 1817.
- SCHWARTZ, Judith: Phrase Morphology in the Early Classical Symphony, Diss. New York University 1973.
- SCHWIND, Klaus: ‚Komisch‘, in: Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Hrsg. von Karlheinz Barck u.a, Bd. 3, Stuttgart 2001, S. 332-384.
- SEEL, Martin: Ästhetik des Erscheinens, Frankfurt a.M. 2003.
- SONDHEIMER, Robert: Die Theorie der Sinfonie und die Beurteilung einzelner Sinfoniekomponisten bei den Musikschriftstellern des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1925.
- STILLE, Michael: Möglichkeiten des Komischen in der Musik, Frankfurt a.M. u.a. 1990 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaft 52).
- STROHM, Reinhard: Die italienische Oper im 18. Jahrhundert, Wilhelmshaven 1979 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 25).
- SZPUNAR, Karl K., SCHELLENBERG E. Glenn und PLINER, Patricia: Liking and Memory for Musical Stimuli as a Function of Exposure, in: Journal of Experimental Psychology, Vol. 30, No. 2 (2004), S. 370-381.
- TUTENBERG, Fritz: Die opera-buffa-Sinfonie und ihre Beziehungen zur klassischen Sinfonie, in: AfMw 8 (1926/27), S. 457-472.
- KAISER, Ulrich: Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W.A. Mozarts Kompositionen 1761-67, Kassel u.a. 2007.
- VILLINGER, Christine: „Mi vuoi tu corbellar“. Die Opere Buffe von Giovanni Paisiello. Analysen und Interpretationen. Tutzing 2000 (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 40).
- WETZEL, Tanja: ‚Spiel‘, in: Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Hrsg. von Karlheinz Barck u.a., Bd. 5, Stuttgart 2003, S. 577-618.
- WOLF, Eugene K.: The symphonies of Johann Stamitz. A study in the formation of the classic style, Utrecht u.a. 1981.

WOLFF, Hellmuth Christian: Geschichte der komischen Oper. Einführung, Wilhelmshaven 1981 (=Taschenbücher zur Musikwissenschaft 73).

ZASLAW, Neal: Mozart's Symphonies. Context, Performance Practice, Reception. Oxford 1989.

ZUCKERKANDL, Victor: Die Wirklichkeit der Musik. Der musikalische Begriff der Außenwelt, Zürich 1963.

Noten

(Da die Digitalisate auf der Seite ‚www.oper-um-1800.uni-koeln.de‘ leicht über die Datenbank gefunden werden können, wurde auf die Angabe des vollständigen Links verzichtet.)

Cimarosa, Domenico: *Li due baroni di roccazzurra*. Sinfonia, hrsg. von Jacopo Napoli. Milano 1959.

Cimarosa, Domenico: *I due supposti conti ovvero lo sposo senza moglie*. Ouverture per orchestra, hrsg. von Giovanni Acciai, Milano 1978.

Cimarosa, Domenico: Overture to *Il falegname*, hrsg. von Nick Rossi, Wellington 1999.

Cimarosa, Domenico: *Il fanatico burlato*. Sinfonia, hrsg. von Jacopo Napoli, Milano 1959.

Cimarosa, Domenico: Overture to *L'italiana a Londra*, hrsg. von Allan Badley, Wellington 2000.

Cimarosa, Domenico: Overture to *Il matrimonio segreto*, hrsg. von Nick Rossi, Wellington 2000.

Martín y Soler, Vicente: *L'arbore di diana*, hrsg. von Leonardo J. Waisman, Madrid 2001 (=Musica Hispana. Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales 36), S. 5-20.

Martín y Soler, Vicente: *Il Burbero di buon cuore. Dramma giocoso in due atti*, hrsg. von Leonardo J. Waisman, Madrid 2003 (=Musica Hispana. Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales 42), S. 3-14.

Martín y Soler, Vicente: *Una cosa rara*, hrsg. von Irina Kriajeva, Madrid 2001 (=Musica Hispana. Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales 35), S. 4-25.

Mozart, Wolfgang Amadeus: *Così fan tutte ossia la scuola degli amanti*, hrsg. von Faye Ferguson und Wolfgang Rihm, Kassel u.a. 1991 (NMA, Serie II, Werkgruppe 5, Band 18, Teilband 1), S.5-22.

Mozart, Wolfgang Amadeus: *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, hrsg. von Wolfgang Plath und Wolfgang Rihm, Kassel u.a. 1968 (NMA, Serie II, Werkgruppe 5, Band 16), S.5-27.

- Mozart, Wolfgang Amadeus: *Le nozze di Figaro*, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u.a. 1973 (NMA, Serie II, Werkgruppe 5, Band 16, Teilband 1), S.5-28.
- Mozart, Wolfgang Amadeus: Sinfonie in G (Overture) KV 318, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Friedrich-Schnapp, Kassel u.a. 1970 (NMA, Serie IV, Werkgruppe 11, Band 6), S.3-22.
- Paisiello, Giovanni: *Il barbiere di siviglia*, hrsg. von Francesco Paolo Russo, Laaber 2001 (= Conventus Musicus. Veröffentlichungen der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom Band, XI/1), S. 67-90.
- Paisiello, Giovanni: *Il duello comico*. Overture, hrsg. von Antonio de Almeida, Paris 1964 (=L' Offrande musicale 15).
- Paisiello, Giovanni: *Les deux comtesses*, Paris Paris: Chez l'auteur, Le Duc, de La Chevardière o.J., S. 1-11.
- Paisiello, Giovanni: *Il filosofi immaginari*, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: A-WnKT345 (s. www.oper-um-1800.uni-koeln.de).
- Paisiello, Giovanni: *La Molinara ossia L'amor contrastato*, hrsg. von Aldo Rocchi, Firenze 1962, S. 1-12.
- Paisiello, Giovanni: *Nina o la pazza per amore*. Sinfonia, hrsg. von Guiseppe Piccioli. Milano 1938.
- Paisiello, Giovanni: *Il re Teodore in Venezia*, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: A-WnKT440 (s. www.oper-um-1800.uni-koeln.de).
- Salieri, Antonio: *Axur, re d'ormus*. Sinfonia, hrsg. von Pietro Spada, Rom 2003.
- Salieri, Antonio: *La Cifra*, Sächsische Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Signatur: D-DI Mus.3796-F-504 (s. www.oper-um-1800.uni-koeln.de).
- Salieri, Antonio: *La grotta di trofonio*. Nachdruck, Bologna 1984 (=Bibliotheca musica Bononiensis / 4 ; 18b), S.1-13.
- Salieri, Antonio: *La scuola de gelosi*, Sächsische Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Signatur: D-DI Mus.3796-F-510 (s. www.oper-um-1800.uni-koeln.de).
- Salieri, Antonio: *Il talismano*, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: A-WnKT433 (s. www.oper-um-1800.uni-koeln.de).
- Seydelmann, Franz: *Il Turco in Italia*, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: A-WnKT452 (s. www.oper-um-1800.uni-koeln.de).
- Storace, Stephen: *Gli sposi malcontenti*, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: A-WnKT425 (s. www.oper-um-1800.uni-koeln.de).