

Werk

Titel: Das Finale in Mozarts Meisteroperen

Autor: Lorenz, Alfred

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1927

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_019 | LOG_0128

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

DAS FINALE IN MOZARTS MEISTEROPERN

VON

ALFRED LORENZ-MÜNCHEN

Das künstlerische Streben, einen Opernakt durch ein längeres, dramatisch bewegtes, ensembleriches, farbiges und wechselvolles Musikstück, das sogenannte Finale, zu bekrönen, ist bekanntlich aus der opera buffa in die opera seria eingedrungen. Mozarts Oper, die in gewissem Sinn eine Synthese dieser zwei Gattungen darstellt, hat dieses Finale zu ungeheueren Ausmaßen entwickelt.

Nicht aber die Fäden, die von der opera buffa zu dem Mozartschen Finale führen, sollen uns heute beschäftigen; sie sind ja oft behandelt worden.*) Viel mehr tut es not, alles Genetische ausschaltend, dieses selbst, rein betrachtend ins Auge zu fassen. Man muß nämlich sagen, daß uns der Blick für den großrhythmischen Aufbau dieser phänomenalen Musikstücke durch die Theaterpraxis, welche mit Strichen, Umstellungen und anderem Unfug arbeitet, vielfach getrübt worden ist. Vor allem haben diejenigen Finales, die ihre Buntfarbigkeit bis zum Szenenwechsel gesteigert haben, ihre Einheitlichkeit im Gefühl des Beschauenden allmählich ganz verloren. Der Szenenwechsel innerhalb eines Musikstückes war natürlich nur heranziehbar gewesen in dem Bewußtsein, daß er im Rokokotheater durch die auswechselbaren Hintergründe und Kulissen *blitzschnell* vor sich gehen konnte. Je mehr nun der Regisseur im Theater Macht bekam, dem natürlich alles nur auf die Schönheit der Dekorationsbilder ankam, desto mehr wurde die Notwendigkeit, das Finale in einem Zuge abzuspielen, mit Füßen getreten. Der Szenenwechsel, der bei den prächtigen Bildern mit aller Ausstattungskunst jetzt nur langsam vor sich gehen konnte, zerschnitt das Finale unbarmherzig in lauter formlose Stückchen. Ich habe oft mitten im Don-Juan-Finale viertelstündige Pausen auch an guten Bühnen — da erst recht! — erlebt, von der Zauberflöte ganz zu geschweigen. Daß alle Mozartschen Finales in einem Schwung abgespielt werden müssen, wird klar werden, wenn wir nunmehr ihren einheitlichen Aufbau betrachten.

Beginnen wir mit den zwei in der Theaterpraxis am meisten mißhandelten Finales, denen des *Don Giovanni*. Von diesen wird das erste durch die erwähnte Pause, das zweite durch die Streichung der Schlußszene fast immer und überall verunstaltet. Das erste Finale geht aus C-dur. Es zerfällt in folgende Teile:

*) Vor allem in der vorzüglichen Darlegung der Entwicklungsgeschichte der Opera buffa in Aberts Mozart I, S. 400 ff. Besonders wichtig hierbei ist der Hinweis (S. 439) auf die Symmetrien in Paisiellos I. Finale der *Vedova di bel gemio*. Vgl. auch Kretzschmars Aufsatz über Logroscino (Ges. Aufsätze II, S. 374 ff.).

1. **Alla-breve-Satz in C-dur (Allegro assai)**. Dieser hat 2 Abschnitte. Der erste behandelt die Wut Masettos, der zweite die Lustigkeit Don Giovannis, wie er seine Gäste kirrt.
- a) Der erste hat einen Hauptsatz, der aus 3 Motiven besteht:
 »Presto, presto«, (Motiv 1)
 »C'è una nicchia« (Motiv m)
 und »cheto, cheto mi«
 welches Jahn sehr gut »Motiv des Argwohns« nennt. Es schließt den Hauptsatz im 12. Takt in der *T* ab. Er wird, nach *G* führend mit einigen Vereinfachungen, vor allem mit Weglassung des 2. Motivs wiederholt (12 Takte). Dann kommt ein Mittelsatz in *G* (11 Takte) mit dem Terzenmotiv (*n*) *Faccia dica*, und die Wiederkehr des Anfangs mit Schlußbegründungen. Der ganze Abschnitt a) hat also die Form, die ich in meiner aus der Erkenntnis der Wagnerschen Formen gewonnenen Anschauung einen »Reprisesbar« nenne.*) (*M-M-N-M*).
- b) Die Ansprache Don Giovannis und seiner Diener »*Sù, svegliatevi da bravi*«, geschieht in 2 Strophen, deren jede barförmig gebaut ist: (*M-M-N*) ($4 \times 4 \times 10$) und ($4 \times 4 \times 16$). Die Stollen sind in beiden Strophen gleich, der Abgesang verschieden. Auch hier sind mehrere kleine Motive zu unterscheiden: Das Trompetenmotiv
 der ersten 2 Takte (*o*)
 die zur *D* und *T* nachschlagenden Trillerchen (*p*)
 der aufsteigende Gang »*vogliam star allegramente*« (*q*)
 dessen Umkehrung im Chor (*r*)
 die Schleifer davor (*s*)
 und der dreimal wiederholte Chorabschluß:
 »*vogliam ridere e scherzar*« (*t*).
2. **F-dur-Teil. Andante $\frac{3}{4}$, Allegretto $\frac{2}{4}$** (im 31. Takt endigend).
 Liebelei Giovannis mit Zerlina. 30 Takte, die in lauter kleine Strophenpaare zerfallen, bilden den Hauptsatz in *F*. Man merke das scharf punktierte Motiv (*u*) in Takt 8, ferner die Neigung zu Tonwiederholungen im ganzen Teil. Ein Mittelsatz in *d*, *a* und *C* zeigt den sich aus dem Versteck entlarvenden Masetto. Überraschung Don Giovannis. Dann rechtfertigt

*) Man nehme mir nicht übel, daß ich Ausdrücke, die bei Wagner gewonnen sind, auf Mozart anwende. Die in meinem Buche »Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner« (Berlin bei Hesse 1924 — der 2. Band über *Tristan* 1926 erschienen) niedergelegten formalen Erkenntnisse sind so allgemeiner Natur, daß ihre Anwendung auch auf die klassische Musik neue Perspektiven eröffnet, wie schon durch meinen Aufsatz über Beethovens *Eroica* in Sandbergers *Beethoven-Jahrbuch* (Augsburg 1924) bewiesen ist. Es handelt sich nicht um Aufzwingung Wagnerischer Grundsätze auf die Klassiker, ein zu verdammendes, gänzlich unhistorisches Verfahren, das schon viele Fehlschlüsse gezeitigt hat, sondern um die Erkenntnis *ewiger Formgesetze*, denen sich auch Wagner fügen mußte. Ein höherer Gesichtspunkt, als der der bisherigen Formenlehren, die von der »8taktigen Periode« — einem vereinzelt Sonderfall der klassischen Epoche — ausgehen, ist natürlich nötig! Dieser ist erreicht mit der Erkenntnis, daß musikalische Formen »Gestaltsqualitäten« im Sinne des Philosophen Ehrenfels sind. Die Nomenklatur ist nur eine Äußerlichkeit.

sich der Verführer und stimmt in einem Allegrettosatz, der F-dur wiederherstellt, alle zur Lustigkeit um.

3. D-moll-Teil. $\frac{2}{4}$; die Masken erscheinen und treiben zur Tat. Jahn spricht sehr gut von »düsteren, unheimlichen Schatten«. Innere Form dieses Teiles ein Reprisenbar: 9 + 9 + 26.
4. Menuett in F-dur. Nach zweitaktiger Einleitung. I. Teil (8 Takte) wiederholt, II. Teil ebenso.
5. Das »Maskenterzett« B-dur, Adagio $\frac{4}{4}$. Bläserbegleitung. Die Masken weihen sich feierlich zur Tat. Aus den Motiven beachte man besonders den Terzenabstieg (v) »giusto cielo« und »del mio cor«, Elviras ersten Aufstieg im Septakkord (w) sowie überhaupt die Neigung zu Dreiklangsmelodik im ganzen Teil. Die innere Form dieses Teiles ist die in meiner eben bei Filser-Augsburg erscheinenden Scarlatti-Arbeit aufgedeckte Form der Seicento-Arie: M-N-N, wobei das M in 2 kleine Stollen zerfällt. Der M-Teil ist hier 4 Takte lang, der N-Teil mißt 5, die Coda 4, Nachspiel und Vorspiel je 2 Takte.
6. Allegro $\frac{6}{8}$ Es-dur. Höhepunkt der Lust.

Die innere Form wird durch folgende Aufstellung im Vergleich mit den Noten klar:

Eingangssphrase zweimal (7+8 Takte),
 Phrase x: (6 Takte), [Tornerete . . .]
 Phrase y: (6 Takte) zweimal,
 (Übergang nach B-dur 12 Takte),
 Phrase z: (2 Takte) sechsmal, [Sei pur vaga . . . Zerlina]
 (Rückkehr nach Es 2 Takte),
 Phrase y: (6 Takte) zweimal,
 Phrase x: (6 Takte) zweimal,
 Schlußbegründungen. 4 Takte.

Sie ist also ein »vollkommener Bogen« (M-N-O-N-M).

7. Maestoso C-dur $\frac{2}{4}$, eigentlich $\frac{4}{8}$. Hervortretende Bläserbegleitung. Auftritt der ihre Absicht verbergenden Masken. Bogenform. (M-N-M).

HS	{	Starke Bläsermotive eröffnen eine C-durstrophe in Dreiklangsmelodik (6 Takte), die variiert (D-T) wiederholt wird (7 Takte)
MS	{	Sanfte Melodik (Motiv v und w aus Teil 5 vereinigt) bildet 2 sechstaktige Strophen mit Schlußbegründung.
HS	{	Die erste Dreiklangsmelodik, kraftvoll verändert, bildet einen feierlichen Bar: zwei Stollen von je 5, einen Abgesang von 7 Takten. Dann Übergang zum nächsten Teil.

8. Menuett in G-dur.

- | | |
|--------------------|--|
| I. Teil wiederholt | |
| II. „ wiederholt | |
| I. „ einmal | } mit $\frac{2}{4}$ Takt kombiniert |
| II. „ einmal | |
| I. „ einmal | } mit $\frac{3}{8}$ und $\frac{2}{4}$ kombiniert |
| II. „ einmal | |

unterbrochen!

9. Allegro assai $\frac{2}{2}$. Düstere, unheimliche Modulationen, endigend in d^v. — Die Masken schreiten, Zerlinchen schützend, zur Tat.
10. Andante maestoso $\frac{4}{4}$ F-dur.
Für die Liebelei mit Zerline Leporello beschuldigend, will der Verführer sich rechtfertigen. Die Masken entlarven sich. Überraschung Don Giovannis. Musikalisch fällt dieser Teil durch die durchgehenden Tonwiederholungen und durch das markante Motiv u aus Teil 2 auf.
Der Teil endet nicht beruhigt, sondern wendet sich nach der Dominante der Finaletonart.
11. Alla-breve-Satz in C-dur (Allegro, zuletzt sich zum Più stretto steigernd).
Inhalt: Wut aller Gäste und lustige Verteidigung Don Giovannis gleichzeitig.
Formal besteht dieser Teil aus einer Einleitung (4 Takte) und zwei Baren, von denen der erste kurz (6 + 6 + 9), der zweite sehr lang ist (29 + 29 + 38).
In dem fabelhaften Schwung dieser Musik begegnen uns folgende Motive aus Teil 1 wieder:

- Motiv s in Takt 1—2, 91—96, 99—104, 113—115 (Umkehrung)
- | | |
|----------------------------|----------------------------|
| „ p „ „ | 9—10, 15—16 |
| „ q „ „ | 37—39, 41—43, 66—68, 70—72 |
| „ r „ „ | 40, 44, 69, 73 |
| „ n „ „ | 91, 92 usw. [Gesang] |
| „ n (in Umkehrung) in Takt | 45—50, 74—79 |
| „ n (punktiert) in Takt | 83, 84, 87, 88 |
| „ t in Takt | 107—113. |

Überblicken wir alle 11 Teile von einem höheren Standpunkt, so erkennt man, daß Teil 1) mit 11), Teil 2) mit 10), Teil 3) mit 9), 4) mit 8), 5) mit 7) korrespondiert und 6) den jauchzenden Mittelpunkt des Stückes bildet, das Ganze also die Form des von mir sogenannten »vollkommenen Bogens« aufweist. Graphisch stellt sich das in folgender Übersicht dar:

1) Allegro. Wut Masettos, Don Juan ladet Gäste	C	91 Takte.
2) Andante. Überraschung des Wüstlings, Rechtfertigung	F	78 „
3) Allegretto. Die Masken rüsten zur Tat. Düsternis	d	48 „
4) <i>Menuett</i> in der Subdominante	F	33 „
5) Adagio. Feierliche Anrufung der Masken	B	22 „
6) Allegro. Höhepunkt der Lust	Es	87 „
7) Maëstoso. Feierliche Einführung der Masken	C	46 „
8) <i>Menuett</i> in der Dominante	G	62 „
9) Allegro. Großer Aufruhr bei allen.— Düsternis Schluß:	d ^v	31 „
10) Andante. Don Juan sucht Rechtfertigung. Überrasch.	F	34 „
11) Allegro. Wut Aller, Don Juan erwehrt sich der Gäste	C	121 „

Unaufhaltsam schreitet die Tonart im Quartenzirkel von C durch F (mit seiner Parallele in der Mitte) und B nach Es! Ein Loch in diesen Fortgang hineinzureißen ist Wahnsinn. Der Rückweg ist nicht so klar. Schon Jahn spricht vom »unvermittelten Eintritt der Tonart C-dur«, hält es aber für »wohl berechnet, daß die Haupttonart hier wieder eintritt, wo alles zusammenschließt, um die eigentliche Katastrophe einzuleiten«. Das Wesentliche beim großen Aufbau ist, daß im ganzen Tonartenwechsel C-dur als Grundtonart festgehalten ist, und daß das *Menuett*, unzweifelhaft der Angelpunkt der Entwicklung,*) erst in der *S*, dann in der *D* erscheint, so daß durch alle Buntheit der Werdegang der Urkadenz *T*, *S*, *D*, *T* durchschimmert. Dadurch entsteht ein ungeheuer festes Gerüst im Gefühl, welches die Empfindung der Einheitlichkeit in meisterhafter Weise hervorruft.

Demselben Grundsatz des »vollkommenen Bogens« folgt im Gesamtaufbau auch das zweite Finale der Oper, wobei man allerdings mehr den dramatischen Sinn als musikalische Entsprechungen im Auge haben muß.

Es genügt bei den weiteren Finales die Übersicht zu geben. Denn ebenso genau wie beim 1. Finale die Unterformen der einzelnen Teile aller anderen Finales aufzudecken, würde den Aufsatz zu sehr beschweren. Auch glaube ich, daß nach dem Vorbild der Zergliederung des 1. Finales jeder Leser selbständig in dieser Weise tiefer sehen kann. Überdies ist Abert bei der Besprechung der Finales in seinem »Mozart« vielfach auf die Formung dieser Unterabschnitte vortrefflich eingegangen. Die 8 Finales bespricht er: II, S. 324f., 357f., 505f., 544f., 665f., 677f., 792f., 815f. Im zweiten Finale des Don Giovanni sehe ich folgende Formung:

*) Jahn (IV¹, S. 438) sagt »das Hervortreten des Ballfestes« bilde »den Mittelpunkt für die Gliederung des Finales«. Ähnlich sagt Abert II, S. 505. »Was dem Dichter nicht glückte, gelang dem Komponisten. Er legte das Ganze von Anfang an auf den Höhepunkt, das Ballfest an.«

1) Genießermoral Don Juans $\frac{4}{4}$ und $\frac{6}{8}$ (Übergang durch die Tafelmusik F und B)	D 117 Takte.
2) Elvira versucht Don Juan zu versöhnen	B 179 „
3) Leporello berichtet von der furchtbaren Statue	F 54 „
4) Der steinerne Gast, Tod Don Juans	d 170 „
5) Leporello erzählt von furchtbaren Erscheinungen	G 109 „
6) Allgemeine Versöhnung	G 43 „
7) Moral der Überlebenden	D 116 „

Hier zeigt sich vor allem eine wunderbare Gleichheit in den Längen der sich entsprechenden Teile. Denn 1) und 7) im gleichen Takt und Tempo haben die gleiche Taktanzahl. 2) und 6) aber sind auch genau gleich; denn da im Largo von 6) ein Viertel so lang ist wie ein ganzer Takt in der Elviraszene, so sind in 6) $43 \times 4 = 172$ Einheiten zu zählen gegen 179 in 2). Auch in 3) darf man auf einen Takt zwei des Tempos bei 5 rechnen, so daß 108 gegen 109 stehen. Der Zeit nach nimmt der einheitliche mittelste Teil 4) ungefähr so viel in Anspruch, wie die 3 vorhergehenden bzw. nachfolgenden Teile zusammen, so daß das ganze Finale in drei genau gleiche Abschnitte (heiter — ernst — heiter) zerfiel, wenn nicht der erste Abschnitt wegen des »Übergangs« etwa 2 Minuten zu lang wäre. Jahn berichtet (IV¹, S. 444), daß die ganze Tafelmusik erst während der Proben in Prag eingeschoben worden sei, ein Beweis, wie geniale Komponisten, die beim Entwurf ihrer Werke dem Gesetz der rhythmischen Gleichheiten folgen, sich oft durch Ratschläge der übergescheiten »Theaterpraktiker« sowohl durch falsche Verlängerungen wie durch falsche Verkürzungen in sorgloser Nachgiebigkeit schadeten, da sie selbst von ihrem genialen Zeitgefühl nichts wußten. Gleichzeitig wird aber auch durch meine Aufstellung die Notwendigkeit des Schlusses erwiesen, den sogar Jahn (IV¹, S. 448) fälschlich als eine »Konzession gegen die Sitte der Oper« bezeichnen zu müssen glaubt.

Um zunächst bei den ernsteren Opern zu bleiben, wollen wir uns jetzt der *Zauberflöte* zuwenden.*) Hier steht das erste Finale in C, das zweite in Es. Auch diese Stücke zeigen die schönste »vollkommene Bogenform«, sowohl in der Anlage wie in der Verwendung der Tonarten. Das erste sieht im Aufriß so aus:

*) Die Gliederung der Zauberflöte-Finales zu besprechen, unterläßt Jahn, ein Beweis, daß er sich über ihren Sinn nicht klar war.

1)	Tugendlehren des Knabenterzetts $\frac{2}{2}$ Larghetto	C	38 Takte.															
2)	<table border="0"> <tr> <td rowspan="3" style="vertical-align: middle;">{</td> <td>Tamino merkt den Adel der Sarastro-Umgebung</td> <td rowspan="3" style="vertical-align: middle;">} subdomi-</td> <td rowspan="3" style="vertical-align: middle;">121 „</td> </tr> <tr> <td>Stimmen hemmen Taminos Bewegung (Zurück!)</td> <td rowspan="2" style="vertical-align: middle;">} nantisch</td> </tr> <tr> <td>Große Szene eines Priesters mit Tamino</td> <td rowspan="2" style="vertical-align: middle;">} (As, Es-a)</td> </tr> </table>	{	Tamino merkt den Adel der Sarastro-Umgebung	} subdomi-	121 „	Stimmen hemmen Taminos Bewegung (Zurück!)	} nantisch	Große Szene eines Priesters mit Tamino	} (As, Es-a)									
{	Tamino merkt den Adel der Sarastro-Umgebung		} subdomi-			121 „												
	Stimmen hemmen Taminos Bewegung (Zurück!)						} nantisch											
	Große Szene eines Priesters mit Tamino	} (As, Es-a)																
	3) Tamino preist die Kraft der Flöte. $\frac{4}{4}$ Andante		C	68 „														
4)	<table border="0"> <tr> <td rowspan="5" style="vertical-align: middle;">Lustiger MS. {</td> <td>Pamina und Papageno in Angst.</td> <td rowspan="5" style="vertical-align: middle;">} Dominante</td> <td rowspan="5" style="vertical-align: middle;">G 123 „</td> </tr> <tr> <td>Man hört h. d. Sz. Musik (Flöte)</td> </tr> <tr> <td>Pamina und Papageno freudig</td> </tr> <tr> <td>Monostatos. Glockenspiel</td> </tr> <tr> <td>Pamina und Papageno freudig</td> </tr> <tr> <td></td> <td>Man hört h. d. Sz. Musik (Pauk. Trp. Chor)</td> <td>C</td> <td rowspan="2" style="vertical-align: middle;">} 44 „</td> </tr> <tr> <td></td> <td>Pamina und Papageno in Angst.</td> <td>C</td> </tr> </table>	Lustiger MS. {	Pamina und Papageno in Angst.	} Dominante	G 123 „	Man hört h. d. Sz. Musik (Flöte)	Pamina und Papageno freudig	Monostatos. Glockenspiel	Pamina und Papageno freudig		Man hört h. d. Sz. Musik (Pauk. Trp. Chor)	C	} 44 „		Pamina und Papageno in Angst.	C		
Lustiger MS. {	Pamina und Papageno in Angst.		} Dominante			G 123 „												
	Man hört h. d. Sz. Musik (Flöte)																	
	Pamina und Papageno freudig																	
	Monostatos. Glockenspiel																	
	Pamina und Papageno freudig																	
	Man hört h. d. Sz. Musik (Pauk. Trp. Chor)	C	} 44 „															
	Pamina und Papageno in Angst.	C																
	5) Der Chor preist die Kraft Sarastros $\frac{4}{4}$ All. maes	C																
6)	<table border="0"> <tr> <td rowspan="3" style="vertical-align: middle;">{</td> <td>Große Szene Sarastros mit Pamina $\frac{4}{4}$ Larghetto</td> <td rowspan="3" style="vertical-align: middle;">} sub-</td> <td rowspan="3" style="vertical-align: middle;">123 „</td> </tr> <tr> <td>Monostatos bringt Tamino gefesselt $\frac{2}{2}$ Allegro</td> <td rowspan="2" style="vertical-align: middle;">} dom.</td> </tr> <tr> <td>Tamino merkt den Adel Sarastros</td> <td rowspan="2" style="vertical-align: middle;">} (F)</td> </tr> </table>	{	Große Szene Sarastros mit Pamina $\frac{4}{4}$ Larghetto	} sub-	123 „	Monostatos bringt Tamino gefesselt $\frac{2}{2}$ Allegro	} dom.	Tamino merkt den Adel Sarastros	} (F)									
{	Große Szene Sarastros mit Pamina $\frac{4}{4}$ Larghetto		} sub-			123 „												
	Monostatos bringt Tamino gefesselt $\frac{2}{2}$ Allegro						} dom.											
	Tamino merkt den Adel Sarastros	} (F)																
7)	Tugendlehren des Chores $\frac{2}{2}$ Presto		C	69 „														

Auch hier sind es weniger die melodiosen Ähnlichkeiten als vielmehr*) die rhythmische Symmetrie, die in Erstaunen versetzt. Denn wenn man die C-dur-Sätze als die festen Stützen des Finales empfindet, quasi als Hauptsätze eines Rondos, so sind die beiden äußeren Zwischensätze, die beide subdominantisch gehalten sind und ein breites Tempo bevorzugen, genau gleich lang, während der mittlere dominantische der Taktanzahl wohl auch gleich, der Zeit nach aber wegen des durchaus schnellen Tempos kürzer ist.

Aber auch die C-dur-Teile zeigen in ihrer Länge symmetrischen Aufbau. Denn von den äußeren Teilen (1 und 7) ergibt der schließende, der doppelt so schnell geht, wie der erste $69:2 = 39\frac{1}{2}$ Einheiten gegen 38. Und die beiden inneren (3 und 5) sind auch untereinander fast gleich, da Teil 3, der sogar einige Prestotakte enthält, doch wohl etwas schneller genommen werden sollte wie der majestätische Marsch.

Diese taktlichen (besser: zeitlichen) Symmetrien läßt das 2. Finale der Zauberflöte vermischen. Um so mehr ist alles auf die tonartliche Entwicklung gestellt. Im Aufriß überblicken wir das Finale so:

*) Abert II S. 792 schreibt die »trotz der Vielgestaltigkeit deutlich fühlbare Einheit der künstlerischen Stimmung« namentlich der »von den italienischen Finales abweichenden harmonischen Geschlossenheit« zu.

- 1) Es-dur. Der Morgen naht. Pamina wird gerettet.
 2) c-moll. Schreckenspforten. Finsternis.
 3) $\left\{ \begin{array}{l} \text{f-moll. Tamino unverzagt.} \\ \text{ZS: As. Tamino erfährt von den Geharnischten sein Glück.} \\ \text{F-dur. Tamino und Pamina vereinigt.} \end{array} \right.$
 4) $\left\{ \begin{array}{l} \text{Feuer- und Wasserprobe} \\ \text{Triumph} \end{array} \right\} \text{C-dur Bar.} \left\{ \begin{array}{l} \text{2 Stollen} \\ \text{Abgesang} \end{array} \right.$
 5) $\left\{ \begin{array}{l} \text{G-dur (und Moll) Papageno verzagt.} \\ \text{ZS: C. Papageno erfährt von den Knäblein sein Glück.} \\ \text{G-dur. Papageno und Papagena vereint.} \end{array} \right.$
 6) c-moll. Königin der Nacht. Finsternis.
 7) Es-dur. Die Nacht ist besiegt. Alles gerettet.

Am verschiedensten in der Länge sind in dieser Aufstellung der 1. und 7. Teil. Dennoch sind sie dadurch ähnlich, daß beide Teile zweitempig sind. Zuerst kommt beidemal ein $\frac{4}{4}$ Andante, dann ein schnelles Tempo, das erstemal in $\frac{3}{4}$, das zweitemal in $\frac{2}{4}$. Das Wesentliche ist die Einfügung einer C-Tonika in die Mitte der Es-dur-Tonart. Diese Tonika beherrscht in einem Moll-Rahmen die mittleren Teile von 2) bis 6) und hellt sich in der Mitte nach Dur auf. Zwei Zwischensätze, die sich da einschleichen, gehen wieder nach dem Gesetz der Urkadenz zuerst in der Unter-, dann in der Oberdominante. Aus dieser musikalisch einzig richtigen Folge muß jeder vernünftige Mensch erkennen, was es für eine Sünde gegen den heiligen Geist der Kunst ist, wenn die Theater, was leider infolge Lerts Buch immer öfter geschieht, in diesem Finale eine Umstellung der Szenen vornehmen. Die Verschiebung der Papageno-Szene vor die Szene der Geharnischten verändert die herrliche Tonartenreihe:

Es c F C G c Es

in:

Es G c F C c Es

Man erkennt auf den ersten Blick die Störung der Symmetrie und die musikalische Ungereimtheit, die Dominante vor der Subdominante zu bringen, was bekanntlich bei der Kadenz eine Unmöglichkeit ist. Überdies entsteht bei dieser Umstellung der dramatische Fehler, daß die Selbstmordszene Papagenos, gleich nach der Paminas, wie eine Parodie auf sie wirkt, was das ganze Werk ins Niedrige zieht. Die reizende Liebesvereinigung des Vogelfängerpaares nach den armseligen Klagen des einsam Umherlaufenden soll freilich ein Gegenstück der Vereinigung des heroischen Paares sein — die also im ganzen vorhergegangen sein muß. Nicht aber darf die Verzweiflung Paminas durch eine rohe Parodie ins Lächerliche gezogen werden. Mögen die Theaterleitungen endlich von dem Unfug dieser Umstellung, die ihnen einen Szenenwechsel erspart — was will das in der Zauberflöte sagen! — ablassen. In München hat meine in diesem Sinne gegebene Anregung (Münch. Neueste Nachr. 28. Okt.

1923) allerdings nicht das mindeste gefruchtet. Und von einer anderen Stadt hat mir ein vorzüglicher Kapellmeister, der meiner Beweisführung beipflichtet, sagen lassen, er könne gegen den Regisseur nicht an. Die Heilighaltung der vom Genie empfundenen Tonartenfolge ist grundlegend für jeglichen Kunstgenuß! Das laßt euch gesagt sein. An Mozart könnt ihr mit eurer Weisheit nicht heran! Da sind alle musikalischen Strebungen durchempfunden, und wie es in der Partitur steht, so ist es richtig.

Ist Mozart vielleicht in seinen komischen Opern sorgloser mit dem Finale umgegangen? Da ist zuerst das erste Finale des *Figaro*. Hier ist die kunstvolle Anordnung der Tonarten schon vielfach in der Literatur besprochen worden. Es-dur wird zunächst mit seiner Dominante in drei Abschnitten festgestellt. Dann springt die Sache beim unerwarteten Auftreten Figaros in die vierte Dominante, und nun entwickelt sich das ganze Finale, in seinen einzelnen Abschnitten (im Quartenzirkel) regelmäßig subdominantisch absinkend, durch G C F B zur Haupttonart Es zurück. Damit allein ist aber die architektonische Anordnung des Stückes nicht erledigt. Es kommt noch die kunstvolle Verteilung der Zeitmaße auf die einzelnen Abschnitte dazu. Da sehen wir zunächst den großen Teil, in welchem der Graf den Pagen sucht und Susanne findet, sich nach Sonatenart gliedern in zwei sehr schnelle Alla-breve-Sätze, die ein Andante $\frac{3}{8}$ in ihre Mitte nehmen. Die Tonart schließt hier keinen Kreis. Es-dur hört gleichsam im Halbschluß (B) auf, dessen Gefühl dadurch entsteht, daß weite Strecken des letzten Abschnittes vor dem Wiedererscheinen des B-dur in As-dur gingen. — Jetzt tritt Figaro auf.

Ein kurzes Scherzo (G) begleitet seinen ungestümen Auftritt, ein Andante (C) die Szene, in der sich alles zu lösen scheint. Schon ist der Graf beinahe für die Einwilligung zur Hochzeit gewonnen, da kommen die Störenfriede dazwischen: Erst der Gärtner, der abermals den Verdacht des Grafen auf den Pagen lenkt, — ein Verdacht der im Andante $\frac{6}{8}$ durch die Lügereien Figaros ebenso entkräftet wird, wie der Verdacht der wirklichen Anwesenheit des Pagen im Anfang des Finales durch das Erscheinen Susannes (ebenfalls in einem dreiteiligen Andante-Tempo und auch in B-dur) — dann endlich das Intriganten-Kleeblatt, das in dem riesigen Es-dur-Satz siegreich bleibt. Diese ganze Episode der Störenfriede formt sich also wieder zu einer Gruppe: schnell — mäßig — schnell oder $\frac{2}{3}$ — $\frac{6}{8}$ — $\frac{2}{2}$ wie die Gruppe des Anfangs. Auf die geistige Verwandtschaft der beiden Gruppen, die beide durch den Schatten des gar nicht anwesenden Pagen geleitet und motiviert werden, habe ich schon aufmerksam gemacht. Bloß der Unterschied ist zu beachten, daß die erste Gruppe von der *T* zur *D* sich entwickelt, die zweite aber von der zweiten *D* zur *T*. Fassen wir die beiden, selbst schon bogenförmig gebauten Gruppen als die Hauptsätze eines »Bogens« auf, so bleiben als — allerdings sehr kurze — Mittelsätze ein Scherzo und ein Andante über, eine Tatsache, die an das Sonatenschema erinnert. In der Ausdrucksweise meiner Formtheorie würde das ganze 1. Figaro-

Finale als ein potenziertes Bogen zu bezeichnen sein, der sich im Aufriß so darstellt:

HS	{	HS: Allegro $\frac{2}{2}$ Verdacht des Grafen auf den Pagen	Es	125	Takte.
		MS: Andante $\frac{3}{8}$ Susanne zerstreut den Verdacht	B	41	„
		HS: Allegro $\frac{2}{2}$ Graf sucht Versöhnung	B	161	„
		Figaro tritt auf (<i>Scherzo</i>)	G	70	„
Mittelsätze		Beruhigung. Bitte, d. Hochzeit z. vollz. (<i>Andante</i>)	C	69	„
HS	{	HS: Allegro $\frac{2}{2}$ Verdacht wegen des Pagen-Patents	F	138	„
		MS: Andante $\frac{6}{8}$ Figaro lügt sich heraus	B	92	„
		HS: Allegro $\frac{2}{2}$ Graf siegt mit Hilfe der Intriganten	Es	243	„

Das 2. Figaro-Finale hat wieder mehr den Charakter des »vollkommenen Bogens«, was man sogleich aus der Anordnung der Tonarten erkennen kann:

D — G — Es (mit seiner Dominante B) — G — D.

Diese Tonarten verteilen sich auf 8 Abschnitte, die im Tempo immer abwechseln: langsam, schnell, langsam, schnell usw. Von höherem Standpunkt zerfällt das ganze Finale in 3 Teile, der erste aus der *T* zur *S* sich entwickelnd, der dritte aus der *S* zur *T*. Der mittlere Teil vereinigt 3 Abschnitte in Es und B in sich. Wenn die 3 Teile in der Taktzahl auch verschieden sind (108, 226, 187), so waren sie doch wenigstens in meiner Temponahme auf *die Sekunde* von gleicher Dauer: jeder 4 Minuten 52 Sekunden. Der Aufriß dieses Finales ist einfach:

HS:	{	D-dur. Andante. Lustiges Durcheinander	50	} 108 Takte.
		G-dur. Piu moto. Der Graf in Susanne verliebt G ^v	58	
		G-dur. Fackelschimmer. Figaro lärmt		
MS:	{	Es-dur. Larghetto. Figaro allein	12	} 226 „
		Es-dur. All ^o molto. Fig. und Sus. zanken	154	
		B-dur. Andante. Sie versöhnen sich	60	
HS:	{	G-dur. All ^o assai. Der Graf lärmt. Fackeln. G ^v	86	} 187 „
		G-dur. Andante. Graf mit Gräfin versöhnt	27	
		D-dur. Allegro assai. Lustiger Schlußanz.	74	

Ganz anders gebaut ist das 1. Finale von *Così fan tutte*, eines der glänzendsten Stücke der Mozartschen Muse. *) Es geht aus D-dur und hat eine langsame Einleitung, eine Schilderung der Langeweile, welche die Mädchen empfinden. Erst mit dem Auftritt der Freier beginnt die Handlung. Diese hat folgende Etappen:

*) Jahn (IV¹, S. 545) ist derselben Ansicht. Hiergegen ist Kretzschmars bittere Abfertigung von *Così fan tutte* (Gesch. d. Oper, S. 241) geradezu unbegreiflich, wenn sie auch mit dem Urteil des mittelmäßigen Durchschnittspublikums übereinstimmt. Er behauptet: »Es würde Mozarts Größe nichts fehlen, wenn *Così fan tutte* ungeschrieben geblieben wäre«. Richtiger ist es, daß Mozarts Genie schon vollkommen enthüllt wäre, wenn wir von ihm nichts weiter besäßen als dieses Finale, die A-dur-Arie des Ferrando, und die E-dur-Arie der Fiordiligi.

1) Die Freier haben sich vergiftet, große Aufregung, Despina eilt einen Arzt zu holen. 2) Die Mädchen bleiben mit den Freiern allein. Zaghafte Stimmung der Mädchen, Kampf zwischen Liebe und Mitleid. 3) Der Arzt (Despina) kommt und heilt die Vergifteten. 4) Sie erholen sich und sind sogleich wieder verliebt. 5) Sie verlangen einen Kuß und werden lebhaft und wütend abgewiesen. Man sieht, daß Teil 3) und 4) zusammen eine gewisse Gegensymmetrie zu 1) und 2) zusammen bildet. Demgemäß ist 1) und 2) zusammen als ein großer Stollen aufzufassen, der mit der Vergiftung beginnt und in der Anspannung zur Liebe schließt: Ein G-dur vorbezeichneter, aber eigentlich in g-moll stehender Teil geht hier nach Es-dur über. Teil 2) steht in Es und c. Der erste bis zum Abgang Despinas*) zählt 136 Takte, der zweite 94. Diesem dramatisch zweiteiligen, aber eintempigen Großstollen entspricht nun gegensätzlich ein zweitempiger Großstollen, der mit der Heilung der Kranken beginnt**) und mit dem Ausbruch der Liebe endet. Er beginnt ebenfalls mit G-dur (aber diesmal auch in der wirklichen Tonalität) mit 137 Takten in $\frac{3}{4}$, wobei der ganze Takt genau so lang ist, wie früher der Alla-breve-Takt; wenigstens nahm R. Strauß, der klassische *Così fan tutte*-Dirigent, dort die $\downarrow = 88$ und hier die $\downarrow = 132$, das ergibt beidemal 44 Takte in der Minute. Der zweite Teil des zweiten Stollens geht in B $\frac{4}{4}$ Andante. In diesem Tempo sind die Viertel etwas langsamer als die Halben des ersten Stollens. Es fallen also auf die 41 Takte dieses Andantes mehr als 82, vielleicht etwa 100 Alla-breve-Takte. Der zweite Stollen ist also zeitlich so lang wie der erste.

Der Abgesang, das Schlußallegro [ungefähr ebensoviel Takte (213)] rauscht wegen des rasenden Tempos schneller vorüber, was aber bei der Steigerung der Ensemblewirkung nicht abfällt. Innerlich ist dieser Abgesang wieder barförmig gestaltet, denn die ersten 73 Takte werden fast notengetreu wiederholt, was wieder den Eindruck von 2 Stollen hervorruft, denen die letzten sich maßlos steigenden 69 Takte als Endabgesang folgen.

Der Aufriß dieses Finales läßt sich folgendermaßen darstellen:

Einleitung: Andante $\frac{2}{4}$ D-dur.

1. Stollen:	2. Stollen:
Vergiftung. All ^o , $\frac{2}{2}$ g—Es 136	Heilung. All ^o , $\frac{3}{4}$ G 137 Takte.
Mitleid. All ^o , $\frac{2}{2}$ Es—c 94	Liebe. And. $\frac{4}{4}$ B 41 Takte.
	zeitlich = zirka 100
230	178 = zirka 237 (zeitlich)

Abgesang: Allegro $\frac{2}{2}$ D-dur, zuletzt Presto

1. Stollen: 73 Takte

2. Stollen: 71 Takte

Abgesang: 69 Takte

213

*) Auch Abert II 666 macht die Zäsur des Szenenabschnitts hier und nicht bei der Es-dur-Vorzeichnung.

**) Abert II 667 empfindet dieses G-dur ebenfalls als «auf die frühere Situation zurückgreifend».

Nicht so schöne Verhältnisse zeigt das 2. Finale der Oper. Zwar bildet die C-dur-Tonart einen hübschen und deutlichen Rahmen mit den zwei lustigen Sätzchen, von denen der vordere 65, der schließende 96 Alla-breve-Takte mißt, zwar steht der Soldatenchor genau in der Mitte des Finales, aber die Teile, die zwischen den Rahmensätzen und der teilenden Mitte stehen, sind so ungleichförmig, daß sie keinen befriedigenden Schwung erzeugen.

Der vordere Mittelsatz beginnt wie ein Rondo. Sein Hauptthema ist der Chor in Es-dur $\frac{4}{4}$ Andante. Der erste Zwischensatz geht richtig in B-dur (*D*), der zweite Zwischensatz hebt in As (*S*) an. Es fehlt aber dann die zweite Wiederkehr des Hauptthemas. Statt dessen kommt der schöne Kanon in $\frac{3}{4}$ (Larghetto), der aber auch in As bleibt. Dann wird plötzlich durch eine enharmonische Verwechslung die Notarszene in E erreicht. Das ließe sich noch alles rechtfertigen, da As und E nach der subdominantischen und dominantischen Seite gleich weit entfernt von der Haupttonart sind, diese also gut einschließen. Der dem Mittelpunkt folgende Satz aber ist durch die immer wiederkehrenden Fermaten und durch den ewigen Taktwechsel so zerrissen, daß ein rhythmischer Schwung im Zuhörer nicht entstehen kann.*) In diesem Abschnitt von nur 265 Takten wechselt Takt und Tempo neunmal, und 39 Fermaten unterbrechen den Fluß der Musik.**)

Dennoch möchte ich die Gestaltung des Finales in großem Umriß zur Darstellung bringen. Etwas Bogenförmiges wird man immerhin gewahren:

Vorbereitung zum Fest. C-dur All ^o $\frac{2}{2}$	65 Takte.
Hochzeitsmahl Es, As, E/Andante, Larghetto, All ^o	224 „
Soldatenchor und Schreck. D-dur Ma ^e stoso $\frac{4}{4}$	20 „
Verwirrung und Versöhnung Es, E, G/Zahlreiche Tempi	265 „
Vorbereitung zum neuen Fest. C-dur-All ^o $\frac{2}{2}$	96 „

Das musikhistorisch wichtigste Ereignis in diesem Stücke ist entschieden der As-dur-Kanon im zweiten Teil, der als Vorläufer von Beethovens Fidelio-Kanon mehr als Paërs Camilla-Kanon hervorgehoben werden sollte, wenn er auch selbst wieder auf Piccinis Kanon im II. Finale von Enea nel Cuma sich stützt.

Aus dieser Übersicht über die Bauart der Mozartschen Meisterfinales dürfte klar geworden sein, 1. welcher wichtiger Faktor für den Kunsteindruck die sogenannte »Form« ist, d. h. der sich in den Abschnitten und Gliederungen zeigende Großrhythmus. — 2. Daß auch schon bei Mozart, was dann bei Wagner das ganze Musikdrama erfaßt hat, ***) gewisse sinfonische Formgrundsätze die Finales ergriffen und zu unvergänglichen erhabenen Musikstücken umgeschaffen haben.

*) Abert II 679. »Zu einem großen, freien rondoförmigen Zusammenschluß kommt es nicht mehr.«

**) Auch Jahn (IV¹, S. 546) vermißt »zusammenhängende Behandlung und große festgegliederte Sätze.«

***) Dasselbe sagt H. Leichtentritt in der 3. Auflage seiner Formenlehre. S. 225.