

**Zeitschrift:** Sinfonia : offizielles Organ des Eidgenössischen Orchesterverband =  
organe officiel de la Société fédérale des orchestres

**Band:** 10 (1949)

**Heft:** 12

**Artikel:** W.A. Mozart, Symphonie Nr. 32 in G-dur : (Ouverture im italienischen  
Stil)

**Autor:** [s.n.]

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-956179>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 18.10.2024

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

beitenden Orchester mitzumachen, eventuell auch nur bei größeren Konzerten auszuhelfen usw. Je enger der geistige, menschliche und musikalische Kontakt zwischen Hausmusik und Orchesterpraxis ist und wird, um so günstigere Rückwirkungen sind für beide Teile zu erwarten, vorausgesetzt, daß Liebe zur Sache, Achtung vor dem Kunstwerk, Kameradschaft zum Mitspieler Tun und Lassen unserer Laienmusiker leiten! A.-E. Cherbuliez.

## W. A. Mozart, Symphonie Nr. 32 in G-dur

(Ouvertüre im italienischen Stil)

In der Nummer 3/4 des «Sinfonia»-Jahrganges 1948 (März/April, Aufsatz «EOV.-Bibliothek, ‚Sinfonia‘ und EOV.-Mitglied», S. 37 f.) hat die Redaktion ihre Absicht bekannt gegeben, gelegentlich eine Reihe von praktischen Analysen von solchen Meisterwerken zuhanden der Dirigenten der EOV.-Sektionen zu veröffentlichen, die in der Zentralbibliothek unseres Verbandes vorhanden sind. Seitdem sind die Dirigentenkurse des EOV. als neues Weiterbildungs- und Anregungsmittel, speziell für die nichtberufsmäßigen Dirigenten unserer Sektionen und alle, die sich überhaupt für Dirigentenfragen und Interpretationsprobleme, Programmgestaltung usw. interessieren, ins Leben gerufen worden. Im Zusammenhang mit dem Begriff «Symbolische Musik» ist den französischen «Sinfonia»-Lesern in der Oktobernummer (S. 129 ff.), sowie mit der Analyse der bekannten dramatischen Ouvertüre «Die Stumme von Portici» von Auber (Novembernummer S. 146 ff.) ein Anfang in dieser Hinsicht geboten worden. In der vorliegenden Nummer möchte die Redaktion den deutschsprachigen Lesern des Verbandsorgans eine erste Analyse einer größeren Reihe vorlegen, und zwar im Anschluß an dasjenige Werk, welches am letzten Dirigentenkurs in Wil/SG vom Oktober 1949 u. a. vom Orchesterverein Wil, der sich freundlicherweise für die praktischen Übungen des Kurses zur Verfügung gestellt hatte, gespielt und vom Kursleiter, wenigstens teilweise, besprochen wurde.

Mozart hat im ganzen über 50 Sinfonien (die «Sinfonia»-Redaktion zieht die deutsche Schreibweise «Sinfonia» gegenüber der auch viel gebrauchten und durchaus korrekten «Symphonie» vor) komponiert, und zwar zwischen seinem 8. (!) und 32. Lebensjahr. Er war ja bekanntlich ein Wunderkind und erlebte als Knabe von 6 bis 8 Jahren schon große Konzertreisen nach Paris, Holland, London, Belgien und kam auch 1766 auf der Heimreise nach Salzburg durch die Schweiz, wo er sich vor allem in Lausanne und Zürich aufhielt und unser Land bei Schaffhausen verließ. Als junger Mensch von 14 bis 17 Jahren machte Mozart sodann drei ausgedehnte Kunstreisen nach Italien, wo er sich z. B. in Mailand, Bologna und Rom längere Zeit aufhielt. Wo er auch war, immer war sein schöpferischer Geist tätig; überall «schrieb» er, d. h. komponierte er. Dabei war Mozart für alle künstlerischen Erscheinungen und Strömungen seiner Zeit offen, interessierte sich brennend dafür, von seinen Zeitgenossen und allen großen Meistern zu lernen. So sehen wir in seinen Werken von der frühesten

bis zur spätesten Zeit immer wieder «Einflüsse» aller Art lebendig, die er aber auf die selbständigste und persönlichste Weise genial verarbeitete und mit der unvergleichlich starken Substanz seines eigenen Genies verschmolz. So kann der fachmännische Musikhistoriker Salzburger, Wiener, Mannheimer, Pariser, Londoner, Mailänder, Bologneser u. a. Einflüsse feststellen, bald auf C. Ph. E. und Joh. Christ. Bach, Joh. Stamitz und Cannabich, bald auf Sammartini, Leopold Mozart, Haydn und Leduc etc. als Komponisten hinweisen, deren Stileigentümlichkeiten Mozart z. B. in seinen sinfonischen Werken verarbeitet. Schon im Lauf der italienischen Reisen der Jahre 1770 bis 1774 hatte Mozart mit seinen Sinfonien die Zahl von zwanzig Werken überschritten. Die zweite Pariser Reise von 1778 brachte wieder neue Anregungen (z. B. entstand damals die bekannte «Pariser» Sinfonie in D-dur, KV. 297). Endlich, Mitte Januar 1779, traf der 23-jährige Meister wieder im Elternhaus ein — nachdem er in Paris zu seinem Schmerz die ihn begleitende Mutter durch den Tod verloren hatte — und machte sich bald wieder an die Arbeit, wozu auch eine Gruppe von drei frischen, dreisätzigen Sinfonien gehörte, die damals in Salzburg entstanden. Darunter befindet sich die hier zu besprechende Nr. 32, KV. 318, die ihren italienischen Formeinfluß noch dadurch nach außen hin anzeigt, daß sie den Untertitel «Ouvertüre im italienischen Stil» erhielt.

Vielleicht fragt sich der Leser, was denn eine «klassische» Sinfonie des jungen Mozart mit einer «italienischen» Ouvertüre zu tun hat? Vielleicht fällt ihm gerade auch ein, daß es ja auch von Franz Schubert eine gern gespielte Ouvertüre «in italienischem Stile» gibt. Italienische Ouvertüre und frühklassische Sinfonien haben in der Tat viel miteinander gemeinsam, ja «Sinfonia» hieß bei den Italienern seit dem 17. Jahrhundert, besonders seit Al. Scarlatti (1660 bis 1725), dem berühmten Begründer der «neapolitanischen» Schule, die instrumentale Einleitung zu Opern und Oratorien. Diese Sinfonia der Italiener wurde so beliebt, daß man sie seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts, losgelöst von einer etwaigen zugehörigen Oper etc., als selbständiges Instrumentalstück im Konzertsaal zu Gehör brachte. Es ist nicht übertrieben, zu sagen, daß nicht Hunderte, sondern Tausende solcher «Sinfonien» im 18. Jahrhundert von italienischen und nichtitalienischen Komponisten geschrieben wurden. Aus dieser «Sinfonia» hat sich in der Tat in sehr wesentlicher Weise die klassische Sinfonie entwickelt! Die großen Wiener Klassiker sind alle direkt (wie Mozart) und indirekt (wie Haydn und Beethoven) durch die Schule der italienischen Instrumentalkomponisten ihrer Zeit hindurchgegangen, und so ist es kein Wunder, wenn der junge Mozart wenige Jahre nach seinen großen italienischen Reisen in Salzburg wieder einmal direkt auf die sinfonische «Urform» zurückgreift, die er so genau an Ort und Stelle studiert hatte. Diese Urform zeigt einen einzigen Orchestersatz, der aber deutlich in drei Teile geteilt ist: einen ersten beginnenden Allegrosatz, einen zweiten, melodiereichen und oft auch akkordgesättigten langsameren Satz, ein Adagio oder ein Andante, und zuletzt einen raschen, nicht selten in seiner Fröhlichkeit geradezu tanzmäßig gehaltenen Schlußsatz. Alle drei Sätze gehen ineinander über, d. h. sie sind noch nicht als völlig selbständig abschließende Sätze ausgebildet und auch nicht völlig von



einander getrennt, wie dies dann in der eigentlichen klassischen Sinfonie der Fall ist, wo zu den drei erwähnten, nunmehr durchaus selbständig gewordenen Sätzen bekanntlich noch ein Rest aus der Suitenwelt, d. h. aus der Welt der Tanzsätze, nämlich das Menuett, als meist dritter Satz hinzugenommen wurde, das erst später durch das aus der Beethoven-Zeit her bekannte Scherzo ersetzt wurde.

Eine solche «italienisch» aufgebaute Sinfonie ist unser Mozart-Werk KV. 318. Die Italiener hatten den entscheidenden Schritt von der instrumentalen Polyphonie und vom gelehrten Kontrapunkt weg zur einfachen «homophonen» Schreibweise getan, wobei in der Hauptsache nun in der oberen Stimme die führende Melodie und in den unteren Stimmen untergeordnete Begleitakkorde zu hören waren. Sie hatten auch schon, besonders durch den genialen, schon 1736 im Alter von nur 26 Jahren verstorbenen Neapolitaner Pergolesi, und durch andere Meister, wie etwa den bekannten Mailänder Komponisten G. B. Sanmartini (oder Sammartini, 1700—1775), das Verfahren ausgebildet, in einem Instrumentalsatz auf ein erstes Thema ein zweites, mehr oder weniger gegensätzliches, meist anmutig «singendes» einzuführen, was früher, in der Barockzeit, also etwa bei Händel und J. S. Bach, sozusagen gänzlich unbekannt war und naturgemäß den ganzen Aufbau eines solchen Satzes tiefgehend modifizierte.

Alle diese Dinge sehen wir auch in Mozarts Sinfonie Nr. 32. Sie ist eigentlich ein einziger großer Orchestersatz, aber deutlich in erstes «Allegro spiritoso», ein nach kurzer Fermatenpause einsetzendes «Andante» und ein unmittelbar an das Andante anschließendes «Tempo I» (d. h. also wieder «Allegro spiritoso») untergeteilt. Die nun folgenden Einzelangaben (Taktzahlen, Buchstaben usw.) beziehen sich auf die in der Zentralbibliothek des EO.V. befindliche Partitur, die als Nr. 115. in der Partitur-Bibliothek der weltbekannten Musikfirma Breitkopf & Härtel in Leipzig erschien; arabische Ziffern bezeichnen stets die Taktzahlen (getrennt für die drei Abschnitte).

Die italienische «Theater»-Sinfonie beginnt fast stets mit kräftigen, rhythmisch prägnanten, aber mehr rauschenden, als «tiefen» oder ausdrucksvollen Themen. So auch hier; das «normal» für die frühklassische Sinfonie besetzte Orchester (je 2 Flöten, Oboen, Fagotte, Trompeten, Pauken, aber ausnahmsweise doch 4 Hörner, nämlich in G und in D, also 6 Holzinstrumente [keine Klarinetten!] und 6 Blechinstrumente, dazu das natürlich mehrfach zu besetzende Streichorchester, als Streichquintett, bei dem allerdings die Kontrabässe die Violoncellostimme sehr oft einfach in der unteren Oktave verdoppeln) beginnt mit jenen beliebten punktierten Rhythmen (1, 6) und von kurzen 32-tel-Noten flott eingeleiteten unisono-Oktavsprüngen (2, 3, 7, 8), die etwas Froh-Repräsentatives haben. Für die eigentliche «klassische» Themabildung ist ferner schon charakteristisch, daß das Thema, welches 6-taktig ist (1—6, wobei Takt 6 zugleich Schluß der ersten Vorführung und Anfang der zweiten Vorführung des Themas ist!), aus zwei kräftigen, vor allem rhythmisch straffen Takten besteht, denen jedoch zwei piano gehaltene, mehr melodisch sich entwickelnde Takte (vgl. 1. Violine und Celli in 4, Viola in 5) folgen. Die Gegensätze des Ausdrucks, des Rhythmus' und der Melodie sind also hier schon bis

in das kurze Thema selbst hineinverlegt worden! Die rhythmische Figur der Trompeten in 1, 2 und der Hörner in D in 2, 3 getrennt für sich und genau im Rhythmus üben! Ebenso die Parallelstelle. Man tut gut, die 32-tel vor 4 und 5 (Viola) mit Abstrich zum folgenden Viertel hinzuzunehmen. Vorsichtiger, etwas weicher Einsatz des Blechs bei A und in 14 (Hörner in D!) ist empfehlenswert. Ab 14 sämtliche Stimmen von den 1. Violinen an aufwärts (in der Partitur gesehen) etwas abschwächen, um den, motivisch natürlich aus 2 und 3 entwickelten kräftigen Motiven der 2. Violinen und Violen, ferner Celli (ab 15) genügend Durchschlagskraft zu lassen; sonst klingen nur die Haltetöne der Bläser und die scharfen Synkopen der 1. Violinen! Dies gilt bis 20. Von da an ist es gut, die 1. Violine dominieren zu lassen, in der Begleitung aber klar abzuwechseln zwischen der rhythmischen Formel in 20, 1. Takthälfte (Fagotte, tiefe Streicher) und 20, 2. Takthälfte (Hörner in G), usw. bis 24. Formal handelt es sich seit A um den Nachsatz des Themas, der zugleich von G-dur über A-dur (24—32!) den Eintritt der Dominanttonart D-dur (für das zweite Thema!) vorbereitet. Deswegen ist das wiederholte cis und gis in 24—32 wichtig und muß sauber intoniert werden. Ab 33 entwickelt sich das zweite Thema, zierlich, gesanglich und klanglich weich. Das Unisono-sforzato in 32 darf nicht zu grob gespielt werden; sofort nach dem beginnenden Akzent dynamisch zurückgehen! Die singenden Begleitstimmen (Violen, Celli 34, 35, 36—38) sehr weich und doch klangvoll spielen, das staccato der 2. Violine ab 34 nicht zu übertrieben, mehr leicht schwebend als stoßend, in 35, 37 etc. genau Bindung und Nichtbindung unterscheiden. Die Melodie der 1. Violinen sehr gesanglich ausführen, auch hier die staccatierten Achtel nicht scharf spielen. Fagotteinsatz in 38 möglichst weich, ebenso Horneinsatz (es sind die bekannten Hornquinten!) ab 42; nicht das Einsatzzeichen vergessen! In 45 sind sogenannte «lange» Vorschläge in den Violinen; man spielt auf dem 1. Viertel einfach eine regelmäßige Gruppe von 4 16teln; Triller der Violinen in 48 genau zusammen, nur als einfacher Praller auszuführen — mehr Zeit hat man ja nicht! Pianissimo ab 49 genau respektieren, das Crescendo der Hörner ab 53 sehr vorsichtig und etwas später anlegen als dasjenige der Streicher; das Gleiche gilt für das Pauken-Crescendo ab 53. Motivisch wichtig ab C ist die rhythmische Figur der G-Hörner und Violen in 57 bis 63, wobei in 59 den D-Hörnern, in 61 den Fagotten ein klarer Einsatz zu geben ist. Lange Vorschläge von 63 vgl. 45. Trompeteneinsatz in 65 geben, das Blech muß aber hier noch diskret spielen. In C begann der «Schlußsatz» der zweithemigen Exposition (wie in Form eines Sonatensatzes), eingeleitet durch den crescendierenden Orgelpunkt über D von 49 an. Ab C spielt das Oktavenmotiv des 1. Themas (vgl. 2, 3) wieder eine wichtige Rolle, muß also deutlich herausgearbeitet werden. Ab D entwickelt sich spürbar eine Art Durchführung des thematischen Materials. Erst werden die Hornquinten von 42 in den Bläsern, unterstützt von flüssigen Streicherfiguren, herausgestellt (74—79), dann ein kurzer Orgelpunkt über D eingeschoben (79—84); ab E (85) erscheint das erwähnte Oktavenmotiv über einem mächtigen Orgelpunkt (Ton H) in den 2. Violinen und den Violen in gegenseitiger rhythmischer Ablösung verarbeitet (also müssen diese beiden Stimmen



nicht von den andern klanglich und dynamisch unterdrückt werden!). Ab 95 kehrt man über C-dur, a-moll nach G-dur zurück, worauf der Satz in einer energischen Coda rasch zu Ende geht (99—109) und ab 103 sogar nur Unisono gesetzt ist, was nicht ganz leicht für die Ausführung der raschen und kurzen Noten (bis 32tel!) ist. Nach dem klaren Schluß in D-dur (man nennt dies einen dominantischen Schluß, der unwillkürlich eine unmittelbare Fortsetzung verlangt, die auch nach kurzer Pause im Andante einsetzt) beginnt der zweite Satz in weichem G-dur, ruhig fließend, durchsichtig und ökonomisch instrumentiert, zunächst nur Streicher und Holz. Im 7 und 8 kann man ein kaum merkliches diminuendo und ritardando machen, um die Wiederholung des Themas ab 9 zu markieren. Beide Gruppen (1—8, 9—16) bilden eine geschlossene Periode in G-dur. Ab A wird ein zweiter Gedanke entwickelt, mit führender Melodie in den 1. Violinen; alle anderen Stimmen müssen sehr zart begleiten. Die schöne Chromatik ab 24 (Herabsinken der Violinen vom hohen a über gis, g, fis, f, nach e und d) muß etwas ausdrucksvoll ausgeführt werden; ihr liebliches Nachspiel ab 35 ist ein köstlicher 4-stimmiger D-dur-Satz der Oboen und D-Hörner, der nicht genug ausgeglichen und fein gegliedert sein kann (die letzten 16tel der Oboen leicht abheben). Die Abschlußfiguren ab 42 müssen besonders anmutig gespielt werden; sie leiten zugleich zum ersten Thema des Andante zurück (ab B). Die 12 ersten Takte sind genau gleich wie das erste Mal. Mozart fügt aber dann noch zwei schöne Schlußsteigerungen hinzu, das erste Mal nach a-moll ausweichend (63—65), das zweite Mal nach H-dur überleitend, die in prächtigem Abgesang (67—75) nach G-dur zurückführen. Noch einmal wird das erste Thema ab C vorgeführt, unter stärkerer Beteiligung der Bläser (84—91). Das zweite Motiv des zweiten Themas (vgl. 35—42) erscheint wieder (91—98), diesmal aber in G-dur, wodurch der Tonkreis des Andantes völlig geschlossen ist. Formal kann man hier von einer sogenannten einfachen dreiteiligen Liedform mit Coda sprechen.

Bei D (99) beginnt die Welt des ersten Satzes, zunächst in freier Form, wobei in 1—7 Anklänge an 49—57 des ersten Teils, in 8—13 solche an 26—32 unverkennbar sind. Das eigentliche erste Thema tritt vorläufig noch nicht auf, dafür aber deutlich, diesmal nach G-dur transponiert, das frühere zweite Thema (vgl. ab 34), hier ab 14. Es kommt zu einer fast wörtlichen Wiederholung der Takte 34—69 im ersten Teil in dem Abschnitt 14—49 im dritten Teil! Ueberaschenderweise tritt hier nun, ab 49, das erste Thema wörtlich zitiert in voller Kraft (seit 36 gilt fortissimo) auf, um einen Takt (53) verlängert und heraufgetrieben. Nach einem kurzen, harmonischen Abschlußcharakter aufweisenden Pianoabschnitt (53—56) folgt wieder ein wörtliches Zitat (12 bis 16 = 57 bis 61) und endlich die typisch mitreißende Schlußformel, die sich in unzähligen Varianten klassischer Finalsätze findet. So kann man von einer Art symmetrischen Formanlage sprechen, die den sichern «Musikarchitekten» zeigt: 1. Teil: 1. und 2. Thema, Mittelsatz mit der Folge 1., 2. und 1. Thema, Schlußsatz 2. und 1. Thema! Interessant ist also, daß Mozart den dritten Satz seiner «Sinfonie» mit dem gleichen thematischen Material baut, wie den ersten, nur in umgekehrter Reihenfolge.

Chz.