

Wissenschaftliche Edition und musikalische Praxis

Defizite, Chancen und gemeinsame Zuständigkeiten

Soll am Beginn von Mozarts *Don Giovanni-Ouvertüre* das *d* der Fagotte, Bratschen, Celli und Bässe im zweiten Takt und das *cis* im vierten als halbe Note ausgehalten oder den Vierteln der übrigen Stimmen angeglichen werden? Da man sich schwerlich auf die billige Erklärung zurückziehen kann, Mozart sei unachtsam gewesen, war die Frage wohl geeignet, Glaubenskriege zu entfesseln. Deren Fronten verlaufen aber nicht – oder nicht mehr – zwischen pedantisch auf den Buchstaben des Gesetzes pochenden Editoren und Freiheit reklamierenden Musikern. Wissenschaftliche Editionsarbeit und musikalische Praxis stehen in einem freundlicheren, kommunikativeren Verhältnis zueinander, als die herkömmliche Unterscheidung wissenschaftlicher und praktischer Ausgaben zuzulassen scheint. Weil wir genauer wissen, wo sich Zuständigkeiten überkreuzen, hat die simple Unterscheidung von Textstand und der Art und Weise, wie dieser zu lesen und umzusetzen sei, weitgehend ausgedient. Das bringt für das musikalische Verständnis vielerlei Gewinn und für die Beteiligten neue Anforderungen mit sich; der Musizierende kann sich nicht mehr geradlinig auf das verlassen, was geschrieben steht, der Herausgeber muß hinsichtlich der implizierten Spielräume Hilfestellung geben und damit auf den Eindruck eines eindeutigen, weiteren Zweifeln enthobenen Resultates verzichten.

Solange dieses als einzige Maßgabe gilt, macht es für den Benutzer den Nachvollzug über verschiedene Quellen, Lesarten etc. nahezu überflüssig, dem Postulat der Nachprüfbarkeit kann in den Bleiwüsten der oft schwer erreichbaren Revisionsberichte Genüge getan werden, eine Pflichtübung, welche den Wissensvorsprung des Editors in bezug auf die Quellen eher versteckt als durchschaubar macht – für wen schon? Praktiker stehen gemeinhin nicht in dem Ruf, sich für philologische Kleinkrämerei zu interessieren. Ohne die aber geht es nicht. Gäbe es z.B. Skizzen zum *Giovanni*-Beginn und würden wir gar ihren Aussagewert durch die neue Ausgabe nicht für abgegolten halten, wüßten wir über Mozarts Absichten in bezug auf den zweiten und vierten Takt möglicherweise mehr. Ohne diese bleibt nur ein offener Disput, dessen Eckpunkte einerseits die vielleicht auf eine ungeschriebene Regel (s.u.) stützbare Behauptung darstellt, er habe eine gleichzeitige Beendigung des Akkordes gewollt, und die andere, er hätte, wenn er gewollt hätte, es leicht genau so notieren können.

Wenige Takte weiter in der Ouvertüre werden wir abermals im Stich gelassen. Wo das Gegeneinander gleichmäßiger Viertel in den tieferen Streichern und der Synkopierungen der ersten Violinen beginnt (Takte 12 ff.), setzt Mozart die Bindung für Bratschen, Celli und Bässe aufaktig an und zieht sie über mehr als drei

Takte, innerhalb derer er selbstverständlich einen Bogenwechsel voraussetzt. Wo soll gewechselt werden? Die durch viele Orchestermaterialie belegte Gewohnheit, dies am Taktbeginn zu tun, hätte wohl Anlaß sein können, den dem ersten Ansatz entsprechenden, musikalisch plausibleren Wechsel jeweils auf dem vierten Viertel ausdrücklich anzuzeigen; Mozart hat es nicht getan; er mag die Sachlage für so eindeutig gehalten haben, daß ihm im Vertrauen auf mitdenkende Musiker die pauschalierende Anweisung gebundenen Spiels ausreichte.

Bsp. 1: Mozart, *Linzer Sinfonie*, Introduction

Viel weniger verfährt die Vermutung der pauschalen Anweisung, wenn Mozart in der Introduction zur *Linzer Sinfonie* das Achtelmotiv bei seinem ersten Eintritt in den Bläsern (Takte 8–10), »richtig« artikuliert – schon, weil es hier nicht vom selben Instrument sequenzierend wiederholt wird; wenn dies ab Takt 11 in den Streichern geschieht, setzt Mozart den Bogen im jeweils zweiten (= 12. bzw. 14. Takt) auf der Eins an (Bsp. 1).¹ Daß er dennoch keine den

1 Der Notentext der Beispiele ist wiedergegeben nach: Wolfgang Amadeus Mozart. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IV: Orchesterwerke, Bd. II/8 und II/9, hrsg. von Fr. Schnapp und L. Somfai bzw. von H. C. R. Landon, Kassel etc. 1971 bzw. 1957.

Bläsern widersprechende Bindung erwartet, mag man nicht zuletzt aus dem Einsatz jeweils auf dem zweiten Achtel sowie aus den Sforzati (Takte 16–18) herauslesen. Bleibt die Frage, ob der Herausgeber in einem solchen Fall kommentarlos eine, wie immer durch die Quellen abgesicherte, Version präsentieren sollte, welche so, wie sie gedruckt steht, nicht gespielt werden darf. Vielleicht auch sollte er dem Musiker beistehen u. a. in bezug auf die riskante Vermutung, die strukturelle Logik sei so klar, daß Mozart ihre Verdeutlichung mithilfe von Bogenwechseln überflüssig erschienen sei, der zufolge wir andererseits Gefahr liefen, Über-Eindeutigkeiten zu präsentieren – im vorliegenden Fall z. B., wenn wir im vorletzten Takt der Introduction, abweichend von den in Celli/Bässen durchgezogenen und vom Herausgeber durch Strichelung auch für die übrigen Streicher vorgeschlagenen Bindungen, jedes der drei Sforzati durch Strichwechsel markierten. Das hieße, möglicherweise rechthaberisch, Mozart gegen Mozart in Schutz zu nehmen – wie beispielsweise auch in den Takten 63–65 etc. des Andante der *Linzer Sinfonie* (Bsp. 2). Daß er in überlangen Bindungen wie am Beginn der *Es-Dur-Sinfonie* KV 543 (Takte 7/8) oder in den Takten 9–11 des Andante der *g-Moll-Sinfonie* KV 550 die Entscheidung den Musizierenden anheimgibt, ist klar. Unklar ist hingegen, wie man die Reichweite des Ermessensspielraums definieren könnte; die verallgemeinernde Auskunft, dies bestimme jeweils neu der Einzelfall, erscheint nur gerechtfertigt, wenn alle Anhaltspunkte – Parallelstellen, Differenzen der Quellen etc. – aufgearbeitet und in die Entscheidung einbezogen sind.



Bsp. 2: *Linzer Sinfonie*, 2. Satz

Nicht selten greift die offenkundig den Musizierenden überlassene Regulierung tiefer ein als Veränderungen, hinter denen man spezielle Absichten des Komponisten vermuten kann. Im Andante-Thema der *Es-Dur-Sinfonie* KV 543 (Bsp. 3) trennt Mozart die Endnoten der ersten Wendung (Takte 2 und 6) vom Vorangehenden, nicht jedoch anschließend, wenn – im B-Teil – die Wendung ›durchgeführt‹ wird (Takte 9/10, 11/12, 13/14). Beim Wiedereintritt des A-Teils kehrt er zur abgesetzten Form zurück (Takte 20/21), bindet jedoch von 24. zum

25. Takt im Gegensatz zu Takt 5/6 über, was sich wohl mit der Moll-Trübung in Zusammenhang sehen läßt im Sinne einer Betonung des Nichtidentischen in der identisch bleibenden Wendung. Wenn das Thema wieder eintritt (Takt 68), hat es die Überbindung »gelernt«; nicht nur ist nun stets die Schlußnote der zweitaktigen Anfangswendung an den ersten Takt angebunden (Takte 68/69, 72/73, 87/88, 91/92), auch der getreppte Aufgang, anfangs (Takte 6/7, 25/26) nur zwei Töne bindend, befindet sich nun, wie zuvor nur im B-Teil (Takte 10, 12, 14), unter einem großen Bogen (Takte 69/70). Von einem »Lernprozeß« darf man auch sprechen, weil die Passage in den Takten 39 ff. die größere Bindung des B-Teils, an den sie direkt anschließt, ihrerseits wiederholt hatte, am Ende gar *forte*. Das liegt insgesamt unterhalb jener Grenze, oberhalb derer man bei Veränderungen den Komponisten gern hinter sich wüßte, und weit unterhalb dessen, was Interpreten sich leisten, welche allzu skrupulöse Bedenken im Hinblick auf die Intentionen des Autors für unangebracht halten – und übrigens auch auf das, was die Texte im Zuge der Wandlungen des Musizierens, etwa der Kantabilisierung im Verlaufe des 19. Jahrhunderts, erlebten. Von einem Zeitalter, da Stilbewußtsein keine oder kaum eine Rolle spielte, kann man eine die philologische Pedanterie in unserem Verständnis bedienende Abgrenzung der Zuständigkeit nicht erwarten, weil man nahezu in ein und demselben Stil – historisch gesehen – komponierte und musizierte, mithin wenig Anlaß gegeben war, immerfort nach Erlaubtem und Nichterlaubtem zu fragen. Haydn, Mozart und Beethoven z.B. haben Orchester von sehr unterschiedlicher Größe akzeptiert, nahmen also Schwankungsbreiten in Kauf, welche die hier diskutierten deutlich übertrafen und also unseren Versuch, sie weiter zu verengen, als Pingeligkeit am falschen Ort zu desavouieren scheinen.

The image displays a musical score for Beethoven's Symphony No. 3, KV 543, in the Andante movement. It consists of three systems of staves. The first system includes Violin I (V I), Violin II (V II), Viola (Va), and Violoncello/Double Bass (Vc/Kb). The second system includes Violin II (V II) and Violin I (V I). The third system includes Violin II (V II) and Violin I (V I). The music is in 3/4 time, key of D major, and features a prominent melodic line in the Violin I part, often marked with a piano (p) dynamic. The Viola and Violoncello/Double Bass parts provide harmonic support, with the Viola part marked 'tutti' at measure 20.

Bsp. 3: KV 543, Andante

Wenn nur die Kontexte sich nicht grundlegend gewandelt hätten, wenn das Polster verlorengegangener Selbstverständlichkeiten nicht so dünn geworden wäre, worin Werke und Aufführungen seinerzeit gebettet waren und Fehlleistungen leicht aufgefangen und korrigiert werden konnten! Ein überbesetztes Orchester anno 1778 in Paris oder in Haydns Londoner Konzerten konnte im Hinblick auf das Verständnis ihrer Musik nicht so viel Schaden anrichten wie hundert oder zweihundert Jahre später. Auch deshalb – von qualitativen Maßgaben abgesehen – sind Dirigenten heute zu mehr Pedanterie verpflichtet als etwa der im April 1791 mit Mozarts *g-Moll-Sinfonie* gewiß überforderte Salieri, ein heutiger Verlagslektor zu mehr Pedanterie als ein die Abschriften der Kopisten korrigierender, bei dieser Arbeit offenkundig rasch ermüdender Beethoven. Dieses verpflichtende Plus betrifft vornehmlich jenen Bereich, in dem praktische und philologische Aspekte sich so verschränken, daß die Unterscheidung von praktischer und wissenschaftlicher Ausgabe ihre besten Anhalte verliert – weit vor der fatalen Trennlinie zwischen einer vornehmlich für das Schriftliche zuständigen Wissenschaft und einer vornehmlich für das Klingende zuständigen Praxis. Ihr opponieren z.B. die Editionsrichtlinien der Neuen Schubert-Ausgabe oder etliche revidierte Ausgaben klassischer Werke bei Bärenreiter, Breitkopf, Eulenburg, Peters etc., indem sie auf die Einsicht reagieren, daß über Wert und Unwert von Ausgaben in diesem Problemkreis mindestens ebensoviel entschieden wird wie durch Verlässlichkeit bei der Aufarbeitung der Quellen. Dies bezeugen die ›Langzeitwirkungen‹ der Editionsarbeit auf die musikalische Interpretation ebenso wie ein Bewußtseinswandel, dank dessen pauschale Berufung auf eine aller Rücksichten überhobene Spontaneität des Musizierens weniger Anklang findet, selbstgefällige Dummheiten der Interpretation sich präziser ahnden und brandmarken lassen als früher.

Nur zu schnell können ins Ästhetisch-Allgemeine ausgreifende Überlegungen wie Fluchten vor Irritationen durchs Detail erscheinen. Hat Mozart am Beginn des Andante cantabile der *Jupiter-Sinfonie* tatsächlich zwei unterschiedliche Artikulationen des Themas beabsichtigt (Bsp. 4), oder ist der größere Bogen im dritten und vierten Takt, später bestätigt durch Bratschen, Celli und Bässe (Takte 11/12, 13/14 und 64/65) und durch die ersten Violinen (Takte 92/93), als eine Korrektur zu verstehen, die nachzutragen Mozart vergessen hat? Hat er im selben Satz bei den in Achteln fortschreitenden Instrumenten der Takte 38 bzw. 86 tatsächlich an unterschiedliche Artikulationen gedacht? Dafür spricht, daß die abweichend längere Bogensetzung bei Celli und Bässen beidemal die gleiche ist, dagegen, daß er den Takt 86 vom Takt 38 ›abgeschrieben‹ haben könnte, mehr noch, daß bei der vornehmlich begleitenden Struktur wenig Anlaß für eine Differenzierung zu sehen ist, die gar gleiche Stimmverläufe betrifft. Warum verwischt Mozart im zweiten Teil des Trios der *g-Moll-Sinfonie* KV 550 die vordem sogar im Wechsel der Gruppen herausgestellte Identität des auftaktigen Motivs (Bsp. 5)? Würde eine diese Identität herausstellende Korrektur der Artikulation, wie im Beispiel angedeutet, als pedantische Zurechtweisung erscheinen? Warum

läßt er in Takt 36 die Differenz zwischen 1. Flöte und 2. Fagott einerseits und 1. Oboe andererseits bestehen?



Bsp. 4: KV 551, 2. Satz



Bsp. 5: KV 550, 3. Satz, Trio



Bsp. 6: KV 543, 1. Satz

Wenn ihm an einer sehr speziellen Differenzierung gelegen war, kann er genau und konsequent notieren, u.a. im ersten Satz der *Es-Dur-Sinfonie* (Bsp. 6), da in den Takten 120 und 122 bzw. 277 und 279 paarige Bindungen der Streicher und ganztaktige der Bläser gleichzeitig laufen. Hingegen fällt bei einer anderen Differenz zwischen Bläsern und Streichern, beim *forte*-Einsatz des Final-Themas der *Es-Dur-Sinfonie* KV 543 (in den Takten 9 ff. bzw. 161 ff. gleich notiert), auf, daß Mozart selbst den Zweisechzehntel-Auftakt der zweiten Phrase bei den Bläsern nicht absetzt – etwa noch deshalb, weil die Holzbläser zunächst

Bsp. 7: *Jupiter-Sinfonie*, Andante

unkoordiniert hineingefahren waren? Wiederum verdächtig verallgemeinernd könnte man sagen, die Identität der Prägung sei Mozart in ausreichendem Maße sichergestellt erschienen, oft genug hätte er um sie u.a. angesichts instrumententechnischer Beschränkungen viel eher besorgt sein müssen. Daß er in den Takten 35/36 des Andante cantabile der *Jupiter-Sinfonie* *g*^m und *f*^m in der Flöte und in den Takten 83/84 dieselben Töne bei den Violinen nicht riskierte, bedarf keiner Begründung. Beide Male verdeutlicht die vorangehende originale Version, daß es sich um eine Ersatzlösung handelt, wie auch beim Fagott in Takt 64 des ersten Satzes (Bsp. 7), wo ein erstes, in der tieferen Oktav belassenes *fis* »elegant«^{er} gewesen wäre. Vollends um Begründung verlegen macht Mozart uns im Andante der *Linzer Sinfonie*, wenn er das charakteristische Motiv im Takt 22 in Takt 90 wiederaufnimmt und den Anfangston nach oben oktaviert (Bsp. 8) – da nimmt das Motiv mehr Schaden, als dem Satz zugefügt worden wäre, wenn der tief liegende Anfangston inmitten der begleitenden Sechzehntel der 2. Violinen gelegen und gegen das vieroktavige *c* von Bläsern und Pauke noch weniger Chancen gehabt hätte.

Der damit ins Spiel gebrachte Gesichtspunkt der Hörbarkeit, oft ungebührlich als Argument bei Revisionen klassischer Partituren strapaziert, bedarf seinerseits irritierender Einschränkungen. Auch bei kleiner Streicherbesetzung haben die motivisch wichtigen Oboen und Flöten in der Durchführung des ersten Satzes der *g-Moll-Sinfonie* KV 550 (Takte 114 ff.) kaum Chancen, vernommen zu werden (daran ändert auch die nachträgliche Verstärkung durch Klarinetten nicht viel), ebenso wenig später (Takte 134 ff.) die – wenngleich hochliegende – Flöte. Nicht zufällig an entsprechender Stelle in der *Jupiter-Sinfonie* ergeht es den Holzbläsern mit dem gegen die – lapidar zweistimmigen – Streicher gesetzten Marschrhythmus ähnlich, auch in den Takten 136 ff. bzw. 335 ff. des Finale. Wie wichtig war das? In den Takten 132–138 des ersten Satzes seiner *Neunten Sinfonie*

Bsp. 8: KV 425, Andante

hat Beethoven einen schlechterdings unhörbaren Part der Oboe durch einen anderen, ebenfalls unhörbaren ersetzt, und ihm muß angesichts des Kontextes klar gewesen sein, in welcher Paradoxie er sich bewegte. Mozart läßt in der Durchführung des ersten Satzes der *Prager Sinfonie* (Takte 151 ff., Bsp. 9), wo es auf dynamische Gleichberechtigung der einander sequenzierend überschichtenden Verläufe der beiden Unterstimmen ankommen sollte, beide Fagotte mit Celli und Bässen mitgehen, welche der Oktavierung wegen sowieso im Vorteil sind. Als sei des Übergewichts nicht genug, läßt er im Takt 151 die Bratsche gar noch den Einsatz der größeren Gruppe mitspielen. Am ehesten mag man das mithilfe von Convenus der Orchesterbehandlung erklären; Fagotte spielen üblicherweise mit den Bässen, und nach einer *piano*-Passage sollen bei einem neuen *forte* möglichst alle Streicher beteiligt sein. Wie groß wäre, woran bemäße sich das Sakrileg, wenn man die Bratschen im Takt 151 pausieren und eines der Fagotte mit den Bratschen spielen ließe? Gewiß wöge es weniger schwer als z.B. eine mehrmals vorgeschlagene »Vervollständigung« des Partes der Hörner in Passagen (u.a. der Ecksätze der *g-Moll-Sinfonie*), wo sie seinerzeit tonartlich nicht mithalten konnten. Die angestrenzte Schärfe des in hohe Kreuztonarten hinauftreibenden Kontrapunkts daselbst im Finale (Takte 161 ff., besonders 169 ff.) verlöre viel von der klanglichen Verdeutlichung des riskanten Abseitsweges, würde ihr eine Horn-Auspolsterung oktroyiert. Man mag hierin Momente einer »negativen Musik« erkennen, welche sich mithilfe genau umschriebener Verweigerungen definiert, vorsichtiger gesagt: eines virtuellen Komponierens, welches weniger als eigene Kategorie begriffen werden sollte denn als Randzone und Außenposten eines durchaus realen Komponierens und als Ausdruck des Vertrauens, daß die Intentionalität einer Textur Gemeintes, indem sie den Raum, der ihm zukäme, präzise umschreibt, so zwingend definieren kann, daß es gewissermaßen bis an

die Grenze seines realen Erklingsens heran beschworen erscheint. Das begänne, genau genommen, schon dort, wo – z.B. in der Introduktion der *Prager Sinfonie* – ein auf zwei Tonhöhen fixiertes Paukenpaar durch gut, weniger gut, notdürftig oder gar nicht passende Tonhöhen verdeutlicht, in welcher Entfernung von der Haupttonart ein Harmoniegang sich bewegt.

The image displays a musical score for Example 9, measures 151-155 of the first movement of KV 504. The score is written for Violin I (V I), Violin II (V II), Viola (Va), and Violoncello/Double Bass (Vc / Kb). The key signature is one sharp (F#). The score shows measures 151 through 155. Measures 151-155 are marked with a forte (f) dynamic. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Bsp. 9: KV 504, 1. Satz, T. 151 ff.

Auch bei der Dynamik müssen pauschalierende Notierungsweisen in Anschlag gebracht, müßte also unterstellt werden, daß öfter, als aus den Anweisungen zu ersehen, unterschiedliche Stärkegrade z.B. einer zuende gehenden Phrase und eines neu eintretenden Komplexes einander überlappen. Damit verlöre manches so hergebrachte wie künstliche *subito piano*, manches gewaltsam einem Phrasenende auferlegte *subito forte* Sinn und Ort. Das *forte* auf der Eins des 14. Taktes in der *Es-Dur-Sinfonie* KV 543 (Bsp. 10) sollte nur für die neu eintretenden Instrumente, bestenfalls noch für die Pauke gelten, für die ersten Violinen also erst von der zweiten Note an. Der Charakter eines Einbruchs, wie Mozart im halbwegs analogen Takt 18 verdeutlicht, wäre dann besser getroffen. Ähnlich verhält es sich in den Takten 94 bzw. 292 im *Jupiter-Finale*: da z.B. wäre für den

Bsp. 10: KV 543, 1. Satz

Benutzer wichtig zu wissen, daß Mozart im Fagott (Takt 94) ein offenbar versehentlich analog zu Celli/Bässen dorthin geratenes »for« ausgetrichen, mithin doch darauf reagiert hat, daß hier eine Linie *piano* zuende gespielt werden müßte; unklar bleibt, weshalb er dies durch die *forte*-Anweisung für Bratschen, Celli und Bässe erschwert, auch die zweiten Violinen begannen das *forte* besser nach, nicht auf der Takteins. In der Reprise (Takt 292) stellt die Frage sich wegen des Eintritts von Hörnern, Trompeten und Pauke auf der Takteins noch schärfer: warum *forte* nicht erst, analog zu Takt 94, auf der zweiten Halben? Hier und bei entsprechenden Stellen sind zu viele Aspekte im Spiel, als daß man von einer ausschließlich aufführungspraktischen Fragestellung sprechen dürfte und nicht z.B. prüfen müßte, inwiefern es sich um die in Erwartung einer differenzierten Handhabung geschriebene Pauschalanzeige eines *forte*-Komplexes handle und also ein *sf*, einer Stichnote ähnlich, nicht zuweilen nur anzeigen soll, daß eine andere Stimme bereits *forte* spielt.

In bezug auf je der Situation angepaßte Schlußnoten trüge man Eulen nach Athen, wenn selbstverständliche Lösungen nicht oft nahe bei fraglichen lägen.

Daß es sich bei allen Schlußnoten im Komplex des Final-Themas der *g-Moll-Sinfonie* KV 550 um kurze halbe Noten handelt (Takte 4, 8, 12, 16, 17, 19 etc.), bedarf keiner Erörterung; doch schon bei der motivischen Verselbständigung des Rhythmus' $\text{♪♪♪♪} \mid \text{♪}$ (Takte 49 ff.) könnte eine ausgehaltene Halbe der rhythmischen Verdeutlichung helfen. Wiederum liefert Mozarts Schreibung am Ende des Hauptthemas des ersten Satzes (Takte 16, 17, 18 bzw. 179, 180, 181, Bsp. 11) ein Argument gegen generalisierende Lösungen.

The image displays a musical score for Example 11, which corresponds to measures 14 through 18 of the first movement of Mozart's Symphony No. 550 in G minor. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments included are Flute (Fl), Oboe (Ob), Bassoon (Fg), Horn (Hr), Trumpet (Tr), Violin I (V I), Violin II (V II), Viola (Va), and Cello/Double Bass (Vc/Kb). The notation shows a rhythmic motif consisting of four eighth notes followed by a half note. Dynamic markings of piano (p) and forte (f) are present. The key signature is G minor, indicated by two flats (Bb and Eb) on the staves.

Bsp. 11: KV 550, 1. Satz

Angesichts der unzählbaren Schlußnotendifferenzen bei Haydn und Mozart legt eine quantitative Aufrechnung der Fälle, bei denen man einigermaßen sicher eine beabsichtigte Unterschiedlichkeit ausschließen kann, die Folgerung nahe, daß am ehesten der im Nenner der Taktangabe erscheinende Notenwert als variabel und der jeweiligen Situation anzupassen betrachtet wurde – im Allabreve die Halbe, im $\frac{4}{4}$ - oder $\frac{3}{4}$ -Takt Viertel, im $\frac{6}{8}$ -Takt Achtel. Dieser Faustregel widerspräche selbstverständlich nicht, daß Mozart am Beginn der Durchführung des *g-Moll-Finales* (Takte 137, 141, 145, s. Bsp. 12) konsequent Viertel als Schlußnoten der ersten Violinen und der solistischen Holzbläser schreibt und damit den ab Takt 147 ebenso konsequent erscheinenden Halben als ›Neuigkeit‹ besonderes