

P E T R V Í T

KOMPOSITIONSPRINZIPIEN DER SINFONIEN DES ANTON FILS

Riemanns schematische Begrenzung der Bedeutung der Mannheimer Schule durch die Beziehung J. V. Stamitz - J. Haydn (Mannheim - Wien),¹ hat seinerzeit nicht nur eine scharfe Polemik der musikwissenschaftlichen Schule Adlers hervorgerufen,² sondern auch die übrigen Komponistenpersönlichkeiten der Mannheimer in den Schatten gestellt. Infolgedessen erfreuen sich die Mitglieder der Gründergeneration der Mannheimer Schule F. X. Richter und A. Fils bis zum heutigen Tage keines so hohen Interesses, wie das Werk eines J. V. Stamitz.

Anton Fils³ hat während seines kurzen, kaum 27 Jahre dauernden Lebens gegen 47 Sinfonien geschrieben. Obwohl keine Aufzeichnungen über ihre Entstehungszeit erhalten blieben, kann man annehmen, daß sie während des sechsjährigen Aufenthaltes des Komponisten in Mannheim entstanden sind. In seiner Geburtsstadt Eichstätt, die damals eine erzbischöfliche Residenz war, lernte Fils zwar das Musikleben des kirchlichen Hofes kennen, das Niveau der Kapelle, die aus Repräsentationsgründen erhalten wurde, fiel aber in keiner Weise aus dem Rahmen des musikalischen Betriebs der übrigen süddeutschen Residenzen kirchlicher Würdenträger. Erst nach seiner Ankunft in Mannheim umfaßt Fils eine tatsächlich neue künstlerische Atmosphäre, er befindet sich in einem Milieu, das von französischem Geist, französischen Sitten und französischer Kultur beherrscht wird. In Mannheim begegnen einander im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts die Einflüsse

¹ H. Riemann, *Die Mannheimer Schule*, DTB III, 1, Leipzig 1902, XXIV. „Johann Stamitz ist der so lange gesuchte Vorgänger Haydns.“

² G. Adler, *Vorwort zu Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750. Vorläufer der Wiener Klassiker*, in: *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, XV, 2, 31. Bd., Wien, Leipzig 1908. — W. Fischer, *Einleitung zu Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750, Vorläufer der Wiener Klassiker*, Zweite Auswahl, in: *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, XIX, 2, 39. Bd., Wien, Leipzig 1912. — K. Horwitz, *Einleitung zu Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750...*, in: *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, XV, 2, 31. Bd., Wien, Leipzig 1908.

³ Anton Fils wurde am 22. September 1733 im bayrischen Eichstätt geboren (siehe W. Lebermann, *Biographische Notizen über Johann Anton Fils, Johann Anton Stamitz, Carl Joseph und Johann Baptist Toeschi* in: *Musikforschung* XIX, 1966, 40-41), wo sein Vater Johann Georg Fils, 1710 an einem unbekanntem Ort geboren, seit dem Jahr 1732 als Violoncellist wirkte und auch am 12. Feber 1749 starb (siehe J. Gmelch, *Die Musikgeschichte Eichstatts*, Eichstätt 1913). A. Fils wurde am 15. Mai 1754 Violoncellist der Mannheimer Hofkapelle (siehe F. Walter, *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe, Leipzig 1898*, 221). Er starb in Mannheim, wo er am 14. Feber 1760 bestattet wurde.

des französischen klassizistischen Dramas⁴ und der übermächtigen italienischen opera seria, die durchaus im Geiste des barocken Inszenationskanons betrieben wird. Allerdings beginnt auch die opera buffa⁵ nach Mannheim vorzudringen und lockert den Kult des Pompösen, Pathetischen und Konventionellen der opera seria. Am tiefsten ist jedoch der junge Fils von der Welt des Mannheimer Hoforchesters beeindruckt, eines Orchesters mit fähigen Instrumentalisten und Komponisten, wie I. Holzbauer, J. V. Stamic, A. Toeschi, Ch. Cannabich, F. X. Richter und anderen. Unter der Leitung von Stamic, später von Cannabich, erreichte das Mannheimer Hoforchester eine für die damalige Zeit unerhörte Präzision des Zusammenspiels und versetzte die Hörer durch hervorragend akzentuierte dynamische Effekte in Bewunderung, die seinem Spiel stärksten Ausdruck verliehen.⁶ Diese Reproduktionsqualitäten boten die Grundlagen jenes konzertanten Stils, dessen Merkmale ihre volle Ausbildung im Schaffen der Mannheimer Komponisten erreichen sollten.

Man darf also mit vollem Recht voraussetzen, daß Fils' Sinfonien aus der Zeit seines Mannheimer Aufenthaltes stammen. Die Neigung zum sinfonischen Schaffen ging nicht zuletzt auch auf den persönlichen Einfluß zurück, den Stamic auf den jungen Komponisten gewonnen hatte.⁷

Fils erlebte wahrscheinlich die Drucklegung seiner Sinfonien nicht mehr. Die ersten Drucke erscheinen erst drei Jahre nach seinem Tod im Verlag Bremner London (*The Periodical Overture In 8 Parts . . . Number IV*, 1763). In den folgenden Jahren werden die Sinfonien bei Chevardiér in Paris (*Sinfonie périodique . . . No. 10*, ca. 1765), im Verlag Hummel Amsterdam (*Six Simphonies choisies*, 1780) u. a. herausgegeben.⁸ Filsens Sinfonien verbreiteten sich sehr rasch auch in Abschriften. Auf unserem Gebiet stammen die ältesten datierten Manuskripte aus dem Jahr 1768.⁹

Den Widerhall des ungewöhnlichen Interesses, das diese Sinfonien damals hervorriefen, findet man in Werken deutscher Musikschriftsteller des 18. Jahrhunderts. Worte bewundernder Anerkennung widmete dem Komponisten Ch. F. D. Schubart in seiner Schrift *Ideen zu einer Aesthetik der*

⁴ Die Werke der französischen klassizistischen Dramatiker Corneille, Racine, Voltaire und Molière brachten Wandertruppen nach Mannheim. — Siehe F. Walter, *Geschichte des Theaters* [...], 243.

⁵ Auf dem Sommersitz des Kurfürsten Schloß Schwetzingen wurde im Jahr 1752 Pergolesis „*La serva padrona*“ aufgeführt. In den folgenden Jahren erschienen Buffoopern ab und zu auch auf der Szene der Mannheimer Hofoper. — Siehe F. Walter, *Geschichte des Theaters* [...], 144 f., 365.

⁶ J. V. Stamic war von 1743 bis 1757 Konzertmeister, 1745 erhielt er den Titel „Direktor der Kabinettsmusik“. Ch. Cannabich, Orchestermitglied seit 1747, wurde im Jahr 1759 zum Konzertmeister ernannt und leitete das Orchester bis zum Jahr 1778. — Zur Bedeutung des Mannheimer Orchesters siehe G. Massenkell, *Ruhm und Nachruhm der Mannheimer Schule* in: *Mannheimer Hefte* 1965, Heft 3, 39.

⁷ Fils war aller Wahrscheinlichkeit nach unmittelbarer Schüler von Stamic, was das Titelblatt der 6. Triosonate op. 3 beweist, auf dem Fils als „*Virtuoso di Camera di sua A. S. L'elector Palatino e Discepolo di Giovan Stamitz*“ bezeichnet wird. Gewiß bestanden zwischen beiden Meistern enge persönliche Kontakte.

⁸ P. Vít, *Tematický katalog sinfonii A. Filsa* in: Anton Fils (1733–1760). Příspěvek k dějinám mannheimské sinfonie (Beitrag zur Geschichte der Mannheimer Sinfonie), *Dissertationsarbeit*, Brno 1972, Maschinenschrift.

⁹ Siehe ebendort.

Tonkunst. Er hebt Filsens „Geist“ und „Arbeit“ hervor, denen er Unsterblichkeit verdanken kann. Wenn Schubart Fils „für den besten Sinfonien-schreiber, der jemals gelebt hat“ hält, bietet er als Beweis dieser Behauptung eine Charakteristik seiner Sinfonien: „Pracht, Volltönigkeit, mächtiges allerschütterndes Rauschen und Toben der Harmonieflut; Neuheit in den Einfällen und Wendungen; sein unnachahmliches Pomposo, seine überraschenden Andantes, seine einschmeichelnden Menuets und Trios, und endlich seine geflügelten laut ausjauchzenden Prestos . . .“¹⁰

Kritischer spricht sich J. A. Hiller über den Wert mancher Sinfonien des Komponisten aus: „Herrn Ditters und Fils haben viel gutes und schönes; (. . .) Von dem letzteren möchten wir nicht einmal sagen, das alle Sinfonien in einer musikalischen Sammlung zu sein verdienten.“¹¹

Schubart und Hillers Urteile sind nicht nur zeitgenössische Belege für die Bedeutung, die man Fils zugemessen hat, sondern auch Beweise dessen, daß der Name des Komponisten kein leerer Begriff war, daß seine Sinfonien kein totes Archivmaterial waren. Auch die relativ große Zahl von Sinfonien, die Fils in kurzer Zeit in jugendlichem Alter schrieb, kann uns nicht überraschen, wenn wir beispielsweise an die Menge von Sinfonien denken, die gegen Ende der fünfziger und zu Anfang der sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts aus der Kompositionswerkstätte des jungen Haydn hervorgingen.¹²

Da bisher analytische Arbeiten über die Sinfonien des Anton Fils fehlen, blieben natürlich die Fragen über den Charakter ihrer Kompositionsstruktur unbeantwortet. Besondere Aufmerksamkeit verdienen in dieser Hinsicht vor allem die ersten Sätze dieser Sinfonien, in denen man eine beginnende Kristallisierung der Sonatenform erkennt. Eine umfassende strukturelle Wertung der Kompositionsaspekte ist umso notwendiger als wir – von teilweisen und oft einseitig gefaßten Urteilen über die Sinfonien des Komponisten abgesehen – nicht nur eine Abgrenzung ihrer Bedeutung gegenüber den Sinfonien des J. V. Stamitz, sondern auch im Kontext der gesamten Mannheimer Schule vermissen. Eine musikhistorische Kritik der Sinfonien des Anton Fils und ihre stilmäßige Einstufung läßt sich erst nach eingehenden Untersuchungen vornehmen. Deshalb beabsichtigen wir in der vorliegenden Studie natürlich nicht alle bisher ungelösten Fragen zu beantworten, sondern legen bloß informative Teilergebnisse einer analytischen Arbeit vor, die – wie wir annehmen – zur Erkenntnis der Sinfonien Filsens beitragen und zu weiteren Forschungen anregen werden.

Verzeichnis der in dieser Studie verwendeten Sinfonien:

1 Sinfonie C-Dur (TK 4) –

2 Sinfonie B-Dur (TK 34) –

Drucke aus der 2. Hälfte des 18. Jh., in Stimmen herausgegeben;

Six Simphonies / choisies / à deux Violons, Taile et Basse / deux Hautbois et Cornes / de Chasse ad libitum / Composées / par / A. Filtz // à la Haye chez B. Hummel / à Amsterdam chez J. J. Hummel.

¹⁰ Ch. F. D. Schubart, *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*, posthume Ausgabe L. Schubarts, Wien 1806, 141.

¹¹ J. A. Hiller, *Wöchentliche Nachrichten* 1768, II, 107.

¹² J. Haydn schrieb in den Jahren 1759–1765 gegen 30 Sinfonien. – Siehe A. Hoboken, *Joseph Haydn, Werkverzeichnis*. Band 1. Instrumentalwerke, Mainz 1957.

- 3 Sinfonie G-Dur (TK 10) —
Druck aus der 2. Hälfte des 18. Jh., Ausgabe in Stimmen;
Sinfonia a piu stromenti composte da varie autori - No. 1, Paris, Venier.
- 4 Sinfonie D-Dur (TK 17) —
Partitur, DTB VII, 2 Leipzig 1906 (rev. H. Riemann)
- 5 Sinfonie A-Dur (TK 22) —
Partitur, DTB III, 1, Leipzig 1902 (rev. H. Riemann)
- 6 Sinfonie D-Dur (TK 14) —
- 7 Sinfonie A-Dur (TK 23) —
- 8 Sinfonie F-Dur (TK 29) —
- 9 Sinfonie B-Dur (TK 33) —
- 10 Sinfonie Es-Dur (TK 38) —
- 11 Sinfonie g-Moll (TK 47) —
Partituren, MAB Bd. 44, Praha 1960 (Racek, Pohanka).
- 12 Sinfonie F-Dur (TK 31) —
Druck aus der 2. Hälfte des 18. Jh., Ausgabe in Stimmen; The / Periodical / Overture / in 8 Parts / Composed by / A. Filtz // Number XXX / Printed and Sold / by R. Bremner, al the Harp and Hautboy.

Auf die Bedeutung der Regelmäßigkeit der thematischen Periodisierung in Fils' Sinfonien hat im Zusammenhang mit J. V. Stamic schon R. Sondheimer in der Studie *Die formale Entwicklung der vorklassischen Sinfonie* aufmerksam gemacht: „Er (Fils) lebt sich wie Stamitz in der Thematik aus. Mit letzterem gemeinsam hat er in der Sinfonie die Enge und Regelmäßigkeit thematischer Periodisierung...“¹³ Eine Vorstellung über die periodische Gliederung des thematischen Materials bietet die folgende Aufstellung. (Siehe die Tabelle, S. 47.)

Man erkennt ein Übergewicht der symmetrisch periodisierten Themen. Die äußerliche Asymmetrie der Themen 5/I, 4/II, 7/I, 8/I, 10/II, die durch die ungleichmäßige Dauer des Vor- und Nachsatzes gegeben ist, entspricht dem Prinzip des Themenbaus. Bei Fils kann man noch nicht ganz eindeutig von einem bewußten Aufbau des Vor- und Nachsatzes sprechen, sondern eher von einer Periodisierung, die durch Anreihung oder Verdoppelung von Taktgruppen¹⁴ entsteht — 2 T + 2 T+ → 3 T+ usw.; 2 T, 4 T → 6 T. Diese Art der Anreihung oder Verdoppelung der Taktgruppe ermöglicht es Fils, einerseits das Thema breiter zu entfalten (3/I), andererseits weiteres Material zur Erweiterung des ganzen ersten Themenbereichs geltend zu machen (5/I). Dieses Prinzip tritt besonders deutlich bei der Bildung des ersten Themas zutage, wo dieses harmonisch auf dem tonischen Baßorgelpunkt verankert ist und eine Verdeutlichung des tonalen Empfindens durch Verwendung der Dominante entbehrt. Der harmonische Verlauf T (S) D T wird eher zur Unterstützung der Periodisierung des zweiten Themas verwendet. Nachdem wir bloß den Themen aus den ersten Sätzen von Fils' Sinfonien Aufmerksamkeit widmen, ist die Bemerkung angebracht, daß in den langsamen Sätzen (andante) und Menuetten die Gliederung in Vor- und Nachsätze sowohl motivisch als auch im harmonischen Verlauf viel stärker betont wird. Die Themen dieser Sätze sind als geschlossene Satzteile gebaut.

¹³ R. Sondheimer, *Die formale Entwicklung* [...] in: AfMw IV, 1922, 93.

¹⁴ H. Riemann, *Musiklexikon, Sachteil*; Stichwort Phrasierung, Mainz 1968, 727.

	Thema	Tonart	Zahl der Takte
1 I.	4+4	C-Dur	8
II.	0	—	—
2 I.	4+4	B-Dur	8
II.	4+4	F-Dur	8
3 I.	8+8	G-Dur	16
II.	0	—	—
4(19 T. Einleitung)		D-Dur	—
I.	4+4	A-Dur	8
II.	2+2+2	A-Dur	6
5 I.	4+2	A-Dur	6
II.	4+4	E-Dur	8
6 I.	4+4	D-Dur	8
II.	2+2	A-Dur	4
7 I.	4+2	A-Dur	6
II.	4+4	E-Dur	8
8 I.	4+2	F-Dur	6
II.	2+2	C-Dur	4
9 I.	4+4	B-Dur	8
II.	0	—	—
10 I.	4	B-Dur	4
II.	5+4	g-Moll	9
11 I.	4+4	Es-Dur	8
II.	4+4	B-Dur	8
12 I.	3+3	F-Dur	6
II.	0	—	—

Die periodische Gliederung nicht nur des thematischen, sondern auch des übrigen melodischen Materials dominiert bei Fils so sehr, daß sie zu einem grundlegenden Bauelement wird. Charakteristisch ist die Gliederung in der Exposition der Sinfonie Nr. 2 (die großen Zahlen bedeuten die Zahl der Takte, die kleinen rhythmisch-melodische Übereinstimmungen der Taktgruppe):

Exposition:

$$\begin{array}{l}
 \underbrace{2^1+2^1+2^2+2^2}_{\text{I. T. 13 ma}} + \underbrace{2^3+2^3+2^3}_{\text{II. Thema}} + \underbrace{2^4+2^4} + \underbrace{2^5+2^5} + 6 + \underbrace{2^6+2^6+2^7+2^7} + \underbrace{2^8+2^8+2^8} + \\
 + \underbrace{2^9+2^9} + 5 + \underbrace{2^{10}+2^{10}} + 3
 \end{array}$$

Diese Art der Gliederung bringt die Entstehung weiterer kurzer „Themen“ mit sich, die zwar keinen thematischen Eigenwert besitzen, jedoch eine mögliche Grundlage für die Entstehung des dritten Themas in der Exposition bieten. Die Häufung kurzer „Themen“ und ihr jähes Wechseln, die „Kompression der Phrasen“, verleiht Fils' Sinfonien „die typische vorwärtsdrängende Bewegung.“¹⁵

Diese Erörterung bietet auch den Schlüssel zum Begreifen der Bedeutung des thematischen Dualismus und seiner Funktion in der Exposition der ersten Sätze von Fils' Sinfonien. Der thematische Dualismus, der als mar-

¹⁵ J. L a R u e, *Symphonie – III, Mannheim* in: MGG, Bd. 12, 1965, Sp. 1821.

kantes Stilmerkmal erst in der folgenden Entwicklungsphase der klassischen Musik zur vollen Entfaltung kam, kann bei Fils noch nicht als bewußtes Ziel einer Gestaltung der Sonatenform bezeichnet werden. Daß Fils ihn nicht folgerichtig eingehalten hat, beweisen die Sinfonien 1, 3, 9, 12, die kein zweites Thema besitzen. Der Themendualismus war eben zur Zeit der Entstehung dieser Sinfonien noch kein kategorischer Imperativ und das zweite Thema fehlt beispielsweise auch in den frühen Sinfonien J. Haydns.¹⁶ Das Stilkriterium der Entwicklungsphase in den fünfziger und sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts war nicht der thematische Dualismus, sondern im Gegenteil gerade jene Unausgeprägtheit des Vorkommens eines zweiten Themas. Fils ersetzte es häufig durch die besprochenen kurzen melodischen Gebilde. In der Exposition der übrigen Sinfonien des Komponisten (Nr. 2, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11) beruht der thematische Dualismus auf dem Gegensatz, der vom Antreten des ersten Themas in der Haupttonart, des zweiten grundsätzlich in der dominanten Tonart gegeben ist (bei der Sinfonie Nr. 11, g-Moll tritt das zweite Thema in der Paralleltonart B-Dur an).

In motivischer Hinsicht sind die Themen aus melodisch-rhythmisch unterschiedlichem Material aufgebaut:

Notenbeispiel 1

I. Satz, Sinfonia Es-Dur (Nr. 10)

1. Thema



2. Thema



Notenbeispiel 2

I. Satz, Sinfonia F-Dur (Nr. 8)

1. Thema



2. Thema



¹⁶ Siehe J. P. Larsen, *Zur Bedeutung der „Mannheimer Schule“* in: Festschrift Gustav Fellerer, Regensburg 1962, 306.

Themen mit rhythmischer Gliederung in ganzen Noten (Beispiel 1) kamen bei den Komponisten des zweiten Drittels des 18. Jahrhunderts sehr häufig vor. Wir finden sie bei J. V. Stamic, F. X. Richter, bei den frühen Sinfonien Haydns und anderer Komponisten.¹⁷

Fils' Melodik mit den typischen kurzatmigen melodischen Zweitaktgruppen, zahlreichen Trillern, Pralltrillern, Vorschlägen usw. strebt bereits zu dem sog. „zweiten galanten Stil“.¹⁸

Die formalen Aspekte der ersten Sätze seiner Sinfonien erkennt man aus der folgenden Aufstellung:

	Zahl der Takte				Ausgedrückt in %		
	Exp.	Df.	Repr.	ganzer Satz	Exp.	Df.	Repr.
1	55	23	45	123	45 ⁰ / ₀	19 ⁰ / ₀	36 ⁰ / ₀
2	58	40	30	128	45 ⁰ / ₀	31 ⁰ / ₀	24 ⁰ / ₀
3	83	49	59	191	44 ⁰ / ₀	26 ⁰ / ₀	30 ⁰ / ₀
4	47	51	33	131	36 ⁰ / ₀	39 ⁰ / ₀	25 ⁰ / ₀
5	72	27	40	139	52 ⁰ / ₀	19 ⁰ / ₀	29 ⁰ / ₀
6	40	29	26	95	42 ⁰ / ₀	30 ⁰ / ₀	28 ⁰ / ₀
7	48	26	36	110	44 ⁰ / ₀	24 ⁰ / ₀	32 ⁰ / ₀
8	50	48	49	147	34 ⁰ / ₀	33 ⁰ / ₀	33 ⁰ / ₀
9	62	47	41	150	41 ⁰ / ₀	31 ⁰ / ₀	28 ⁰ / ₀
10	64	23	51	138	46 ⁰ / ₀	17 ⁰ / ₀	37 ⁰ / ₀
11	58	18	44	120	48 ⁰ / ₀	15 ⁰ / ₀	37 ⁰ / ₀
12	89	50	42	181	49 ⁰ / ₀	28 ⁰ / ₀	23 ⁰ / ₀

Die Durchführung ist nur bei einer einzigen der untersuchten Sinfonien (Nr. 4) größer als die Exposition. Fils arbeitet in der Durchführung mit dem ersten Thema, das in der dominanten Tonart in der Regel nach dem Repetitionszeichen antritt. Das Thema wird ohne melodische und rhythmische Änderungen angeführt, keineswegs durchgeführt. Ausnahmsweise erklingt es zu Beginn der Durchführung in gekürzter Form. Die Arbeit mit dem ersten Thema dominiert, obwohl auch Ausnahmen erscheinen, wie z. B. bei der Durchführung des ersten Satzes der Sinfonie B-Dur (Nr. 9), wo das Thema nicht antritt und durch Material expositionellen Charakters ersetzt wird.

Besondere Bedeutung besitzt unter den analysierten Sinfonien des Komponisten die Sinfonie Es-Dur (Nr. 10). In der 23 Takte langen Durchführung erscheinen beide Themen und werden bloß angeführt. Das erste Thema (in der Exposition in der Tonart Es-Dur) erklingt in B-Dur, das zweite Thema (in der Tonart B-Dur) tritt in F-Dur an. Diese Art der bloßen Anführung von Themen haben wir auch in den übrigen Durchführungen erkannt. Die Themen klingen nicht voll aus, sie werden melodisch und rhythmisch verkürzt. In diesem Vorkommen beider Themen der Durchführung (bei den untersuchten Sinfonien allerdings nur in einem einzigen Fall) kann man

¹⁷ H. Riemann, *Der Stil und die Manieren der Mannheimer*, in: *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, VII, 2, Leipzig 1906, XVII–XIX.

¹⁸ W. S. Newman, *Sonate* in: *MGG*, Bd. 12, 1965, Sp. 890–891.

eine der Wurzeln erblicken, aus denen der Typ der Sonatendurchführung in der Hochklassik gewachsen ist, der sich durch eine echt variative Bearbeitung beider Themen mit hohen Entwicklungsmöglichkeiten der Musik auszeichnet.

Ähnlich wie bei Stamic¹⁹ liegt auch bei Fils das Hauptgewicht des formalen Aufbaus der ersten Sätze nicht in der Durchführung, sondern in der Exposition. In der Exposition der Sinfonien Nr. 3, 5, 10 und 12 erweitert Fils wesentlich den Bereich des ersten Themas. So wiederholt sich beispielsweise in der Sinfonie Nr. 3 das sechzehntaktige Thema in G-Dur in der gleichnamigen Molltonart – in g-Moll (T 17–30). Der Bereich des ersten Themas der Sinfonie Nr. 10 wird knapp vor dem Antreten des zweiten Themas durch das Erklingen des ersten Themas abgeschlossen. Aus den angeführten Beispielen wird eine Art unbewußter Gestaltung thematischer Ganzheiten im Rahmen der Exposition klar.

Beachten wir noch ein Merkmal, das in der Bauordnung von Fils' Sinfonien seinen festen Platz besitzt. Der Abschluß seiner Sinfoniesätze besteht aus mehrtaktigen Nachsätzen. Diese erscheinen vereinzelt auch in den Schlüssen von Satzteilen: so besitzt beispielsweise im ersten Satz der Sinfonie A-Dur (Nr. 5) am Schluß der Exposition die Koda 5 Takte, im Schluß des ersten Teils des dritten Satzes der Sinfonie D-Dur (Nr. 6) 4 Takte. Vorkommen und Umfang der Kodateile der Ecksätze dieser Sinfonien bringt folgende Aufstellung:

Sinfonie Nr.	Sätze	Koda – Zahl der Takte
1	I. Allegro	6
	IV. Presto	4
2	I. Allegro	3
	III. Allegro molto	4
3	I. Allegro	6
	IV. Presto	10
4	I. Allegro	8
	IV. Presto	7
5	I. Allegro	4
	IV. Presto	4
6	I. Allegro	4
	IV. Allegro	5
7	I. Allegro	6
	IV. Allegro assai	4
8	I. Allegro non tanto	6
	III. Presto	2
9	I. Allegro assai	5
	III. Presto	3
10	I. Allegro	4
	IV. Presto	4
11	I. Allegro	4
	III. Allegro assai	17
12	I. Allegro	5
	III. Presto	11

Oft handelt es sich nur um die zwei- oder dreitaktige Andeutung einer Koda, die in anderen Fällen wieder bis auf 11 Takte anwächst. Nur in einem einzigen Fall überschreitet der Umfang der Koda den angedeuteten Durchschnitt: im Finale des dritten Satzes der Sinfonie g-Moll (Nr. 11) findet man eine 17-taktige Koda, die aus dem thematischen Material des Satzes aufgebaut ist:

Notenbeispiel 3.

Coda

The musical score is divided into three systems, each containing four staves: Corni I., II. B; Violini I., II.; Violo; and Basso. The key signature is G minor (two flats). The time signature is 3/4. The score is marked with a 'Coda' sign above the first system. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). The first system shows the beginning of the coda with measures 6, 7, 8, 9, 10, 11, and 12. The second system continues with measures 13, 14, 15, 16, and 17. The third system shows the final measures of the coda, including measure 17. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Nicht nur dieser Ausnahmefall, sondern auch das durchschnittliche Vorkommen beweist, daß sich die Koda in die Bauordnung von Fils' Sinfonien einzugliedern beginnt. Die Andeutung einer Koda in den Schlüssen der Sonatensätze, d. h. nach dem Erklängen der Reprise, antizipiert die Erweiterung der Sonatenform vom dreiteiligen Gebilde (Exposition—Durchführung—Reprise) zum vierteiligen mit Koda, das in der folgenden Entwicklungsphase der Klassik seine gältige Ausprägung gewinnen sollte.

Sondheimers Behauptung „*Nicht die Sinfonie ist die Aufgabe, sie ist ein äußeres Gewand, um den Gedanken zu drapieren*“²⁰ kann man nur in dem Sinne akzeptieren, daß man bei Fils noch nicht von einem bewußten Streben zur symphonischen Form sprechen kann, sondern von dem spontanen Erscheinen eines Merkmals, das der damaligen Entwicklungslinie entsprach.

Die vorgenommene Teilanalyse gestattet es noch nicht Fils' Stellung im Rahmen der Mannheimer Schule und damit auch seine Bedeutung in der Etappe der Vorklassik eindeutig zu bestimmen. Zweifellos war es von den Mitgliedern der Gründergeneration der Mannheimer Schule gerade Fils, der in seinen Sinfonien den Geist und Geschmack seiner Zeit am besten ausdrückte.

Deutsch von Jan Gruna

KOMPOZIČNÍ PRINCIPY SINFONIÍ ANTONA FILSE

Opomíjením analytického přístupu k sinfoniím mannheimského skladatele Antona Filse (nar. 22. 9. 1733 v bavorském Eichstättu, pohřben 14. 2. 1760 v Mannheimu) zůstaly nezodpovězeny otázky týkající se podstaty jejich skladebné struktury. Zvláštní pozornosti si zasluhují především první věty Filsových sinfonií, v nichž dochází ke krystalizaci sonátové formy. Nutnost komplexnějšího hodnocení kompozičních principů je o to nezbytnější, že kromě dílčích a mnohdy jednostranně pojatých soudů o Filsových sinfoniích postrádáme nejen vymezení jejich významu ve vztahu k sinfoniím J. V. Stamice, ale i v kontextu celé mannheimské školy.

Studie je zaměřena k charakteru periodického členění tematického materiálu, tematickému dualismu v sonátové expozici, formálním aspektům prvních vět sinfonií a výskytu kodových částí. Autor si neklade za cíl zodpovězení všech dosud nevyřešených otázek, ale předkládá dílčí výsledky z analytické práce jako příspěvek k poznání Filsových sinfonií a současně jako podnět k dalšímu bádání v této oblasti.

¹⁹ H. R. Dürrenmatt, *Die Durchführung bei Johann Stamitz (1717–1757)*, Bern 1969, 133. „*Das Hauptgewicht im formalen Bau des ersten Sinfoniesatzes liegt bei J. Stamitz in der Exposition, als dem weitaus größten der drei Formteile.*“

²⁰ R. Sondheimer, *Die formale Entwicklung der vorklassischen Sinfonie*, in: AfMw IV-1922, 94.