

# Hinter der klassischen Fassade

## Untergründiger Avantgardismus in langsamen Sätzen von Mozarts Klaviersonaten

(SMZ) Mozarts Musik erstaunt und fesselt immer aufs Neue. Was macht das Neue, das Kühne in seinen Kompositionen aus? Analysen aus der gewollt ahistorischen Perspektive eines heutigen Komponisten.

Rudolf Kelterborn

Der Begriff «untergründiger Avantgardismus» ist hier natürlich etwas salopp eingesetzt. Gemeint ist, dass sich in einer Musik, die gemeinhin nicht zur aufregendsten ihrer Zeit gerechnet wird, Kühnheiten, Unkonventionelles, Innovatives entdecken lässt. Diese Musik wird oft als «natürlich», «einfach», «klassisch» bezeichnet, dabei ist sie jedoch phasenweise höchst komplex. Sie ist dies freilich, wie wir sehen werden, weniger an der Oberfläche, sondern eben dahinter, im Innern.

Ein viel direkterer sogenannter «Avantgardismus» findet sich in Klavierwerken von Carl Philipp Emanuel Bach, vor allem in den Fantasien; und gerade diese Werke strahlen in die Klavier-Fantasien von Mozart hinein. In der spätesten dieser Fantasien (*c-Moll KV 475*) ist aber bereits ein Integrationsprozess festzustellen: Harmonische Kühnheiten sind sehr oft eingebettet in klassische Phrasenbildung, und selbst die lose Grossform, die kontrastierende Teile aneinander reiht, wird durch die thematische Reprise-Klammer des Anfangsthemas verfestigt.

Das Neue in Mozarts langsamen Klaviersonaten-Sätzen besteht wohl gerade in der Integration von Symmetrie-Asymmetrie, von einfacher und komplexer Struktur, von «üblicher» und höchst kühner Harmonik.

Carl Philipp Emanuel Bachs Stücke sind zerklüfteter, und eine harmonische Abfolge wie die folgende in der Fantasie *Es-Dur Wotq 58* bleibt an Kühnheit in ihrer Zeit wohl unübertroffen:

### Beispiel 1

Die Analyse langsamer Sätzen in Mozarts Klaviersonaten orientiert sich an zwei Fragen:

- Was war wirklich neu in seiner Zeit?
- Was wirkt aus heutiger Perspektive innovativ, kühn?

Die Beantwortung der Frage b) wird massgeblich durch aktuelles kompositorisches Denken beeinflusst. Angesichts der vielfältigen ästhetischen Positionen heutiger Komponisten kann es natürlich auch vielfältige Antworten geben.

Aus meiner Sicht wird heute unschematische, formal «freie» Musik, die sogenannte Direktheit des Ausdrucks, Ungeschliffenes, auch Aggressives als «aktuell» eingestuft – und das wirkt sich nun eben aus auf die Bewertung historischer Musik: Carl Philipp Emanuel Bach ist demnach weitaus innovativer, kühner als Johann Christian Bach. In ihrem eigenen, damaligen geistigen, kompositorischen und gesellschaftlichen Umfeld wurde indessen Johann Christian Bachs Musik wohl als die «modernere», innovativere empfunden.

### Unregelmässiges im Regelmässigen

In Mozarts thematischen Gestalten, Phrasen, Gross- und Kleinformen und Formteilen finden sich Symmetrie und Asymmetrie in unglaublicher Vielfalt, oft auch in komplexen Kombinationen. Betrachten wir den 2. Satz der *Klaviersonate KV 280*:

### Beispiel 2

In dieser vereinfachten Form ist das schöne Hauptsatzthema eine «klassische» achttaktige Periode, wie wir sie in Mozarts Musik immer wieder finden.

Auch in der originalen Gestalt ist das Thema achttaktig – aber was für ein unkonventioneller Achttakter ist das! Vom 3. zum 4. Takt führt der harmonische Ablauf in einen durch Vorhalte geschärften Trugschluss, in den Takten 5/6 wird diese Trugschlusswendung mit melodischer Variante wiederholt, und erst der nächste Zweitakter (7/8) bringt den Abschluss auf der Tonika:

### Beispiel 3

### Derrière la façade classique

Le terme d'« avant-garde sous-jacente » décrit une musique qui n'est peut-être pas la plus inattendue, mais qui contient tout de même une part d'innovation et de non-conformisme. Elle semble de prime abord facile, mais, derrière cette façade, peut se révéler complexe.

C'est le cas des fantaisies pour clavier de Carl Philipp Emanuel Bach, qui inspireront à Mozart ses propres fantaisies, notamment la dernière (en do mineur, KV 475) où simplicité et complexité sont intégrées à différents niveaux, harmonique et structurel, notamment.

Dans l'exemple 2 de cet article, extrait de la Sonate KV 280 de Mozart, le thème principal s'étend sur une durée « classique » de 8 mesures, mais la progression harmonique est pour le moins inhabituelle. La reprise de ce même thème à la mesure 33 a lieu non pas sur la tonique, mais sur la dominante. Harmoniquement, la reprise ne débute qu'à la mesure 37 avec le retour de l'accord de fa mineur.

L'exemple 4 issu de la Sonate KV 330 est un exemple de la liberté que Mozart peut prendre aux règles du contrepoint pour composer son contre-chant.

A cet « asynchronisme » entre mélodie et harmonie, que Mozart aime à introduire dans ses œuvres, s'ajoute celui de la dynamique. Les indications d'intensité – qui sont parfois presque inexistantes, parfois très détaillées – peuvent apparaître à un moment totalement inattendu dans le déroulement du morceau. Rés. et trad.: JDH

Und was macht nun Mozart in der Reprise mit diesem Thema (Takte 33 bis 42)? Die Wiederkehr des Hauptthemas setzt im Takt 33 in c-Moll (Moll-Dominant-Tonart) ein. Die thematische Reprise fällt also nicht zusammen mit der tonartlichen, was sich gerade bei Mozart – und später ganz besonders bei Schubert – gelegentlich findet. Von einer «Scheinreprise» zu sprechen – dieser Begriff wurde noch zu meiner Studienzeit in solchen Fällen verwendet –, scheint mir freilich äusserst fragwürdig. Der erste Viertakter dieser thematischen Reprise ist als viertaktiger Vordersatz geformt, der in die Dominante der Haupttonart f-Moll führt. Der zweite Teil des Themas steht dann in f-Moll; tonartlich beginnt also die Reprise erst im Takt 37. Der Nachsatz ist nun aber wiederum komplex gebaut: Er wird auf sechs Takte verlängert durch den einmaligen Trugschlusseinschub, den wir aus der Exposition kennen, wo er zwei Mal erschien:

#### Beispiel 4

#### Komplexe Gestaltung einer Begleit- bzw. Gegenstimme

Im 2. Satz der *Sonate KV 330* findet sich ein wunderbares Beispiel für Mozarts fantasie- und kunstvolle Gestaltung einer so genannten Begleitstimme.

Die Takte 29 bis 36 in diesem Sonatensatz könnten sehr wohl auch folgendermassen komponiert sein:

#### Beispiel 5

Diese homophone Gestaltung des harmonischen Ablaufs ist durchaus denkbar in einem mozartschen Text. Im Original formt Mozart die Begleitung nun allerdings zu einer Gegenstimme – aber nicht im Sinne einer akademischen Kontrapunktik –, die ein eigenes Gestaltprofil hat und mit ihrer melodischen Intensität viel ausdruckskräftiger, sprechender und damit emotional stärker wirkt:

Der Beitrag geht auf ein wesentlich umfangreicher und breiter angelegtes Referat zurück, das der Autor im Rahmen des Boswiler Seminars *Nuove Musiche* am 5. Oktober 2007 gehalten hat.

Informationen über den Komponisten Rudolf Kelterborn:

> [www.kelterborn.ch](http://www.kelterborn.ch)

#### Beispiel 6

Vielleicht noch stärker wäre die Kombination beider Fassungen: Beim ersten Mal die einfachere Variante, bei der Wiederholung das mozartsche Original ...

Das Thema «Fantasievolle Gestaltung von Begleitstimmen in Mozarts Klaviersonaten» wäre eine spezielle Behandlung wert. Selbst im Umgang mit damals allgemein üblichen Figuren und Akkordbrechungen manifestieren sich die virtuose kompositorische Meisterschaft und der Einfallsreichtum dieses Ausnahmekomponisten.

#### Was sich aus einem «Nichts» entwickeln kann ...

Das «Nichts» besteht im 2. Satz der *Klaviersonate KV 333* aus einem Dreiachtel-Auftakt. Dies ist ein äusserst banales Motiv, das sich zu dieser Zeit in unzähligen Stücken findet und hier erstmals als Auftakt zu Takt 9 auftaucht. Dieser Auftakt besteht aus einem Quartsprung nach oben in einen Vorhalt – eine harmlos-ausdruckvolle Geste, die allerdings bereits im Auftakt zu Takt 16 intensiviert wird: Hier wird aus der Quarte eine kleine Septime, deren Intervallspannung durch die bloss legende Einstimmigkeit noch verstärkt wird. Von Takt 17 auf Takt 18 wird diese Septime um volle zwei Oktaven vergrössert – diese gewaltige räumliche Spannung muss beim Spielen entsprechend zur Darstellung gebracht werden:

#### Beispiel 7

Nach diesem «Effort» erfolgt bei den nächsten Dreiachtel-Auftakten eine Rücknahme (Takte 21 > 22, 25 > 26), verbunden mit kleinen melodischen Belebungen (Takte 23 > 24 / 27 > 28 wie schon Takte 12 > 13 und 29 > 30).

Der «melodisch belebte» Auftakt zu Takt 32 führt in eine unglaublich kühne, in der damaligen Zeit wohl verwirrende Vorhaltsdissonanz, die sozusagen weitere Irritationen auslöst (Vorhalte – wobei der Vorhaltston fis'' im Takt 34 zunächst auch als neapolitanisches ges'' gehört werden kann) und schliesslich nach f-Moll führt (Takt 35). Man kann das Befremdliche, Mehrdeutige dieser unglaublichen Stelle mildern bzw. «erhellen» durch ausgeprägte Vorhaltsbetonungen in den Takten 32, 33 und 34. Es gibt hier keine dynamischen Vorschriften von Mozart (darauf werde ich später noch kurz hinweisen) – die Interpretin oder der Interpret kann hier seine eigene Gestaltungsperspektive einbringen. Ich würde die Takte 32 bis 35 jedoch viel eher in einem sozusagen ausdruckslosen, fahlen piano spielen (p beim Auftakt zu Takt 32 ist die einzige dynamische Vorschrift bis zum sfz im Takt 44 in der Erstausgabe – im Manuskript fehlt jede Dynamikangabe) und auf (er)klärende Betonungen verzichten: Das Verwirrende, Mehrdeutige kann so stärker wirken.

Nach dieser Verdunkelung, Eintrübung, Verunsicherung oder wie man das immer nennen will, ist zunächst einmal nichts mehr wie vorher (siehe Beispiel 8):

- Der Dreiachtelaufakt wird ins tiefe Register verlegt.
- In weiter Entfernung vom tiefen F erklingt eine gewissermassen «vereinsame», melodisch expressive Gestalt.

## Beispiel 8

- Der Bass wird in den folgenden Takten chromatisch aufwärts bis B geführt, wobei das Auftaktmotiv einen bedrohlich insistierenden Charakter erhält, und in der Diskantlage (rechte Hand) wird dieses Insistierende durch eine Verlängerung zu einem Fünftelauftakt noch verstärkt.
- In den folgenden Takten (42 bis 48 je mit Dreiachtelauftakt) wird der expressive Lamentoso-Ausdruck (Vorhalte) in einem harmonisch gespannten Modulationsvorgang (in dem ces-Moll gestreift wird!) beibehalten, bis die Dominante der Haupttonart Es-Dur erreicht wird.
- Und an dieser Stelle (Takte 48/49) geht nun Mozart – nach all den bewegenden Emotionen – auf Distanz: Die Dreiachtelauftakte führen nicht mehr in einen gespannten Vorhalt, sondern sie bleiben kühl auf dem Dominantseptakkord stehen, der beim zweiten Mal in die lichtere Oberoktave versetzt wird. Dieses wunderbare Distanznehmen kann man bei Mozart immer wieder beobachten: Es wirkt besonders berührend – gerade weil dadurch jede Wehleidigkeit ausgeschlossen wird.

In der Reprise bleibt Mozart in der insgesamt pastoral-friedlichen Atmosphäre der Exposition; nur der Dreiachtelauftakt zu Takt 68 erinnert durch die Bass-Oktavierung an das grosse Ausdruckspotential, das sich in den Takten 32 bis 48 (Durchführung) entfaltet hat.

## Zur Dynamik

Es ist auffallend, dass Mozart in den hier untersuchten Sonatensätzen, aber auch allgemein in den Klaviersonaten, mit dem Einsatz von dynamischen Bezeichnungen und Anweisungen sehr unterschiedlich umgeht.


- KV 280/II: Die dynamischen Vorschriften sind sehr detailliert; dadurch wird die ohnehin ungewöhnliche Phrasenstruktur noch komplexer. Bemerkenswert ist, dass es kein Crescendo und Decrescendo gibt. Die genaue Beachtung der dynamischen Vorschriften muss sich auf das Tempo dieses *Adagio*-Satzes auswirken: Bei allzu flüssigem (Siciliano-) Tempo ist die Umsetzung nicht mehr möglich.
- KV 330/III: Auch in diesem Satz macht Mozart (bereits im Manuskript) sehr differenzierte Vorschriften für die dynamische Gestaltung. Hier gibt es auch Crescendi, ferner zwei Mal die Anweisung «dolce».
- KV 333/III: In diesem Satz sind die Anweisungen zur Dynamik sehr sparsam gesetzt; ausserdem wurden sie zum grössten Teil erst in die Erstausgabe eingefügt; im Manuskript sind sie noch spärlicher.

Wie verhält es sich mit den dynamischen Vorschriften in anderen Klavierwerken Mozarts? Hier im Sinne von Stichproben zwei Beispiele:

- KV 281/I: sehr differenzierte Anweisungen (wie KV 280/III)
- KV 533/II und KV 570/III: keinerlei Bezeichnungen. Welch eine Chance für Pianistinnen und Pianisten für die Entwicklung eigener Gestaltungsphantasie!

Natürlich hat der Parameter Dynamik in der Musik jener Zeit eine geringere Prioritätsstufe als Tonhöhen, Zeitgestaltung, Form und Struktur. Aber sein Gewicht ist im Vergleich zur Musik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wesentlich gewachsen. Schon bei den Bach-Söhnen und den Mannheimer Komponisten ist das zu beobachten. Besonders interessant wird diese Tatsache, wenn die Dynamik nicht kongruent mit der Motiv- oder der Phrasengliederung eingesetzt wird, beziehungsweise diese Gliederung noch weiter differenziert. Der zweifellos grosse Stellenwert, den die Dynamik im zeitgenössischen kompositorischen Denken hat, lenkt unsere Aufmerksamkeit auf diesen Parameter in historischer Musik; Analoges gilt für die Gestaltung des Tonraums.

## Postskriptum

Die in diesem Text zum Ausdruck kommende Betrachtungsweise von historischen Kompositionen erfolgt aus der Perspektive eines heutigen Komponisten; das ist mir nicht nur bewusst, sondern ich will aus dieser Perspektive heraus mit alter Musik umgehen, das heisst, eine kreative analytische Auseinandersetzung führen. Ich nehme dabei in Kauf, dass man mir mangelndes Geschichtsbewusstsein vorwerfen könnte. Indessen gibt es nachgerade genügend Analysen unter vorwiegend historischen Gesichtspunkten – da kann etwas «A-Historismus» nicht schaden. 

## Résumé de la page 15

## Nouvelles publications sur Wagner

Wagner est décédé il y a tout juste 125 ans à Venise. Les nombreuses publications et manifestations prévues cette année confirment que le compositeur reste l'un des plus importants du 19<sup>e</sup> siècle. Important, mais aussi controversé.

Le livre d'Olivier Hilmes *Herrin des Hügels – Das Leben der Cosima Wagner* retrace la vie tumultueuse de l'épouse de Wagner. Issu d'un important travail de recherches historiques, et de la mise à jour de sources inédites, il aborde sous un regard nouveau le chapitre délicat de leur fille Isolde, née alors que Cosima était encore mariée avec Hans von Bülow. Dommage que Hilmes ne présente Cosima que comme l'ombre de son génial mari, ce que contredit le journal intime de Wagner. Il n'approfondit pas non plus suffisamment le thème des talents musicaux de Cosima.

Au sujet de l'antisémitisme du couple Wagner, Hilmes postule que Cosima était plus active que son mari. Comme plusieurs admirateurs de Wagner, il essaie de minimiser les actes racistes du musicien.

Dans le même esprit, Walter Hansen pense que le pamphlet antisémite de Wagner *Das Judentum in der Musik* (Le judaïsme en musique) n'était qu'un règlement de comptes avec Meyerbeer. Richement illustré, ce petit ouvrage sera toutefois utile au lecteur néophyte pour une première approche, même s'il n'évite pas les clichés.

La thèse de doctorat d'Eva Martina Hanke, soutenue en 2006 à Zurich et intitulée *Richard Wagner und Zürich – Ein Individuum und seine Lebenswelt*, décrit dans le détail la période de 1849 à 1858 où le compositeur a vécu à Zurich comme réfugié politique.

Jörg Aufenanger décrit comme un feuilleton l'idylle de Wagner avec Mathilde Wesendonck dans *Richard Wagner und Mathilde Wesendonck – eine Künstlerliebe*. Une approche romancée qui ne convainc pas vraiment.

L'ouvrage de Chris Walton *Richard Wagner's Zurich – The Muse of Place* est plus intéressant. Ancien directeur du département musical de la bibliothèque centrale de Zurich, Walton est un fin connaisseur de la vie musicale dans cette ville au 19<sup>e</sup> siècle et tire d'intéressants parallèles entre Wagner et d'autres artistes tels que Fanny Hüllerwadel, Wilhelm Baumgartner, ou même Johannes Brahms.

Rés. et trad. : JDH