

Reinhard Amon

Phänomen Mozart



Fakten und
Betrachtungen
zu Leben und
Werk



J.B. METZLER

Phänomen Mozart

Reinhard Amon

Phänomen Mozart

Fakten und Betrachtungen
zu Leben und Werk



J.B. METZLER

Reinhard Amon
Wien, Österreich

ISBN 978-3-662-69146-5 ISBN 978-3-662-69147-2 (eBook)
<https://doi.org/10.1007/978-3-662-69147-2>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

J.B. Metzler

© Der Autor, exklusiv lizenziert an Springer-Verlag GmbH, DE, ein Teil von Springer Nature, 2024

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen.

Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Satz (Adobe Caslon Pro, Berthold Akzidenz Grotesk) und Layout: Reinhard Amon

Einbandabbildung: Idee und Foto © Reinhard Amon

Planung/Lektorat: Oliver Schütze

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE

und ist ein Teil von Springer Nature

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Wenn Sie dieses Produkt entsorgen, geben Sie das Papier bitte zum Recycling.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
Zeichenerklärung und Abkürzungsverzeichnis	10
Hauptteil	
Assimilation TK	12
J. HAYDN, J. S. BACH und G. FR. HÄNDEL	
Ästhetik und Stilistik TK	18
Symmetrie, Personalstil, Pure Schönheit, Stilistische und ästhetische Sicherheit, Individuation der normativen Kompositionsbasis, Substanzgemeinschaft, Mozart der Dramatiker, Genie und Satznorm, Konvergenz	
Das Thema bei Mozart TK	31
Symmetrischer Periodenbau, Asymmetrischer Periodenbau - Fortspinnungsthematik, Gebrochene oder uneinheitliche Themen, Dialogisieren, Harmoniefremde Töne, Verbinden von Themen und Werk, Bevorzugte und häufig anzutreffende Motive	
Der leidenschaftliche Sinfoniker WK	40
Der Pianist Mozart WK	58
Klavierübun, Klavierlehrer und Interpret, Improvisation, Klaviersonaten, Klavierquartette, Klaviertrios, Das Klavier Mozarts	
Dialoge – Klavierkonzerte WK	73
Die fünfte Stimme WK	90
Finanzen BK	100
Die Währung der Mozart-Zeit und ihre Umrechnung, Mozarts Bezug zum Geld, Mozarts Einnahmen	
Formen TK	106
Die Form des ersten Satzes, Mischformen, Variationsprinzip abseits vom Variationensatz, Coda und Stretta	
Frauen um Mozart – Familie BK	116
Frauen um Mozart – Primadonnen, Schülerinnen und andere BK	130
Freimaurer BK	150
Mozart als Freimaurer	
Glaubensfragen, Kirchenmusik BK	158
Harmonik TK	168
Chromatische Durchdringung des Satzes, Verminderter Septakkord, Akkorde mit übermäßiger Sext, Modulation, Sequenzen, Einsatz von Dissonanzen	
Klassische Musik TK	185
Zur Musik der Wiener Klassik	
Kompositionswerkstatt BK	193
Komposition - Notation, Komponieren am Klavier, Musik – für seine Interpreten gemacht, Verknüpfung von Werk und Schicksal, Werkgruppen, Zeitnahe Werke, Selbstzitate, Der Einfluss der Widmungsträger und Geldgeber	
Königsdisziplin Streichquartett WK	205
Kontrapunkt TK	212
Menuett WK	220
Mozart – der Spieler BK	224
Spielen mit der Sprache, Schauspiel und Theater, Bützelschießen, Kartenspielen, Billardspiel, Kegelscheiben, Zahlen und Lotto, Spielen mit Musik	

Mozarts Kinder BK	234
CARL THOMAS MOZART, FRANZ XAVER MOZART	
Mozarts Reisen: Chronologie BK	240
Musik als Bedeutungssprache TK	241
Oper bis DA PONTE WK	247
Oper mit und nach DA PONTE WK	258
Persönlichkeit BK	275
Introvertiert/Extravertiert, Charaktereigenschaften, Temperament, Nonchalance Geld betreffend, Sicherheitsdenken, Mozart, ein strenger Kollege, Äußeres, Lebensfreuden, Drei Reliefs	
Serenaden und Divertimenti WK	290
Tiere bei Mozart(s) BK	295
Vogel Star, Kanarienvogel, Hündin PIMPERL, Hund GAUKERL, Reitpferd	
Tonarten: Verwendung und Bedeutung TK	300
Vorweg Grundlegendes zum Thema Tonarten, Die Wahl der Tonarten bei Mozart, Die Tonarten Mozarts im Einzelnen	
Vater LEOPOLD, Mozarts Bildung BK	313
Vater und Sohn, Bildung	
Zum Ende BK	322
Todesfälle in Mozarts Umgebung, Das Mozart-Requiem, Krankheit und Tod Exkurs: Mozarts Totenmaske, Mozarts Begräbnis, Mozarts prekäre Totenruhe	
Verzeichnisse	
Verzeichnis der Notenbeispiele	340
Literaturverzeichnis	348
Personenverzeichnis	354
Verzeichnis der Abbildungen	363

Die Kürzel **BK**, **WK** und **TK** stehen für mehr biographische Kapitel, solche mit primär Werk- bzw. gattungsbezogenen Inhalten oder theoretische Kapitel.

Vorwort

Mozart fasziniert so gut wie alle Menschen, die Musik mögen – und das seit mehr als 250 Jahren. Dies findet auch seinen Niederschlag in mehreren Tausend Publikationen zu ihm und seinen Werken. Warum dann noch ein Buch über Mozart?

Es war vor 45 Jahren im Sommer 1979 bei der «Kleinen Mozart-Woche» in einem steirischen Schloss, veranstaltet von meinem Klavierlehrer HARALD OSSBERGER, als meine Faszination und Vorliebe für Mozart begann und seitdem immer größer geworden ist. Seit damals sind bereits 40 eigene Unterrichtsjahre im Gymnasium und an der Wiener Musikuniversität vergangen – und immer war und ist Mozart in meinem Unterricht ein Fixstern.

So bietet das Buch die Summe meiner lebenslangen praktischen und theoretischen Auseinandersetzung mit Mozart und seiner Musik.

Das Buch versucht eine Synthese zu schaffen, in der sowohl Mozarts Werk als auch sein bewegtes Leben in ihrer Gesamt- und Verbundenheit betrachtet werden. Auch wenn die Namen der Kapitel auf das eine oder auf das andere verweisen, werden doch stets beide Sphären bedient. Damit soll der Mensch Mozart aus der Fülle der Werkbetrachtungen heraus- und hindurchschimmern und das Werk Mozarts aufgrund unzähliger Details aus allen Facetten seines Lebens fassbar und transparent werden.

Der Ansatz, durch Analyse der Werke – bezogen v.a. auf Harmonik, Melodik, Kontrapunkt, Formungsstruktur und Klang – etwas mehr von Mozarts Musik verstehen zu wollen, führt immer auch zu einem vertieften emotionalen Erleben und natürlich zu einer veränderten Interpretation.

So richtet sich das Buch an alle – interessierte Laien, ausübende Musikerinnen und Musiker sowie Lehrende –, die weiter in Mozarts musikalische Welt und in seine Lebensgeschichte eintauchen wollen.

Der geniale Komponist Mozart wird in der vorliegenden Schrift von allen möglichen Seiten betrachtet, und von unterschiedlichen Seiten her erschlossen.

Dafür sorgen spezielle Kapitel, wie etwa **Tiere bei Mozart(s)**, das sein Naturverständnis und seine Liebe zu Vögeln und Hunden zeigt; oder **Mozart – der Spieler**, in dem viele persönliche Facetten zum Thema dargestellt sind. Konkret werden hier sein Spielen mit der Sprache, mit Karten und am Billardtisch abgehandelt, wird seine Leidenschaft für das Schauspiel betrachtet und natürlich seine Kernkompetenz – das Spiel von und mit Musik – erörtert.

In den mehr musiktheoretisch orientierten Kapiteln wie etwa **Kontrapunkt** oder **Tonarten: Verwendung und Bedeutung** werden zunächst die Sachverhalte geklärt, bevor sie speziell auf Mozart bezogen werden. Dies soll den Zugang für jene erleichtern, die in der Musiktheorie weniger versiert sind.

Wer meine beiden lexikalischen Publikationen zur Harmonielehre und Formung kennt, hat auch dort schon viel analytische Auseinandersetzung mit Werken Mozarts vorgefunden. Hier folgt nun ein Buch, das ausschließlich auf Mozart ausgerichtet ist und meine Faszination für das Leben und Werk dieses einzigartigen Genies zum Inhalt hat. Der tonsetzerische Blickwinkel auf Mozart ist dabei ein etwas anderer als etwa der primär (musik-)historische oder der kulturtheoretische.

Aus all dem werden für meine Leserinnen und Leser drei unterschiedliche Zugänge zum Inhalt des Buches möglich:

1. **Alphabetischer Lesezugang:** Die vorliegende alphabetische Reihung der Kapitel, wie sie in den Jahren des Schreibens mehr oder weniger von selbst entstanden ist. Sie entspricht natürlich auch den Erfahrungen aus zwei verfassten Lexika und dem Versuch, Leben und Werk vereint am Phänomen Mozart darzustellen. Diese Reihung ist auch deshalb sinnvoll, weil die Kapitel zueinander in keiner zeitlichen Ordnung oder Abhängigkeit stehen; sie sind lediglich in sich chronologisch am Lebensverlauf bzw. an den KÖCHEL-Nummern ausgerichtet.

2. **Themenorientierter Lesezugang:** Die für ein Buch wie dieses erwartbare Ordnung der Kapitel in biographische, werk- bzw. gattungsbezogene und mehr theoretische, die mein Lektor ALFRED LITSCHAUER sofort vorgeschlagen hat, ist ebenso ein möglicher Zugang und führt – mit etwas Blättern – gleichfalls zur vollständigen Lektüre.

Biographische Kapitel = BK	Werk- bzw. gattungsbezogene Kapitel = WK	Theoretische Kapitel = TK
Persönlichkeit Vater LEOPOLD, Mozarts Bildung Frauen um Mozart – Familie Frauen um Mozart – andere Freimaurer Glaubensfragen, Kirchenmusik Kompositionswerkstatt Mozart – der Spieler Mozarts Kinder Mozarts Reisen: Chronologie Finanzen Tiere bei Mozart(s) Zum Ende	Der Pianist MOZART Dialoge – Klavierkonzerte Die fünfte Stimme Königsdisziplin Streichquartett Der leidenschaftliche Sinfoniker Serenaden und Divertimenti Menuett Oper bis DA PONTE Oper mit und nach DA PONTE	Das Thema bei Mozart Assimilation Ästhetik und Stilistik Formen Kontrapunkt Klassische Musik Musik als Bedeutungssprache Harmonik Tonarten: Verwendung und Bedeutung
Die Abkürzungen BK , WK und TK für die Kapitelzuordnungen sind auch im Inhaltsverzeichnis angegeben.		

3. **Individueller Lesezugang:** Die vielen Querverweise auf andere Kapitel ermöglichen auch ein individuelles Lesen nach Interesse, welches dann mit dem entsprechenden Hin-und-Her-Blättern verbunden ist. Da aber kein Kapitel Voraussetzung für ein anderes ist, kann auch dieser Zugang ohne die Gefahr, etwas zu übersehen oder nicht zu verstehen, gewählt werden.

Wann immer es möglich ist, kommen Mozart und seine Zeitgenossen selbst zu Wort, im originalen Wortlaut samt den entsprechenden orthographischen Eigenheiten.

Alle Notenbeispiele sind vom Autor gesetzt und je nachdem, was gezeigt werden soll, auf das Wesentliche reduziert. Speziell angesprochene Inhalte sind manchmal mit Farbe hervorgehoben. Darunter sind Kommentare in etwas kleinerer Schrift gesetzt, die teilweise auch ins Detail – etwa von harmonischen Funktionen – gehen und so eine Verführung zum Einstieg in diese etwas komplexere Materie sein wollen.

Von Anfang an ist der Fokus nicht auf das Wunderkind Mozart, sondern auf den Erwachsenen der letzten Salzburger und v.a. der Wiener Jahre gelegt. Mozart wird auf allen Seiten des Buches sowohl als unvergleichliches Individuum wie auch als Kind seiner Zeit anschaulich präsentiert.

Um den Leserinnen und Lesern ein zielführendes Service für die Lektüre und für weitere Informationen zu bieten, enthält das Buch ein detailliertes Verzeichnis der Notenbeispiele, ein Literaturverzeichnis und ein ausführliches Personenregister, nicht zu vergessen die zahlreichen Querverweise und Fußnoten mit detaillierten Quellenangaben.

Um die Formkreationen und Strukturen von Mozarts Werken analytisch zu betrachten, sind im Buch 62 farbige tabellarische Analysen vorhanden. Diese geben eine genaue proportionale Darstellung der Formung eines Werks im Ganzen, der Themen und Strukturen wieder (siehe unten – Zeichenerklärung). Dieser Blick in die Werkstatt Mozarts bietet dabei auch überraschende Einsichten in die Geheimnisse seiner Musik. Aufgrund der gewählten Darstellung aller formalen Analysen in nur einer Zeile, sollte es auch Lesern und Leserinnen, die keine oder wenig Erfahrung mit Notentexten haben, möglich sein, das entsprechende Werk vom Tonträger zu hören und zugleich in der Tabellenanalyse mitzuverfolgen. So könnte bei manchen eine erste Erfahrung des Überlagerns von Hören und analytischem Betrachten durch Mitlesen erfolgen.

Fünfzig farbige Porträts, Bilder und Fotografien runden die beschriebenen Inhalte ab.

Mir bleibt die Hoffnung, dass meine geschätzten Leserinnen und Leser in diesem Buch eines der größten Genies der Menschheit samt seiner Musik näher kennen- und lieben lernen werden.

Wien, im August 2024

Reinhard Amon

Dank

Ganz besonderer Dank gilt meinem in unserer Zusammenarbeit schon bewährten Lektor ALFRED LITSCHAUER, der nicht nur die sprachliche Feinjustierung besorgt hat, sondern auch viele Ideen und Anregungen zur Konkretisierung der Inhalte, sowie die Benennung und mögliche Anordnung der Kapitel eingebracht hat. Vieles ist durch seinen Zugriff klarer, eindeutiger und besser verständlich geworden.

Meinem Tonsatz-Kollegen DAVID NEUMÜLLER sei herzlich gedankt für die Diskussionen und Korrekturen der Funktionsanalysen sowie der tabellarischen Form- und Strukturanalysen.

Meiner Lebensgefährtin MARION EIGL gebührt der Dank fürs Korrekturlesen und die große Geduld mit mir.

Dank auch an ROLAND WIELANDER, INGOMAR RAINER, GEROLD GRUBER und ROBERT KURZ; und nicht zuletzt OLIVER SCHÜTZE, meinem Verlagslektor bei J. B. METZLER für die feine Betreuung meines Buchs.

Zeichenerklärung

Das Buch ist durchgehend mehrfarbig gestaltet. Für das Hervorheben wichtiger Aspekte im Text und in den Notenbeispielen werden konsequent verschiedene Farben verwendet. Querverweise auf andere Kapitel (z.B.: → Dialoge – Klavierkonzerte) sollen zum Weiterlesen aber auch zum Querlesen verführen. Zitate sind ausschließlich in der originalen Orthographie *kursiv* wiedergegeben und in Anführungszeichen gesetzt. Danach folgt eine Fußnotenzahl, welche am Seitenende auf die entsprechende Literatur verweist; z.B.:

1 O. E. DEUTSCH: *Mozart; Die Dokumente seines Lebens*, S. 42⁵

In besonders umfangreichen Kapiteln sind weitere Überschriften **fett** hervorgehoben. Alle Namen von Personen sind wegen der leichteren Auffindbarkeit mit **KAPITÄLCHEN** geschrieben. Um zitierte Werke im Text schneller orten zu können, sind sie entsprechend farbig hervorgehoben – z.B.: **Klavierkonzert** in **G-Dur, KV 453**.

Legende zu den tabellarischen Analysen

Form- und Strukturanalyse **Werk**, Satzangabe

Die Tabelle gibt an:

Exposition										Großabschnitt im Werk	
A		B		A		C		Coda		Abschnitt, Teil	
a		b ^a ^r		Ü a ¹		c		d ^c		Thema	
										Einzeltakt oder Taktgruppe (siehe: □ = 2 Takte etc.)	
6		12		18		30		38		44	
50		58		68						Taktzahl	
F		C		F		D-		B ^b		Tonart der darüberliegenden Takte, Modulationen	

□ = 2 Takte

Alle Form- und Strukturanalysen sind aus Gründen der proportionalen Übersicht in ausschließlich einer Zeile dargestellt. Die Taktzahlen stehen in der vorletzten Zeile der Tabelle. Darunter folgen in der letzten Zeile die Chiffren für die Tonarten.

- a** bedeutet ein erstes Motiv oder Thema; es ist mit der Farbe dargestellt.
- a¹** bedeutet ein geringfügig variiertes bzw. abgewandeltes Motiv oder Thema, welches entsprechend mit abgedunkelten Farben gezeigt wird.
- a^r** steht für die Fortspinnung des motivisch-thematischen Materials.
- a^r** bedeutet eine weitergeführte Fortspinnung.
- a^a** stellt ein Motiv oder Thema mit Imitationen in verschiedenen Stimmen dar.
- b** ist ein zu **a** verschiedenes, ev. kontrastierendes melodisches Motiv oder Thema und mit den Farben dargestellt.
- b^a** steht für ein Motiv oder Thema **b**, das essentiell mit dem Material von **a** geformt bzw. aus ihm abgeleitet ist; manchmal ist es in der Tabelle entsprechend zweifarbig dargestellt.
- c** ist ein weiterer melodisch-thematischer Ansatz; dargestellt mit der Farbe .
- :** steht für musikalische Wiederholungszeichen in den farbigen Taktkästchen.
- Ü** verweist auf eine Überleitung – hin zu einem neuen Abschnitt, Teil etc.
- LE** steht für eine langsame Einleitung.
- RI** zeigt eine Rückleitung an; sie ist meist Höhepunkt des ganzen Satzes und bereitet am Ende der Durchführung den Beginn der Reprise vor.
- †** bedeutet Stimmentausch; wenn etwa das melodische Geschehen von der Ober- in die Unterstimme wechselt.

Abkürzungsverzeichnis

Art.	Artikel	ev.	eventuell	u.a.	und andere;
Aufl.	Auflage	gr.	groß		unter anderem
Bd.	Band	Hrsg.	Herausgeber	usw.	und so weiter
Bdn.	Bänden	Jhdt.	Jahrhundert	u.U.	unter Umständen
Bsp.	Beispiel	kl.	klein	v.a.	vor allem
c.f.	cantus firmus	Mod.	Modulation	Wr.	Wiener
Dg.	Durchgang	op.	Opus	z.B.	zum Beispiel
d.h.	das heißt	T.	Takt	z.T.	zum Teil
etc.	et cetera (alle übrigen)	tw.	teilweise		

Hauptteil

Assimilation

Von außergewöhnlichen Fähigkeiten und deren Eingang ins Werk

Mozarts Fähigkeit, Neues und qualitativ Hochwertiges von seinen Zeitgenossen und Vorgängern nicht nur zu übernehmen, sondern sich im höchsten Maße anzueignen und in seinem Werk zu assimilieren, ist singulär. „Mozart schrieb einmal an seinen Vater, daß er *so ziemlich alle Arten und Stile von Komponisten annehmen und nachahmen* könne; die *Mozart-Biographie von T. de Wyzewa und G. de Saint-Foix zeigt uns die Aufeinanderfolge der Vorbilder, die auf ihn eingewirkt haben; und die Begnadung Mozarts lag darin, daß er sich hierbei nicht verloren, sondern bereichert hat*“.¹

Voraussetzung für die Fähigkeit zur Assimilation sind neben der grundsätzlichen Anlage dazu ein hohes Maß an Neugier und Lernfähigkeit, sowie der Wille das Erfahrene sodann in das eigene Werk zu integrieren – alles Eigenschaften, die Mozart schon als Kind in höchstem Maße innehat und die auch noch den Erwachsenen auszeichnen. Die zahlreichen Reisen, die er bereits in jungen Jahren mit seiner Familie bzw. nur mit Vater oder Mutter unternimmt, bieten dafür mit all den Einflüssen und dem Kennenlernen unzähliger Werke, Stile, nationaler Eigenheiten, Komponisten etc. ideale Bedingungen. A. EINSTEIN schreibt dazu: „Mozart ... gibt sich einem Einfluß ganz unbefangen ... hin. Was er am wenigsten anstrebt, ist Originalität, weil er des Mozartschen, des persönlichen Gepräges seines Produktes ganz sicher ist. ... Mozart ist ein Traditionalist; es liegt nicht in seiner Absicht, etwas unter allen Umständen Neues zu machen. Er will es nicht anders machen, sondern besser“.²

Der Werdegang jedes Künstlers und jeder Künstlerin zwischen der Orientierung an den Vorbildern und dem Entwickeln der eigenen Sprache – hin zur Originalität – ist auch für Mozarts Weg nachvollziehbar. Der starke Einfluss des Vaters mit der ständigen Mahnung zur Tradition muss bei seinem Entwicklungsprozess dauerhaft mitbedacht werden. Von seiner Kindheit an übernimmt Mozart Modelle für melodische und harmonische Ausarbeitungen, stilistische Feinheiten, Satztechniken etc. von seinen komponierenden Vorgängern und Zeitgenossen. Seine unglaubliche Kreativität bewahrt ihn vor der Gefahr, bloßer Nachahmer zu sein. Zur allerletzten Originalität seines persönlichen Ausdrucks findet er freilich erst im Spätwerk der letzten Jahre.

Eine auffallende Ähnlichkeit der schöpferischen Assimilation beim jüngeren Mozart und beim jüngeren GOETHE lässt die ästhetische Leistung der beiden Zeitgenossen im Lichte ihres 18. Jahrhunderts erscheinen. Während demnach „Kreativität nicht mit Originalität gleichzusetzen ist und die Genieästhetik nicht unbedingt so aussah, wie man es sich heute vorstellt“, zeigte sich das Schöpferische vielmehr als „innovatorische Kombinatorik von Bekanntem“.³ HAMACHER bezieht sich auf ein Drama von GOETHE, in welches dieser Teile eines Textes von P. A. CARONDE DE BEAUMARCHAIS übernommen hat – jenes BEAUMARCHAIS, von dem wiederum die dramatische Vorlage zu Mozarts **Figaro** stammt.

Wie groß Mozarts Selbstsicherheit in Bezug auf die Qualität seiner Werke ist, sagt er in einem Brief an den Vater LEOPOLD vom 10. Februar 1784: „unter allen opern die wehrender zeit bis meine fertig seyn wird aufgeführt werden können, wird kein einziger gedanke einem von den meinen ähnlich seyn, dafür stehe ich gut!“⁴

¹ J. HANDSCHIN: *Musikgeschichte im Überblick*, S. 333

² A. EINSTEIN: *Mozart. Sein Charakter – Sein Werk*, S. 137 f.

³ B. HAMACHER, *Johann Wolfgang von Goethe. Entwürfe eines Lebens*, S. 99

⁴ MOZART: *Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe, Bd. III, S. 300

Erste Werke mit durchgängig individueller und später für Mozart so typischer Ton-sprache sind das frühe **Streichquintett** in **B-Dur**, **KV 174**, das **Klavierkonzert** in **D-Dur**, **KV 175** oder die **Sinfonien** in **g-Moll**, **KV 183** und in **A-Dur**, **KV 201** – alles Werke aus der Zeit von 1773/74.

JOSEPH HAYDN

Exemplarisch für Mozarts schöpferische Assimilation stehen v.a. die von 1782 bis 1785 komponierten sechs **Streichquartette** (**G-Dur**, **KV 387**; **d-Moll**, **KV 421** (→ Musik als Bedeutungssprache); **Es-Dur**, **KV 428**; **B-Dur**, **KV 458**; **A-Dur**, **KV 464** und **C-Dur**, **KV 465**), welche J. HAYDN gewidmet sind, und die von diesem entwickelten Satz- und Kompositionstechniken – konkret die Motivisch-thematische Arbeit und die Durchbrochene Arbeit. Dazu zählt auch das Obligatorische Accompagnement, worunter die grundlegende Aufwertung von Begleitstimmen zu (zwischen) wichtigen Motiv- und Thementrägern zu verstehen ist, sowie die Herausbildung eines klar definierten Klangkörpers (→ Königsdisziplin Streichquartett).

Die Bedeutung dieser zunächst primär von HAYDN erarbeiteten Verfahren, die ihren Ursprung im Kontrapunkt und in der Fugenkomposition haben, kann für den Verlauf der weiteren Musikgeschichte gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Denn diese Arbeitstechniken schaffen Zusammenhang, Verbindungen, Entsprechungen; sie erhöhen damit die strukturelle Qualität des Tonsatzes – ohne jedoch in das aus der Mode gekommene polyphone Sujet zurückzufallen (→ Klassische Musik).

Das für den jungen Mozart Neue, Galante wird von ihm später mit jenen Satztechniken modifiziert, verfeinert und verdichtet. Es entspricht in seiner klanglichen und strukturellen Entfaltung schließlich dem, was wir als typisch für HAYDN und Mozart – eben als klassisch – erkennen: jenes spielerisch leichte Fließen, das bei genauer Betrachtung aus so vielen Schichten, Linien und Verästelungen besteht.

Die Idee dazu findet sich schon 1751 bei DENIS DIDEROT, der das musikalisch Schöne im Realisieren von Beziehungen erkennt und meint, die Begleitstimmen sollten entweder den Ausdruck der führenden Stimme verstärken oder aber neue Ideen hinzufügen, welche das Thema verlangt und die führende Stimme nicht auszudrücken vermag.¹

O. JAHN nennt das von HAYDN „*im wesentlichen ... begründete klassische Streichquartett* [als] *die letzte und feinste Frucht der großen Stilwandlung im 18. Jahrhundert*“.² Wesentlich dafür ist die Gleichberechtigung bzw. Gleichrangigkeit der vier Stimmen bzw. Klangträger. Im Vorwort der Erstausgabe seiner bei ARTARIA erschienenen, J. HAYDN gewidmeten Streichquartette schreibt Mozart (hier in einer Übersetzung aus dem Italienischen):

Meinem lieben Freund Haydn!

Ein Vater, der beschlossen hatte, seine Kinder in die große Welt hinauszuschicken, wird sie natürlich dem Schutz und der Führung eines damals sehr berühmten Mannes anvertrauen, einem Manne, der glücklicherweise auch sein bester Freund war. Berühmter Mann und mein teuerster Freund, nimm hier meine Kinder! Sie sind in der Tat die Frucht einer langen und mühevollen Arbeit, doch ermutigte und tröstete mich die Hoffnung, die mir von den meisten meiner Freunde gemacht wurde, diese Arbeit wenigstens zum Teil belohnt zu sehen. ... Von ganzem Herzen verbleibe ich Dein liebster Freund, W. A. Mozart.

Wien, am 1. September 1785.

¹ zit. nach K. BLAUKOPF: *Musik im Wandel der Gesellschaft*, S. 122

² H. ABERT: *W. A. Mozart*, Teil 2, S. 166

Die Mühen des Schreibens kann man Mozart'schen Werken niemals anhören, auch diesen Quartetten nicht, obwohl er selbst sie damit in Verbindung bringt. Schließlich bestätigen aber die zahlreichen Skizzen, Entwürfe und Notizen, die er im Zusammenhang damit erstellt (und von denen wahrscheinlich nur ein kleiner Teil erhalten ist) sein Vorwort.



Mozart und der um 24 Jahre ältere J. HAYDN beim Musikmachen. Ausschnitt aus einem Kupferstich von MICHELE BENEDETTI aus dem frühen 19. Jhd. Die Vorlage stammt vom Porträt- und Historienmaler JOHN FRANCIS RIGAUD.

All diese Bemühungen um die musikalische Substanz waren notwendig, um die Instrumentalmusik, welche etwa 1772 von D'ALEMBERT noch als „eitler Lärm“ bezeichnet wird, der Vokalmusik gleichzustellen.

In der Ästhetik des 19. Jhdts. wird sie schließlich als Absolute Musik und damit als einzig wahre, weil nur ihrer selbst Willen geschaffen, auf den Thron gesetzt. V.a. die deutschen Komponisten geben der neuen Instrumentalmusik den Vorrang und machen aus der einstigen Tafel- und Unterhaltungsmusik eine Musik mit tiefen ethischen Inhalten, die eine neue Subjektivität und Leidenschaftlichkeit bei ihren Hörerinnen und Hörern ermöglicht (→ Klassische Musik).¹

Bekannt geworden ist der Ausspruch des frühen Aufklärers und Schriftstellers BERNARD LE BOVIER DE FONTENELLE (1657-1757) „Sonate, que me veux-tu?“ – frei übersetzt mit „Sonate, was willst du von mir?“ bzw. „Sonate, was willst du mir sagen?“ oder „Sonate, was gehst du mich an?“; v.a. weil JEAN-JACQUES ROUSSEAU 1765 dieses Zitat am Ende seines Sonaten-Artikels in der Enzyklopädie bringt.

J. S. BACH UND G. FR. HÄNDEL

Ein wichtiger Beitrag zum Thema Assimilation, wenn nicht überhaupt der wichtigste in diesem Zusammenhang, ist Mozarts folgenreiche Beschäftigung mit dem HÄNDEL'schen und v.a. BACH'schen Kontrapunkt ab April 1782. Hier zeigt sich auch, was Assimilieren für Mozart bedeutet, denn die Auseinandersetzung geschieht nicht bloß durch die Komposition von ein paar strengen Fugen, sondern ist als andauernder Prozess bis an sein Lebensende vorhanden. Staunen macht wieder die Vielfalt: Da gibt es einige wenige strenge Fugen, aber mit völlig anderen Tonartenkonzepten und Fugendurchführungslösungen, aber auch das Einbeziehen von fugenfernen Mitteln wie etwa den gerade in Mode stehenden Albertibässen (→ Kontrapunkt).

Im Weiteren wird kontrapunktisches Arbeiten von Mozart für die Differenzierung von Themen verwendet, denn ein polyphon gearbeitetes Thema ist von deutlich anderem Charakter als ein homophon begleitetes. Dies kommt besonders dem Formen mittels Kontrasten entgegen, was in dieser Zeit als Gestaltungsmöglichkeit erkannt wird. Eines von vielen Beispielen dafür ist Mozarts letzte **Sonate für Klavier in D-Dur, KV 576** (→ Kontrapunkt).

Zugleich wird kontrapunktisches Arbeiten bei Mozart immer auch zur Verdichtung der Struktur und zur qualitativen Aufwertung des Klanggeschehens eingesetzt – wenn zum

¹ R. GOLDRON: *Von Bach bis Beethoven*, Illustrierte Geschichte der Musik Bd. 7, S. 33 ff.

Beispiel einem Thema in einer anderen Stimme ein Kontrapunkt (ev. wie im folgenden Ausschnitt mit zeitlichen Versetzungen im Sinne einer Imitation) beige stellt wird. HANS MERSMANN unterscheidet diesbezüglich eine *äußere – mit einem Willen zur Gestaltung verbundene – Polyphonie Mozarts (Fugen und Fugati)* von einer *inneren*.¹

Sinfonie in Es-Dur, KV 543, 1. Satz, T. 26 - 33, Klavierauszug

Die 1. Violinen spielen das Thema, Hörner und später Fagotte (■ gekennzeichnet) fügen ergänzend und tw. imitierend versetzte Kontrapunkte ein – ein verblüffendes Beispiel von dem Selbstverständnis im Tun, welches Mozarts Komponieren ausmacht und den so einnehmenden Fluss samt dessen Leichtigkeit zeigt.

Gelegentlich komponiert Mozart Fugati in seine Sinfonien – wobei das Fugato der Jupiter-**Sinfonie in C-Dur, KV 551** gewiss die komplexeste Musik Mozarts, wenn nicht gar die komplexeste Musik überhaupt darstellt (→ Der leidenschaftliche Sinfoniker). Wieder einen ganz anderen Einsatz des Kontrapunkts zeigt der Schluss-Satz des **Streichquartetts in G-Dur, KV 387**. Hier wechseln fugierte Teile mit homophonen Abschnitten bzw. es werden zwei unterschiedliche Fugenthemen nacheinander abgehandelt und dann im Sinne einer Doppelfuge über- und gegeneinander gestellt. Schließlich endet der Satz – einem Statement gleich – im klassisch homophonen und somit neuen Stil (→ Königsdisziplin Streichquartett).

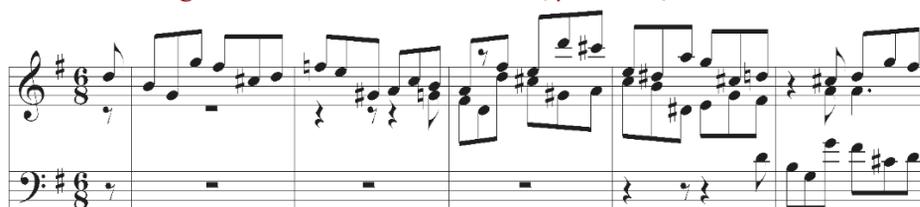
Ein überzeugendes Beispiel aus der Spätzeit Mozarts für seine Fähigkeit Stile, Arbeitstechniken, neue oder alte Moden etc. zu assimilieren, ist **Eine kleine Gigue** für Klavier in **G-Dur, KV 574**. Dieses meist nur als Zugabe zu hörende und dabei auch harmonisch verblüffende Einzelstück komponiert er aus dem Moment heraus am 16. Mai 1789 direkt ins Stammbuch von KARL IMMANUEL ENGEL, dem sächsischen Hoforganisten in Leipzig. Zuvor sind die beiden einen Abend lang zusammengesessen und werden wohl auch über die Musik von JOHANN SEBASTIAN BACH und GEORG FRIEDRICH HÄNDEL gesprochen haben. Vielleicht hat Mozart auch seine **Fuge für zwei Klaviere in c-Moll, KV 426** vom Dezember 1783 angespielt (→ Kontrapunkt).

HÄNDEL war so etwas wie Mozarts am meisten geschätzter, ja verehrter Komponist der späteren Jahre – nicht zuletzt hat Mozart auf Anregung G. VAN SWIETENS vier Oratorien von HÄNDEL neu instrumentiert und sie so stilistisch zeitgemäß aufbereitet und damit schmackhaft gemacht. Auch in der genannten Gigue nimmt er am HÄNDEL'schen f-Moll-Thema der Suite No. 8 in f-Moll, HWV 433 Maß, ebenso an dessen teilpolyphoner Verarbeitung und setzt dies mit seinem außerordentlichen Anpassungsvermögen um.²

¹ H. MERSMANN: *Die Kammermusik*, Bd. I, S. 279

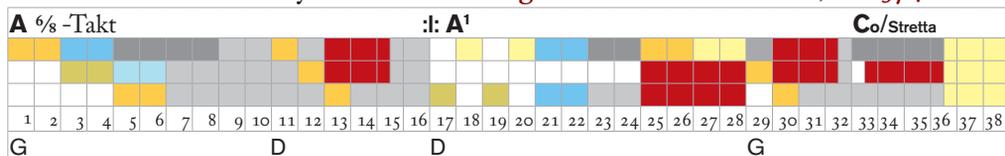
² „Schon in Dresden hatte sich Mozart gefreut, auf der Orgel zu beweisen, daß er auch den bei ihm nicht vermuteten Bachschen Orgelstil beherrschte. In Leipzig hatte er während des Aprilaufenthaltes auf der Thomas-Orgel über den Choral "Jesu, meine Zuversicht" in einer Weise improvisiert, daß der Bach-Schüler Doles glaubte, sein alter Meister sei von den Toten erstanden. ... nun schrieb Mozart dem Hoforganisten Engel eine Gigue ins Stammbuch, die zeigen sollte, was entstand, wenn ein Mozart sich der alten Stilmittel bediente“ (H. DENNERLEIN: *Der unbekannt Mozart*, S. 262).

Eine kleine Gigue für Klavier in **G-Dur**, KV 574, T. 1 - 5



Nur der Beginn des Stücks mit seiner Auffächerung der Stimmen gleicht dem Beginn einer Fuge.

Form- und Strukturanalyse: Eine kleine Gigue für Klavier in **G-Dur**, KV 574



□ = 1 Takt. Das bis zu fünfstimmig gehaltene Klavierstück ist hier in seinen drei jeweils essentiellen Stimmen abgebildet. Beide Teile der Dualform haben 16 Takte, dem zweiten Teil ist eine sechstaktige Coda bzw. Stretta nachgestellt. Die ersten Takte haben (wie bei einer Gigue oft) Fugenstruktur, danach werden die thematischen Ideen fortgesponnen und mit Akkorden begleitet.

Thema: ■ (als Dux), ■ (als Comes), ■ (als Fortspinnung); ■ der Kontrapunkt 1, ■ Kontrapunkt 2; freies Material ■■; substantielle akkordische Strukturen ■.

Bezüglich Harmonik und chromatischer Durchsetzung geht Mozart weit über das Gewohnte hinaus, denn die Akkordtypen und Folgen erinnern an BEETHOVEN, wenn nicht an noch spätere Jahrzehnte. Besonders die Takte 21 und 22 sind (siehe Funktionsanalyse) von solch hohem Dissonanzgrad, welcher durch die konsequente motivische Fortspinnung mit dem Material aus dem 1. Kontrapunkt ■ und der harmonischen Durchquerung des halben Quintenzirkels entsteht.

Funktionsanalyse

G-Dur:	T	D	(D ^{7<sup>9>}) Sp	D	⊕(⊕ ⁷)⊕	(D ⁷) Tp	⊕ D T	⊕ D ⊕ ⁷ D	(S ^{5<sup>6<} D ^v) Sp	D ^v T			
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10			
S	D ^{5<}	D(D ⁷)Tp	(D ^{5<}) ^[S]	D ^{7<}	T	Tp	Dg	T	⊕	D-Dur:	T (⊕ ⁷) D	T	D ^{7<}
	7	8	9	10	11	12							
t	D	(D ^v) S ⁹	S ^N S ⁿ	D ⁷ Tp	S ⁶ D T	D-Dur:	T D ^{7<-8}	d	(⊕ ⁷ D)				
	13	14	15	16	17	18							
Sp	(⊕ ⁷) Tp	(⁶ D)	⁵ D ⁷	⁴ D ⁷	³ D ⁷	² D ⁷	¹ D ⁷	S	(D ⁷) S	d	⊕ ⁷ T	T ^S	T
	19	20	21	22	23	24	25						
T ^{D⁷}	- d	T(D ⁷) - s	T ^{D^v}	T	G-Dur:	T	D	t	D	(D ^v) S ⁷			
	26	27	28	29	30	31							
S ^N S ⁿ	⊕ ⁷ Tp	S ⁶ D T	⊕ ⁷	T	(D ⁷) S	(D ^v) T	³ D ^v ⊕	D ^v T	(D) Tp	⊕	Tg	S ⁶	S ⁶ D T
	32	33	34	35	36	37	38						

Die farbig unterlegten Takte entsprechen der Formanalyse oberhalb und dienen der besseren Orientierung. Die ■ Funktionschiffren (T. 9/10, 29, 36/37) sind möglich, zeigen aber nicht unbedingt die wirkliche Bedeutung der jeweiligen Akkorde.

Die Takte 9/10 bewerkstelligt Mozart mit einer Modulation mittels Fauxbourdotsatz. Dieser recht häufige Satztypus aus parallel gerückten Sextakkorden erzeugt funktionsfreien Raum - d.h. die funktionalen Kräfte der Durmolltonalität sind für kurze Zeit aufgehoben.¹

¹ R. AMON: *Funktionelle Harmonielehre*, S. 108 ff.

Mozart assimiliert aber nicht nur kompositionstechnische Fertigkeiten, sondern auch Verhaltensweisen. So verändert sich sein Zugang in Geldangelegenheiten und dem Abliefern zugesagter Werke von der gestrengen und korrekten Beeinflussung durch den Vater LEOPOLD in der Salzburger Zeit hin zur Wiener Zeit, in der er die Gebräuche der WEBERISCHEN von KONSTANZE, ihrer Mutter und ihren Schwestern übernimmt – wie D. LEONHART eindrucksvoll beschreibt. Wir begegnen einer Persönlichkeit, die ohne auf die Grenzen des guten Geschmacks Rücksicht zu nehmen, Bettelbriefe schreibt, und statt zurückzuzahlen weiter fordert. Auch in der Erbschaftsangelegenheit überverteilt er seine Schwester ohne aus den Dokumenten herauslesbare Skrupel, indem er verlangt, dass sie den Nachlass des Vaters versteigert und den Erlös mehr oder weniger ganz an ihn ausbezahlt (→ Persönlichkeit).¹

Es sei aber dazu gesagt, dass auch Mozarts Vater die finanziellen Angelegenheiten stets überbetont und selbst bei wahrlich guten Einnahmen nie wirklich zufrieden scheint. Auch dürfte er bezüglich der erzielten Summen eher untertrieben haben, um den Sohn zu noch mehr Disziplin und Arbeitseifer zu motivieren (→ Vater Leopold, Mozarts Bildung).

Möglich, dass das Erbe LEOPOLD Mozarts an barem Geld weit größer war, von ihm aber schon während der letzten Jahre der Tochter gegeben wurde. Und da Mozart dies wohl ahnt, wird sein Verhalten bei der Aufteilung des Nachlasses erklärbar.

Zum Thema «Assimilation» noch ein interessanter Nachsatz: Dort, wo er nicht assimilieren will, verlässt er seinen eigenen Weg nicht; etwa wenn er dem Menuett treu bleibt – auch noch in den späten Sinfonien von 1788 – und das, obwohl J. HAYDN das Menuett längst zum Scherzo umgeformt hat, oder wenn er bei den Stamntonarten nur solche mit maximal drei Vorzeichen verwendet, obwohl seine Zeitgenossen (etwa JOSEPH HAYDN und dessen Bruder MICHAEL, die sonst für Mozart dauernde Inspirationsquelle sind) Sinfonien, Kammermusik und Sonaten in As-Dur, f-Moll, fis-Moll, H-Dur oder gar in es-Moll schreiben (→ Menuett).

¹ D. LEONHART: *Mozart. Liebe und Geld*, S. 207 ff.

Ästhetik und Stilistik

„Wir sagen – vielleicht am uneingeschränktesten –, Mozarts Musik ist schön (und wir können dieses Empfindungsurteil am Empfindungsauslöser auch dingfest machen)“.¹

Symmetrie

1752 – vier Jahre vor Mozarts Geburt erscheint das Hauptwerk *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* von JOSEPH RIEPEL. Ein zentraler Inhalt dieser wichtigen Schrift ist die formale Symmetrie von Musik – beruhend auf metrischer Ordnung, geradzahligem Taktgruppen und ganzzahligen Vielfachen von Zwei, d.h. Zwei-, Vier- und Achttakter (und in weiterer Folge Sechzehn- und Zweiunddreißigtakter). Viertakter oder *Vierer* sind für RIEPEL das Haupt der Ordnung, welche unserer Natur eingepflanzt seien.²

Wahrscheinlich hat Mozart dieses Werk gekannt. Für die Musikästhetik seiner Zeit werden Prinzipien der Symmetrie zur Norm, die v.a. auch interessant in ihren Abweichungen bzw. Individuationen sind. Für solche Abweichungen wird von der Musiktheorie – besonders in der ab dem 19. Jhd. aufblühenden Formenlehre³ – eine Fülle von Begriffen wie Innere und Äußere Erweiterung, Takterstickung, Taktverschränkung, Taktüberlappung etc. kreiert. Ebenso interessant sind Kompositionen, in denen von vornherein mit ungeradzahligem Taktgruppen gearbeitet wird – bei Mozart z.B. öfter Fünftaktgruppen (→ Formen).

Ein überzeugendes Beispiel für symmetrisches Gestalten in Mozarts Musik ist der zweite Satz in B-Dur aus dem **Konzert für Klavier und Orchester in d-Moll, KV 466**.

Klaviersolo T. 1-8

B-Dur: T T^S T T D₃⁷ T D⁷

T T^S T D^T D⁷ T^{D7} T

Der Beginn dieses Satzes ist ein Musterbeispiel für eine achttaktige Periode: je zwei Viertakter als Vorder- und ein mit ihm korrespondierender Nachsatz; beide sind jeweils aus zwei Zweitakttern zusammengesetzt. Gleicher Beginn bzw. gleiche Substanz von Vorder- und Nachsatz. Der Vordersatz endet auf der Dominante, der Nachsatz endet mit Entsprechung von Takt 8 zu Takt 4 des Vordersatzes auf der Tonika B-Dur. Mozart erfüllt dabei auch noch die Norm einer sanglichen Melodie mit Begleitung, klanglich dahinter eine pulsierende Grundierung aus Viertel- und Achtelnoten.

¹ H. H. EGGBRECHT: *Die Musik und das Schöne*, S. 45 f.

² G. MASSENKEIL: *Untersuchungen zum Problem der Symmetrie in der Instrumentalmusik W. A. Mozarts*, S. 21/23

³ Als erste Formenlehre kann der dritte Band von ADOLPH BERNHARD MARX: *Die Lehre von der musikalischen Komposition* aus dem Jahr 1845 angesehen werden.

Diese Struktur alleine ergäbe aber noch nicht notwendigerweise eine schöne Musik. Interessant ist darüber hinaus die Betrachtung der musikalischen Charaktere, die diese acht Takte erfüllen. H. H. EGGBRECHT nennt die jeweils ersten beiden Takte *schmeichelnd*, *zärtlich*, *bittend* und *süßredend*; die beiden jeweils folgenden *ruhig-fest*, *besonnen*, *gefaßt* und *gelassen*.¹

Die Analyse mit Funktionschiffren sowie die formtechnischen Grundlagen des Periodebaus sind musiktheoretisches Handwerk mit geringem Interpretationsspielraum. Umso interessanter (wenngleich heikel) ist die hermeneutische Analyse EGGBRECHTS, weil sie versucht, Mozarts individuelle Ausformung dieser Musik zu erkennen und so ein wenig von deren Schönheit nicht nur sinnlich, sondern auch verstehend zu erfassen. Für den *schmeichelnd-zärtlichen* Teil bindet Mozart die Mittelstimme in Dezimen an die Melodie. Diese gleichsam parallelen Terzen erzeugen Sentimentalität. Verstärkt wird dieser Charakter melodisch durch die halbtönig aufwärts gerichteten Seufzer und die bogenförmige Melodie in Sekunden, die sogleich wieder über den Ausgangston **f** auf der B-Dur-Terz **d** endet.

Der recht seltene Begriff des ‚Überdur‘ meint das Vermögen, Stücke in Durtonarten trauriger, resignativer, berührender klingen zu lassen als im Moll. Er verweist auf eine Gabe, die v.a. F. SCHUBERT, W. A. MOZART und manchmal auch F. MENDELSSOHN zugeschrieben wird. Dieser zweite Satz in B-Dur verdient meines Erachtens diese Bezeichnung. Im übrigen kommt bei Mozart eher der annehmende und sich ergebende als der schmerzende Teil des Schicksals zur Sprache. Jene Art von Gefühl auf der anderen Seite der Palette meint er wohl auch, wenn er vom *stillen Beifall* für seine **Zauberflöte** spricht, der ihn so erfreut (→ Oper mit und nach Da Ponte).

Im Allgemeinen hat der Komponist oder die Komponistin, um eine konkrete Stimmung oder Emotion für eine Passage oder für ein ganzes Stück zu erreichen, für alle musikalischen Parameter – also Melodik, Rhythmik, Harmonik, Dynamik, Agogik, Artikulation, Instrumentation und Textur² – eine Auswahl an Entitäten zur Verfügung. Dies sind etwa bestimmte Intervallanordnungen einer Melodie, verschiedene Akkordtypen in der Harmonik, rhythmische Besonderheiten wie z.B. ein Siciliano oder ein lombardischer Rhythmus³, klangfarbliche Zusammenstellungen von Instrumenten, eine choralähnliche Textur etc. Dazu kommt noch die Wahl des Tongeschlechts und der entsprechenden Tonart, das Tempo, die Anzahl der Stimmen und deren Artikulation. So entsteht ein Klangfluss, der bei uns als (Zu-)Hörende bestimmte Assoziationen auslöst und die entsprechenden Empfindungen an den Zeitfluss unseres Erlebens koppelt. Somit kann eine emotionale bzw. affektive Stimmung mit einem Repertoire gleich ausgerichteter Parametermerkmale musikalisch gestaltet werden – etwa Traurigkeit mit einer Molltonart, mit fallenden Melodien, negativ konnotierten Akkorden (Neapolitaner, verminderter Septakkord, Akkorde mit übermäßiger Sext etc.), schleppend-punktierten Rhythmen und einer entsprechenden Instrumentation. Bei Mozart hingegen fällt auf, dass er oft die Charaktere der Parameter mischt (d.h. einzelne entgegen der angestrebten Stimmung ausrichtet) und so der seelischen Wirklichkeit entsprechend differenzierte Stimmungsbilder erzeugt. So wäre auch das Phänomen des ‚Überdur‘ deutbar.

¹ H. H. EGGBRECHT: *Musik im Abendland*, S. 557

² R. AMON: *Lexikon der Harmonielehre*, S. 108

³ Bei diesem speziellen Rhythmus wird die übliche Folge der Punktierung lang-kurz umgekehrt zu kurz-lang (R. AMON: *Lexikon der musikalischen Form*, S. 308).

Personalstil

Indem Mozart bisher geltende stilistische Normen relativiert – etwa die verschiedenen nationalen wie gattungsbezogenen Stile, vereint er neue Kombinationsmöglichkeiten in seinem Personalstil. Dieses Zusammenschmelzen in eine individuelle Klangsprache wird – ähnlich wie zuvor bei G. B. PERGOLESI (1710–1736) – typisch für Mozart.

Nach und nach fließen bei ihm alle Eindrücke und Erfahrungen der Reisen, der wenigen außerväterlichen Lehrstunden, der Vorbilder und der gehörten oder gelesenen Musik von Zeitgenossen und Komponisten früherer Zeiten in seinem Werk – dieses bereichernd – zusammen (→ Vater Leopold, Mozarts Bildung).

So entsteht Werk um Werk eine eigene Tonsprache bei zugleich hohen Anteilen gleichbleibender Kompositionsmerkmale. Dies basiert auf Mozarts Individualisierung und Personalisierung von allem, womit er sich beschäftigt – etwa auf seiner Leidenschaft für Theater und Bühne und der damit einhergehenden Dramatisierung seiner Instrumentalmusik.

Ein zentraler Aspekt des Mozart'schen Personalstils ist sein Umgang mit dem Orchesterapparat, denn er ist Sinfoniker im allerbesten Sinn des Wortes (→ Der leidenschaftliche Sinfoniker). Sein kompositorischer Umgang mit dem Klang als struktureller Kombination unzähliger Möglichkeiten beginnt beim Erfassen der individuellen Möglichkeiten einzelner Instrumente. Kaum einer kann wie er Musik für bestimmte Klangkörper komponieren. D.h. er lotet sämtliche Möglichkeiten an Klang, Bewegungsmöglichkeit, Bedeutung und affektiv-emotionale Beimengung aus, über die ein Instrument oder eine Stimme verfügt, und gestaltet dann dementsprechend seine Musik.

So ist wegen des Auslotens der instrumentenspezifischen Feinheiten sein Klarinettenkonzert für Klarinettenisten und Klarinettenistinnen wesentlicher Teil aller Prüfungen an Konservatorien und Musikuniversitäten sowie bei Probespielen für sämtliche Orchester.¹ Dieses Auf-den-Leib-Schneidern ist auch musikbezogener Inhalt der Konversation mit seinem Vater LEOPOLD und gilt natürlich noch viel mehr für seine Sänginnen und Sänger (→ Oper bis Da Ponte).

Wenn Mozart das Orchester einsetzt, geschieht dies immer und in jeder Gattung mit höchst individueller Behandlung und in einer für die jeweilige Musik situationsbezogenen Ausformung. Für das Komponieren einer Sinfonie ist das im Allgemeinen selbstverständlich. Bei Mozart jedoch geschieht es auch im Instrumentalkonzert, in den Werken für die Kirche und v.a. in seinen Opern. Die Komplexität seiner inhaltlichen und emotional-personenbezogenen Umsetzungen von Text und Handlung in Musik zu Arien, Duetten und größeren Ensembleszenen wird erst mit seiner individuellen Form der Orchesterbehandlung möglich (→ Oper bis Da Ponte).

Ein Musterwerk für Mozarts Individualstil ist die unvollendet gebliebene **Große Messe** in c-Moll, KV 427, in der sinnlich Italienisches mit gelehrt-kontrapunktisch Deutschem verschmilzt; im Übrigen sind einzelne Arien der Messe in ihrem Ausdruck und ihrer Gestaltung kaum von Arien für eine Oper zu unterscheiden (→ Glaubensfragen, Kirchenmusik).

Anteil an seinem Personalstil haben natürlich auch bestimmte Vorlieben für Instrumente, einzelne Tonarten, Rhythmen, Akkordverbindungen und v.a. Motive und melodische Wendungen.

¹ Gleiches gilt auch für seine Kompositionen für andere Instrumente wie Oboe, Horn, Fagott und für einige Streichinstrumente und Klavier.

Eine finale Abrundung erfährt Mozarts Personalstil in seinen letzten Lebensjahren, indem er – wie fast alle ganz Großen der Kunst – die Mittel bzw. das musikalische Material immer sparsamer verwendet. Es bedarf dieser letzten Wendung, um höchste emotionale Entfaltung und kognitive Durchdringung mit verhältnismäßig wenig Materialaufwand schaffen zu können. Mehrfach erstaunlich, wie früh Mozart sich dieser letzten Stufe annähert. „*Diese Sparsamkeit der Mittel* [im Klavierkonzert in C-Dur, KV 503 bezüglich der Harmonik dargelegt (→ Dialoge – Klavierkonzerte)] *ist ein erstes Anzeichen von Mozarts letzter Stilphase. Aber erst in seinem Todesjahr wirkt sich diese Tendenz vollgültig auf sämtliche Parameter aus.*“¹

Festzustellen ist diese sparsame Verwendung des Tonmaterials als zentrales Merkmal seiner pianistischen Klangarchitektur schon an den früheren Klavierwerken – im Speziellen an der maximalen Reduktion der Stimmen zur homophonen Zwei- und Dreistimmigkeit. Der notorische Umstand raffinierter Schlichtheit nötigt bei der Interpretation besondere Konzentration ab: Bei Mozarts Musik darf nichts weggelassen, nichts verschleiert, nichts übertönt werden.

Zwölf Variationen in C für Klavier, KV 265 (300^e), T. 1 - 8

C-Dur: T T₃₋₁ S₅ T₃₋₁ D⁷₅₋₃ T_p₃₋₁ S⁶ D⁵⁻⁶ T

Jede harmonische Funktion in diesem Variationsthema über das französische Lied *Ah, vous dirai-je, Maman* ist simultan durch zwei, sukzessiv manchmal auch durch drei Töne (T. 5 und 6) repräsentiert (siehe Funktionen unter den Noten).

Pure Schönheit

„*Er ... ahnt nicht, dass ich bei Mozarts Klarinettenkonzert weine, weil es die schönsten Gedanken auf dieser Welt sind, die ein Mensch jemals zu Papier gebracht hat.*“² Diesem Satz aus ROBERT SCHNEIDERS Roman *Schatten* lässt sich mit Freude zustimmen, zugleich kann er noch durch viele andere Werke Mozarts für die Liste der schönsten Gedanken der Menschheit erweitert werden.

Das **Klarinettenkonzert in A-Dur, KV 622** ist Mozarts letzte Instrumentalkomposition, die er Anfang (nach dem 7.) Oktober 1791 wenige Wochen vor seinem Tod für die Bassettklarinetten komponiert, denn am 8. Oktober schreibt er nach Baden an seine Frau KONSTANZE: „... *dann Instrumentierte ich fast das ganze Rondó vom Stadtler.*“³ Dieses Instrument ist eine Klarinette in Altlage, die A. STADLER mittels zusätzlicher Klappen um den Umfang einer Terz nach unten mit den Tönen **es**, **d**, **cis** und **c** erweitert (→ Die fünfte Stimme).

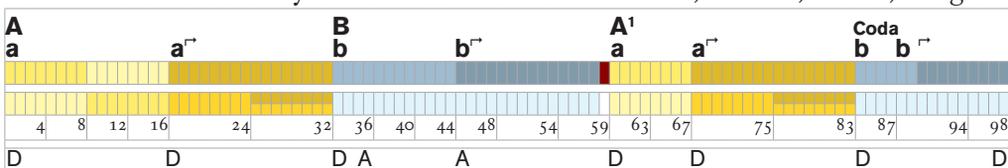
¹ CH. ROSEN: *Der klassische Stil*, S. 288

² R. SCHNEIDER in seinem Roman *Schatten* (2002), Kapitel 5, S. 25

³ MOZART: *Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe, Bd. IV, S. 157

Klarinettenkonzert in A-Dur, KV 622, 2. Satz, T. 1 - 8, Klavierauszug

Die beiden ersten Takte sind hier im Klavierauszug notiert und zeigen das ruhige Pulsieren der Begleitstimmen. Die Melodie ist klingend notiert. Die beiden zweitaktigen Bögen am Beginn atmen nicht nur als Ganzes, sie haben auch notierte Atempausen am Ende. Der zweite Viertakter bildet eine Einheit und zieht als Halbphrase den ersten achttaktigen Vordersatz zum vorläufigen Ende auf die Dominante. Während der eröffnende Ton **a** eine schwache Quint der Tonika D-Dur ist, ist das schließende **a** starker Grundton der Dominante A-Dur und hat so ein völlig anderes Energieniveau.

Form- und Strukturanalyse Klarinettenkonzert in A-Dur, KV 622, 2. Satz, Adagio

□ = 1 Takt. Die obere Zeile stellt den Klarinettenpart, die untere den Orchesterpart dar. Die helleren Themenfarben zeigen die Begleitfunktion des Orchesters an. Das Stück in der Subdominanttonart D-Dur ist, auf Symmetrie angelegt, in dreiteiliger Liedform gestaltet. Der ■ markierte Takt steht für die Solokadenz.

Skizzenmaterial für den ersten Satz (primär die Außenstimmen – das melodische Material des Soloinstruments, über weite Strecken den Bass der Tuttistellen – und dazu immer wieder mehrtaktige Einschübe von Mittelstimmen), das er später recht genau übernimmt, besteht schon früher als **Konzertsatz in G-Dur** von Ende 1789 [KV 584^b], tw. schon 1784/85 für Bassethorn.

Der durch seine Verwendung als Filmmusik in *Out of Africa* von SYDNEY POLLACK aus dem Jahr 1985 so überaus populär gewordene zweite Satz steht wie beim **Klarinettenquintett in A-Dur, KV 581** in der Subdominanttonart D-Dur und ist ebenfalls im Dreivierteltakt komponiert. Auch aus anderen Aspekten wie z.B. solchen der emotionalen Einstimmung beider Werke zeigt sich eine Aura, die Mozart mit dem Klang der Klarinette verbindet und wohl auch auf ihren meisterlichen Spieler A. STADLER bezogen ist.¹ Daraus erwächst eine für Mozart spezifische Inspiration: „*Ich kann nur schreiben, was mir selbst gefällt.*“² Das Selbstverständnis, mit dem Mozart die Werke seiner letzten Jahre schafft, basiert u.a. auf einer handwerklichen Meisterschaft, die nur als vollendet bezeichnet werden kann. In allen Parametern zeigt sich ein letztes Durchdringen der Substanz und eine perfekte Individualisierung der vertrauten Muster. Nichts ist Selbstzweck, nichts sinnentleertes Virtuositentum. Alles dient dem Werk als Ganzem – vergleichbar höchstens mit der Ganzheit aus Farben, Formen und Strukturen in der Natur (→ Klassische Musik).

¹ K. KÜSTER: *Mozart. Eine musikalische Biographie*, S. 352. STADLER verliert – oder vererbt an seinen Sohn und der verliert – beide Autographen; sowohl den vom Klarinettenquintett als auch den vom Konzert. Beide sind bislang verschwunden, sodass Herausgeber auf frühe Drucke von 1801 zurückgreifen müssen.

² Angebliche Aussage Mozarts zu immer wiederkehrenden Aufforderungen, auch für musikalische Laien zu schreiben. In: V. & M. NOVELLO: *Eine Wallfahrt zu Mozart*, S. 111

Daneben ist es seine stilistische Sicherheit, die ihn keinerlei Entgleisungen machen lässt – auch nicht bei Werken, deren Existenz ausschließlich durch finanzielle Nöte erklärbar ist und die ihm demgemäß weniger Freude machen, etwa die Werke für mechanische Instrumente (→ Zum Ende).

Stilistische und ästhetische Sicherheit

Ab 1763 übernimmt Mozart in den Klavier-Violin-Sonaten die in Paris damals modernen ALBERTI-Bässe (benannt nach DOMENICO ALBERTI 1717 - 1740, dem Mitbegründer eines vereinfachten homophonen Klavierstils; seine Sonaten op. 1 wurden in London 1761 gedruckt). Diese meist recht monoton wirkenden Begleitfiguren für die linke Hand haben für Spielende mehrere Vorteile: Sie sind als Klischee leicht vom Blatt zu lesen, erzeugen durch repetitive Melodisierung der Akkordstruktur die Illusion von Klangfülle und vermitteln neben der Harmonik auch den metrischen Puls.¹

Im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen wendet Mozart sie aber immer in zahllosen Abwandlungen an und erzeugt damit Kontraste, Farben und spezielle Stimmungen. Das wohl populärste Beispiel dafür ist der erste Satz der **Sonate für Klavier in C-Dur, KV 545**, bekannt auch als *Sonata facile* oder *Kleine Klavier-Sonate für Anfänger*.² W. GEORGII schreibt zu den ALBERTI-Bässen bei Mozart: „Was der Meister anfaßt, wird irgendwie verklärt; so empfängt sogar dieses billige Mittel bei ihm noch einen kleinen Heiligenschein“.³

Sonate für Klavier in C-Dur, KV 545, 1. Satz, T. 1-5

C-Dur: T D⁷₅ T T⁵ T D⁷₃ T S

Allein schon die Basslinie **c - d - c - h - c** zeigt mit den beiden, den Tonikagrundton **c** umgebenden Nachbartönen **d** als großen oberen Leitton und **dem** Leitton **h**, äußerste Klarheit und Reduktion.

Die ALBERTI-Bässe vom Anfang der Sonate sind zu einem Markenzeichen des Klavierspiels geworden, obwohl der erste Satz nur in 19 von 73 Takten dieses Begleitmuster verwendet. Im Gegensatz dazu sind es im zweiten Satz 60 von 74 Takten und im dritten etwa 20 von 73 Takten. Verblüffend im Sinne von Symmetrie (siehe oben) sind die jeweiligen Gesamtaktzahlen der drei Sätze: 73 - 74 - 73.

In dieser **Sonate für Klavier in C-Dur, KV 545** von 1788 – in C-Dur seine vierte und letzte – steht sparsamer Umgang mit dem Material an, konzentriert gestraffte Knappheit. Das ist bei Mozart, der sonst seine Werke oft mit überbordender Ideenfülle und „verschwenderischem Themenreichtum“ ausstattet, eher selten.

„Nun ist jeder Gedanke auf die knappste Form gebracht. Alle Glieder sind ganz Wohllaut gewordenes Ebenmaß.“⁴

¹ R. AMON: *Lexikon der musikalischen Form*, S. 21

² C. PROKOP: *Mozart der Spieler*, S. 34

³ W. GEORGII: *Klaviermusik*, S. 195

⁴ H. DENNERLEIN: *Der unbekannte Mozart*, S. 250

So entsteht ein erster Satz (Allegro) mit nur 73 Takten, bei dem u.a. jeweils nur ein Takt für die Überleitung vom Haupt- zum Seitensatz genügt und der mit einer Durchführung von gerade einmal 13 Takten auskommt. Ihr Material ist aus der nur drei Takte (26 - 28) umfassenden Codetta entwickelt, vermengt mit den Tonleiterpassagen aus der Fortspinnung des Hauptsatzes. Als sehr seltene und daher bemerkenswerte Ausnahme kann der Eintritt der Reprise in der Subdominanttonart F-Dur angesehen werden.

Form- und Strukturanalyse der Sonate für Klavier in C-Dur, KV 545, 1. Satz

Exposition				Co. Durchführung								Reprise				Coda			
a	a	Vb	b	c				c				a		a		Vb	b	Co.	
4	8	12	17	21	26	28	32	41	45	49	53	57	62	66	71	73			
C				G				F				C							

□ = 1 Takt. Ein symmetrischer Aufbau aus Exposition (28 T.) + Durchführung (13 T.) + Reprise (29 + 3 T.). Die zusätzlichen Takte der Reprise sind der Rückmodulation aus der Subdominanttonart F-Dur und der Coda geschuldet.

Der symmetrisch gebaute Vordersatz der Periode **a** wird mit einem asymmetrischen Nachsatz beantwortet **a**, der u.a. aufgrund seiner Länge und wegen seinem Fortspinnungscharakter zugleich die Überleitung und Modulation zum Seitensatz bildet. Dieser Seitensatz beginnt mit einem bei Mozart eher seltenem Vorhangtakt **Vb**, der die neue Tonart, den Charakter und den Sechszehntel-Puls vorbereitet (→ Mozart, der Pianist).

Die geteilten Kästchen der Takte 26 und 71 zeigen die Überlappung der entsprechenden Taktinhalte. Sowohl Exposition als auch Reprise werden von einer Codetta abgeschlossen. Und wie so oft bei Mozart wird aus der Substanz des Epilogs (oder hier der Codetta) das Material für die Durchführung gezogen.

Funktionsanalyse der Sonate für Klavier in C-Dur, KV 545, 1. Satz

C-Dur:	T	D ₅ ⁷	T	T ^S -T	D ₃ ⁷	T	S	T	S ₆ ⁵	D ₅	T	S ₆		D ₃ ⁷								
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20		
	DD ^T	DD ^T	D	G-Dur:	D ₇	T ₃	D ₅ ⁷	T	D ₅ ⁷	T ₃	S	D ₅ ⁷	Dp	Tp	Sp							
	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	
	D ₃	T	S ₆	S ₆	D ^T	D ⁷	T	D ⁷	T	D ⁷	T	t	D ⁷	t	D ⁷	t						
	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	
	D	d	D ⁷ d	D ⁷ d	(D ⁷)	Sp	d	(D ⁷)	S	S ₃	(D ⁷)	Sp	(S ₃)	D ⁷)	S	F-Dur:						
	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51		
	T	D ₅ ⁷	T	T ^S -T	D ₃ ⁷	T	S	T	S ₆ ⁵	D ₅	T	T	D ₃								C-Dur:	
	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	
	S ₆ ⁵	D ⁷ T	S ₆	S ₆	D ₃ ⁷	DD ^T	DD ^T	D	D ₇	T ₃	D ₅ ⁷	T ₃	D ₅ ⁷	T ₃	D ₅ ⁷							
	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73
	T	S	D ₅ ⁷	Dp	Tp	Sp	D ₃	T	S ₆	D ^v	D ^T	D ⁷	T	D ⁷	T	D ⁷	T					

Die farbig unterlegten Takte entsprechen der Formanalyse oberhalb und dienen zur besseren Orientierung. Die Funktionschiffren (T. 13 und 58) sind möglich, fördern aber nicht unbedingt den harmonischen Sinn der jeweiligen Stellen.

„Denn es scheint, als habe seine Musik der menschlichen Natur einen Glanz verliehen, den sie vorher nicht besaß.“¹

¹ R. RAFFALT: *Musica Eterna. Von Palestrina bis Mozart*, S. 162

Das Problem mit der aus heutiger Sicht anscheinend so glasklaren klassischen Einfachheit – geprägt durch den Satz von CHR. W. GLUCK in der Einführung zu seiner Oper *Alceste*: „Einfachheit, Natürlichkeit und Wahrheit sind die Fundamente der Schönheit in der Kunst.“ – hat Mozart in einem Brief an den Vater vom 28. Dezember 1782 dargelegt: „... die Concerten sind eben das Mittelding zwischen zu schwer, und zu leicht – sind sehr Brillant – angenehm in die Ohren – Natürlich, ohne ins leere zu fallen – hie und da – können auch Kenner allein satisfaction erhalten – doch so – daß die Nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum (gemeint ist die erste Gruppe der Wiener Konzerte, die **Klavierkonzerte** in **F-Dur, KV 413**, **A-Dur, KV 414** und **C-Dur, KV 415** → Dialoge – Klavierkonzerte). Und ein paar Zeilen später schreibt Mozart anlässlich eines Kompositionsauftrags für eine in Musik gesetzte Ode, deren Realisierung ihm schwer fällt: „die ode ist erhaben, schön, alles was sie wollen – allein – zu übertrieben schwülstig für meine feine Ohren – aber was wollen sie! – das mittelding – das wahre in allen sachen kennt und schätzt man izt nimmer – um beyfall zu erhalten muß man sachen schreiben die so verständlich sind, daß es ein fiacre nachsingen könnte, oder so unverständlich – daß es ihnen, eben weil es kein vernünftiger Mensch verstehen kann, gerade eben deswegen gefällt; – es ist nicht dieses was ich mit ihnen sprechen wollte, sondern ich hätte lust ein Buch – eine kleine Musicalische kritik mit Exempeln zu schreiben – aber NB: nicht unter meinem Namen.“¹

Individuation der normativen Kompositionsbasis

Mozarts Musik zielt auf das Wohlwollen seines Publikums ab, von dem er, der in seinen letzten zehn Wiener Jahren keine Anstellung hatte, welche ihn finanziell unabhängig gemacht hätte, abhängig ist. Er bedient – zumindest an den Oberflächen – die zu seiner Zeit gültigen Normen der Komposition (symmetrischer Periodenbau, Melodieorientiertheit, metrisches Pulsieren, Sprachlichkeit, Natürlichkeit etc.). So wird schon bei der ersten Darbietung ein hörendes Verstehen ermöglicht, welches sich unmittelbar in Gefallen verwandelt. Zugleich setzt er aber auf diese Grundnormen individuelle Abweichungen, Überlagerungen, Auslassungen, und das in unendlichen Abwandlungen – was ihn vom Großteil seiner Zeitgenossen abhebt.²

Dieses hohe Maß an individueller Gestaltung, das sich Mozart mit fortschreitender Kompositionserfahrung erarbeitet, nennt G. GRUBER *Durchgestaltung* bzw. *Individuation*.³ Dabei entsteht eine plastisch-mehrdimensionale Durchgestaltung des Satzes, die auch immer wieder Überkommenes mit spielerischem Zugang aufbricht und Neues entstehen lässt.

Erste Ansätze dazu zeigt das **Klavierkonzert** in **Es-Dur, KV 271**, bei dem z.B. die üblichen Rollen von Orchester und Klaviersolisten vertauscht sind. „So staunen wir vor den Werken der Vollreife über Mozarts Gabe, scheinbar restlose Regelmäßigkeit unversehens bis zum Rand mit individuellem Leben zu füllen und seine offenbar pessimistische Grundgestimmtheit zu beglückender Heiterkeit aufzuläutern“.⁴

Grund dafür ist eine Haltung, die nicht nur für Mozart gilt, sondern auch Teil des Zeitgeistes ist. Mozart beschreibt sie, wie man es nicht klarer formulieren kann, in einem Brief vom 26. September 1781 an Vater LEOPOLD während der Arbeit an der **Entführung**.

¹ MOZART: *Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe, Bd. III, S. 246

² H. H. EGGBRECHT: *Musik im Abendland*, S. 561 f.

³ GERNOT GRUBER: *Wolfgang Amadeus Mozart*, S. 72

⁴ H. J. MOSER: *Musikgeschichte in 100 Lebensbildern*, S. 430

„ – der zorn des osmin wird dadurch in das komische gebracht, weil die türkische Musick dabey angebracht ist. ... denn, ein Mensch der sich in einem so heftigen zorn befindet, überschreitet alle ordnung, Maas und Ziel, er kennt sich nicht – so muß sich auch die Musick nicht mehr kennen – weil aber die leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Eckel ausgedrückt seyn müssen, und die Musick, auch in der schaudervollsten lage, das Ohr niemalen beleidigen, sondern dabey vergnügen muß, folglich allzeit Musick bleiben muß, so habe ich keinen fremden ton zum f[: zum ton der aria :] sondern einen befreundten dazu, aber nicht den Nächsten, D minor, sondern den weitem, A minor, gewählt.“¹ (→ Oper bis Da Ponte)

Diese Ansicht teilt auch noch I. F. C. ARNOLD in seiner 1810 erschienenen Schrift *Mozarts Geist*, obwohl zu dieser Zeit mit L. v. BEETHOVEN bereits ein völlig anderer Zeitgeist angebrochen ist: „Der Tonkünstler, als schöner Künstler muß also die Gefühle nicht nur schön schildern, sondern seine Darstellung muß auch überhaupt alle erforderlichen Momente des Wohlgefallens in sich vereinigen. Selbst die Darstellung minder angenehmer Situationen muß in der Musik ästhetisch modifiziert werden ...“²

Untersucht man Mozarts Werke der späteren 1780er-Jahre, ist freilich immer öfter ein diskretes Abweichen von dieser Haltung zu erkennen. Dann verliert die Musik für kurze Momente ihren melodischen und harmonischen Schmelz und wird härter, unnachgiebiger. Grund dafür ist sein immer stärker werdendes Einbeziehen kontrapunktischer Strukturen in seine Werke. Die Qualitäten, die er v.a. in der Auseinandersetzung mit J. S. BACHS polyphonen Satztechniken erkannt hat, lassen ihn nicht mehr los und führen nach einer Schreibkrise zum Einsatz des Kontrapunkts auf allen Ebenen seiner Kompositionen – mit unterschiedlichsten Ergebnissen. Diese Art stringenter Fortführung und durchdringender Behandlung des Materials ist für kontrapunktisches Komponieren wesensbestimmend. So tauchen z.B. als Melodie geprägte Ideen in der Bass-Stimme auf, haben dort aber womöglich zu viel Klangvolumen, werden abgespaltene Melodiepartikel ohne den für Mozart so typischen Charme konsequent durch alle Stimmen geführt, entstehen schließlich durch das Gleichzeitige, Kontrapunktische derart klangdichte Abschnitte, dass sie einem das Folgen schwer machen.

Das geschieht aber – mit wenigen Ausnahmen – immer nur für Momente, für wenige Takte; selten für ganze Abschnitte oder Sätze – wie z.B. in der **Sonate für Klavier in D-Dur, KV 576**, seiner letzten Klaviersonate.

Die Auseinandersetzung mit dem Thema Kontrapunkt ist in Mozarts musikalischem Werden und Sein von so großer Bedeutung, dass es dazu im Buch ein eigenes Kapitel gibt (→ Kontrapunkt).

Auch J. S. BACH ist bei seinen kontrapunktischen Ausführungen nicht immer gleich konsequent. Themen werden, wenn sie beim Wandern durch alle Stimmen des Satzes zu dicht oder dissonant wären, in einzelnen Tönen oder eventuell Tongruppen modifiziert, abgeändert, um ein versöhnlicheres – wenn auch weniger folgerichtiges – Klangbild zu erreichen. Nicht aber z.B. in der dreistimmigen Invention in f-Moll, BWV 795. Denn alle, die dieses kurze Klavierstück mit 35 Takten schon einmal probiert haben, werden festgestellt haben, was JOHANN N. DAVID auf den Punkt bringt: „Wir erleben hier eine lineare Selbständigkeit der Stimmen, die die Hörgewohnheiten ihrer Zeit radikal durchbricht und am normalen harmonischen Gefälle genau angibt, wo und wie den Hörerfahrungen Überraschungen bereitet werden. »Die Musik ist mit Klängen verhängt.«“³

¹ MOZART: *Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe, Bd. III, S. 162

² I. F. C. ARNOLD: *Mozarts Geist*, S. 54 f.

³ JOHANN N. DAVID: *Die dreistimmigen Inventionen von J. S. Bach*, S. 23

So passiert schleichend ein leiser Wandel in Mozarts Klangästhetik, der freilich wieder von seinem so untrüglichen musikalischen Geschmack und seiner Stilsicherheit getragen wird, wodurch sein Klangsinne das letzte Wort behält und wirkliche kontrapunktische Härten vermeidet.

Substanzgemeinschaft

Das Prinzip, ein musikalisches Werk mit bzw. aus einer Substanz – einem Motiv oder Thema – zu gestalten, liegt schon vielen barocken Werkgattungen zugrunde. Das betrifft die Themen von Chaconne, Passacaglia und Variationensatz, das Thema der Fuge, aber auch die thematische Grundlage für alle Sätze der Suite. „*Die Gestalt tritt immer mehr zurück und die Substanz selbst in den Brennpunkt der Betrachtung.*“¹

Dabei steht im Barock mehr das Gestalten und Fortspinnen als das für die späteren Epochen relevante Entwickeln im Vordergrund. Dahinter steckt auch die Idee, nur einen Affekt pro Werk zu evozieren. Dieses Prinzip, das von der Musikwissenschaft im 20. Jahrhundert – modifiziert – als Substanzgemeinschaft² bezeichnet wird, ist für manche Komponisten aufgrund hoher Komplexität durchaus mehr Schranke als Motivation. Nicht so aber für Mozart, denn es entspricht seinen improvisatorisch-variativen Möglichkeiten, spielerisch eine Fülle von Beziehungen und Umwandlungen aus Einem entstehen zu lassen. „... *wird dennoch niemals die Einheit des Ganzen unterbrochen, und die Austauschung der Figuren geht so unbemerkt vor sich, als wäre sie immer natürliche Folge des Vorbergehenden.*“³ Um eine gemeinsame Substanz im Werk zu erkennen, bedarf es primär der Analyse, denn „*Substanz ... meint Beziehungen, die eher im Verborgenen wirken, unterhalb des greifbar Thematischen und umstandslos Wahrnehmbaren.*“⁴ Ein schönes Beispiel für thematische Substanzgemeinschaft ist die **Sonate für Klavier in G-Dur, KV 283** (→ Der Pianist Mozart).

Mozart der Dramatiker – auch in der Instrumentalmusik

Mozart ist durch und durch ein Mensch des Theaters. Das bedeutet, er produziert für eine Bühne, auf der das dramatische Geschehen stattfindet. Im Idealfall ist es die Bühne des Musiktheaters, auf der die Darsteller und Darstellerinnen mit seiner Musik handeln und durch sie wirken. Die Möglichkeit, diese Ebene zu bedienen und Opern oder Singspiele zu komponieren, fesselt ihn sein Leben lang. Aber er überträgt jene Art des Bühnengeschehens auch auf seine Instrumentalmusik und erschafft hierfür eine andere, aber durchaus vergleichbare Bühne.

Dieser Bereich der sogenannten Absoluten Musik, d.h. einer Musik, die um ihrer selbst Willen existiert und keinen Text oder eine Funktion für irgendein Handeln außer dem des Musizierens oder Zuhörens hat, kann sich erst in der Zeit Mozarts und seiner Zeitgenossen endgültig etablieren. Davor waren es die Texte bzw. andere außermusikalische Vorgaben, die den Gang der Musik mitbestimmten (→ Klassische Musik).

¹ H. MERSMANN: *Angewandte Musikästhetik*, S. 463

² „*Alle Beziehungen, welche durch Variation oder thematische Arbeit, durch Evolution einer Kraft entstehen, sind Entwicklungswerte. Die Substanzwerte sind absolut und allein durch die Struktur der Elemente bedingt. Substanzgemeinschaft also ist die Summe der Beziehungen, welche unter Ausschließung aller Entwicklungswerte allein aus dem Stoff, aus der elementaren Struktur einer Musik erwachsen.*“ H. MERSMANN: *Angewandte Musikästhetik* (1926), S. 463; anderorts: „*Substanzgemeinschaft ist in allen großen Kunstwerken der Träger ihrer stärksten, verborgensten Bindungen und Kräfte. Sie liegt unterhalb des schöpferischen Willens, ist darum um so stärker spürbar, je reiner, naturhafter eine Musik ist.*“ (*Musikhören*, S. 78).

³ I. F. C. ARNOLD: *Mozarts Geist*, S. 57

⁴ C. KÜHN: *Analyse lernen*, S. 218

Wenn ein Musikwerk – etwa ein Streichquartett, eine Sinfonie, eine Sonate etc. – ohne konkret festzumachenden Inhalt besteht, müssen rein musikimmanente Strukturen und Abläufe ein in sich stimmiges Fortschreiten gewährleisten.

Die in der reinen Instrumentalmusik fehlenden handelnden und sprechenden Personen in ihren Verstrickungen werden dabei durch Themen ersetzt, die auftreten, wirken, von anderen abgelöst werden, und ev. später zurückkehren. Mit den Themen fest verbunden sind Rhythmen, Tonarten und sie begleitende oder ebenso häufig sie prägende Akkorde. Die Themen werden je nach emotionaler Aufladung mit unterschiedlichen Klängen bzw. Instrumenten vorgetragen. Dialoge mit anderen Themen werden auf dieser Klangbühne inszeniert, kontrapunktisch verdichtet oder in Kadenzten als Teil einer Szene abgeschlossen. Manchmal erklingt ein Thema in verschiedenen Facetten immer wieder, manchmal treten viele verschiedene Themen in kurzen Zeiträumen nacheinander auf. So setzt Mozart mit unerschöpflicher Fantasie in der einen Sonatensatzexposition eine Fülle von thematischen Ausformungen – gezählte acht in der **Sonate für Klavier in F-Dur, KV 332**. In einer anderen beschränkt er sich auf ein paar wenige, und im **Rondo für Klavier in D-Dur, KV 485** gibt es überhaupt nur ein Thema, das leicht variiert, aber mit daraus hervorquellenden unterschiedlichsten Nachsätzen in verschiedenen Tonarten gestaltet ist (→ Formen).

Mozarts Leidenschaft für das Dramatische erstreckt sich auf alle Ebenen seines Musikschaffens: auf die Formgebung, die Melodiegestaltung, die Harmonik (im Speziellen die Modulationen), auf die Dynamik, die Instrumentation und die Verwendung entsprechender Texturen. All dies machen auch andere Komponisten, aber niemand mit solch konsequenter Durchdringung und darauf ausgerichtetem Fokus.

Ein kleines Drama in 65 Takten komponiert Mozart mit seiner einzigen GOETHE-Vertonung – dem **Klavierlied *Das Veilchen*, KV 476**. Es ist am 8. Juni 1785 in sein Werkverzeichnis eingetragen und so vollkommen durchkomponiert, dass die drei Textstrophen musikalisch verschränkt sind, und erst ganz am Schluss bekanntes Material wiederaufgenommen wird (siehe Form- und Strukturanalyse).

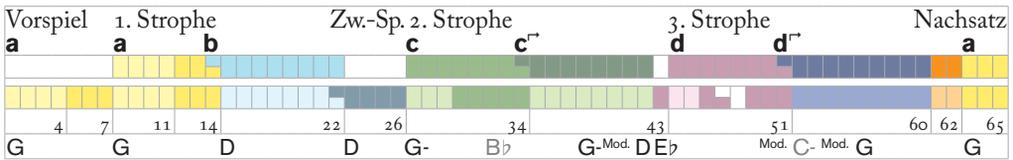
Klavierlied *Das Veilchen*, KV 476, T. 7–14

Ein Veil-chen auf der Wie-se stand, ge - bückt in sich und un - be - kann; es war ein her-zigs Veil - chen.

Beinahe schon bildgebend geleitet wandelt Mozart die Musik zum Text. Das Veilchen steht mit fallenden parallelen Dezimen (Stimme und Klavier T. 10/11) gebückt und nimmt schon von Anfang an mit vielen melodischen Seufzern sein Schicksal vorweg. Jedes Ende der Sätze bzw. Halbsätze gestaltet Mozart mit einer Figur, die der Tenorklausel¹ gleicht (nur die letzte der drei oben notierten Figuren ist eine wirkliche Tenorklausel mit den G-Dur-Skalentönen ③ ② ①) und hier einen liebevoll-zärtlichen Anstrich bekommt (im Notenbsp. ■).

1 Die Tenorklausel ist eine melodische Formel, bei der die Finalis (entspricht durmolltonal dem Grundton) mit einem Ganzton von oben erreicht wird (② ①). Zuvor meist ③ ② ① oder ④ ② ①.

Form- und Strukturanalyse Klavierlied *Das Veilchen*, KV 476



□ = 1 Takt. Obere Zeile – Singstimme, untere Zeile – Klavier.

Das Veilchen als Protagonist ist mit der Tonart G-Dur und nachsinnend g-Moll dargestellt, die Schäferin im naiv-hellen D-Dur. Ihren fröhlichen Gesang gestaltet das Klavier in den Takten 22 bis 26 ■ als Zwischenspiel. Die Rückkehr zur Tonika G-Dur fehlt aber, denn das Veilchen breitet seine Unglücks- und Todesfantasien aus, tonartlich entsprechend in emotionale und dunkle ♭-Bereiche gehend: g-Moll, B-Dur (Paralleltonart) und schließlich Es-Dur (als Subdominanttonart zu B-Dur, aber unmittelbar auf D-Dur folgend deren Neapolitanertonart) und c-Moll (→ Tonarten: Verwendung und Bedeutung).

Die beiden ■ dargestellten Tonartchiffren B♭ und C- sollen zeigen, dass beide Tonarten zwar kurzfristig erklingen und festzumachen sind, funktionstechnisch aber deutlich Sphären der sie umgebenden Tonarten g-Moll und Es-Dur bilden.

Die Es-Dur Stelle ab d ■ gleicht einem Rezitativ, das zum traurig-dramatischen Höhepunkt – dem Ende des Veilchens in c-Moll – führt. Ab hier kommt wieder Bewegung auf und es folgen die Rückkehr zur Stamntonika G-Dur sowie ganz am Ende die Takte 61/62 ■ mit Mozarts Textergänzung als Nachruf: *Das arme Veilchen* und Wiederholung: *es war ein herzigs Veilchen*. Das Sprengen des üblichen Klavierlied-Rahmens sieht A. EINSTEIN in Mozarts Identifikation mit dem Inhalt begründet: „Der Text traf auf eine verwandte Seele”.¹

Man wünschte sich, die Geschichte dazu, wie E. G. BAUR sie erzählt, wäre genau so gewesen, weil sie so gut ins Phänomen-Mozart-Bild passt: „Eine Woche darauf ist Mozart, wie so oft, in einen musikalischen Salon eingeladen. Zum Geheimrat Franz Bernhard Ritter von Keesß, Subskribent Mozarts und Schirmherr der Augarten-Konzerte. Die Dame des Hauses singt ... Mozart hat ihr ein neues Lied versprochen. Die ganze Gesellschaft wartet auf ihn, doch Mozart taucht nicht auf. Schließlich werden mehrere Diener des Hauses losgeschickt. Wo Mozart Stammgast ist, weiß man offenbar. Er wird gefunden, nur ohne das Mitbringsel in der Tasche. ... Der Diener beschafft Notenpapier, und Mozart komponiert am Gasthaustisch auf einen Text Goethes, den er auswendig kann. Nicht ganz genau, ziemlich genau. ... Flüssig, ohne jedes Zögern schreibt er es nieder, das Lied von dem großen Liebenden, nicht dem Geliebten.“² Die autographe Partitur zeigt tatsächlich Mozarts rasch und mit der ihm gegebenen Leichtigkeit notierte Musik sowie deutliche Knickspuren, die vielleicht auf deren Zusammenfallen verweisen. Sie war Teil der umfangreichen Autographensammlung STEFAN ZWEIGS.

Genie und Satznorm

Im Werk genialer Künstler sind die Normen des Handwerks, die für den überwiegenden Teil der im gleichen Fach Tätigen – wenn schon nicht einschränkend, dann zumindest (ausgetretene) Spuren vorgehend – gelten, kaum bis gar nicht zu spüren.

So ist die musikalische Faktur von GIOVANNI P. DA PALESTRINA von einer so feinen Ausgewogenheit bezüglich Satzdichte, dem Auf und Ab der melodischen Bewegung, dem Verhältnis von Tönen und Pausen, dem strukturierten Wechsel von Noten- bzw. Tondauern etc., von so klarem Fließen, dass sie das ungeheure Regelwerk dahinter vollkommen vergessen macht.

¹ A. EINSTEIN: *Mozart. Sein Charakter – Sein Werk*, S. 397

² E. G. BAUR: *Mozart. Genius und Eros*, S. 237

Legendär ist auch die Geschichte des gerade erst 25-jährigen MICHELANGELO BUONARROTI, der für seine Pieta in Carrara einen recht schmalen (eigentlich zu schmalen) Marmorblock kauft, in dem er bereits die fertige Figur sieht und so sein Meisterwerk schaffen kann. „Das ist es, was die Werke genialer und schöpferischer Naturen als solche bezeichnet, daß auch in demjenigen, was nur als die Erfüllung eines gebotenen Gesetzes erscheint, sich die Freiheit einer selbständigen Individualität offenbart“.¹

Und wenn Mozart das Klavierstück **Eine kleine Gigue** in **G-Dur, KV 574** nach einem Gespräch mit dem befreundeten Organisten KARL I. ENGEL in dessen Stammbuch hineinkomponiert, und dabei ein Werk voll Polyphonie und chromatischer Harmonik schafft, die fast schon an den späten BEETHOVEN erinnert, geschieht das just mit jener Leichtigkeit, die es plausibel macht, vom „Phänomen Mozart“ zu sprechen (→ Assimilation).

Konvergenz

Neben der in verblüffendem Ausmaß vorhandenen Fähigkeit des Assimilierens hat Mozart auch noch eine andere Fertigkeit im Höchstmaß entwickelt, nämlich verschiedene Ebenen zu einem Ganzen zu vereinen. G. KNEPLER spricht von Konvergenz – „Es neigen sich zueinander und ergießen sich ineinander Elemente, die aus ganz verschiedenen Bereichen menschlicher Aktivität stammen, die von selbst nicht zusammenkommen, die man aber auch nicht einfach addieren kann oder zusammensetzen. Die Leistung besteht darin, zu erkennen, daß und wie sie miteinander verschmolzen werden können“.²

Als Beispiele nennt er anhand einer Opernkomposition: die Erwartungen der neuen Hörerschaft, die kommunikativen Möglichkeiten des Theaters, das Anwenden sinfonischer Technik auf die Oper und die zeitgenössische Motivisch-thematische Arbeit. Diese und noch viele andere Komponenten sind es, die Mozart konvergierend zusammenfügt und so ein Ganzes, ein Opus formt (man denke an die maßgeschneiderten Gesangsnummern für die jeweiligen Sängerinnen und Sänger).

Auch die Darstellung von und Gestaltung mittels Konflikten gehört zu Mozarts Stärken und ist daher ebenso aus dem Blickwinkel der Konvergenz, dem stimmigen Zusammenführen aus mehr oder weniger divergierenden Ausgangslagen, zu sehen. Ob bei der Komposition gebrochener Themen (→ Das Thema bei Mozart), beim Aufeinanderprallen homophoner und polyphoner bzw. kontrapunktischer Texturen, beim Übereinanderlegen gleich dreier Tänze im **Don Giovanni** oder der Abfolge mehrerer Tonarten auf engstem Raum – Mozart liebt die Darstellung von Konflikten auf allen musikalischen Ebenen. Dabei entsteht aber niemals Derbes oder Zerrissenes, sondern immer technisch feinste Arbeit in Kombination mit geschmackvoll-stilsicherer Handhabe. „Mozarts höchstes Vermögen hingegen liege gerade in Kunstgattungen, die die Gestaltung von Konflikten zum Inhalt haben: Oper und Konzert.“³

EGON FRIEDEL, der so oft Sachverhalte klärt, was andere nur staunend zurücklässt, bringt es auf den Punkt: „Die Produktion Mozarts ist in ihrer Fülle und Vielseitigkeit vielleicht das erstaunlichste Phänomen der gesamten europäischen Kunstgeschichte. Er war in allem ein Meister.“⁴

¹ OTTO JAHN: *W. A. Mozart, 4 Teile, Teil 3*, S. 429 (hier zit. nach U. KONRAD, S. 24).

² G. KNEPLER: *Wolfgang Amadé Mozart. Annäherungen*, S. 138 f.

³ FRIEDRICH C. HELLER: *Joseph Haydn – eine Künstlerfreundschaft* in: P. CSOBÁDI (Hrsg.), *Wolfgang Amadeus; Summa summarum* S. 60

⁴ E. FRIEDEL: *Kulturgeschichte der Neuzeit*, S. 760