

# Wolfgang A. Mozart

## Verschiedene Aspekte der Sonatenform bei Mozart:

**Klaviersonaten a-Moll KV 310, B-Dur KV 333, C-Dur (facile) KV 545, B-Dur KV 570, Streichquartette G-Dur KV 387 und C-Dur („Dissonanzen“) KV 465**

**Vorbemerkung:** Bei Streichquartetten wissen wir oftmals sehr gut Bescheid über Anlass der Komposition und Aufführung, insbesondere bei den sechs J. Haydn gewidmeten Quartetten (1782-85), darunter KV 387 und 465, deren Druckversion Mozart selbst überwachte – keine Selbstverständlichkeit in jener Zeit! In Mozarts Zeit begann sich das Streichquartett als die am höchsten geachtete Gattung der Kammermusik zu etablieren – es gilt als das Pendant zur Symphonie und ist seit Haydns mittleren Quartetten normhaft viersätzig (mit Menuett an dritter oder zweiter Stelle).

Demgegenüber wissen wir meist nur sehr wenig über Entstehung und Aufführung der Klaviersonaten Mozarts. Die frühen sind für den eigenen Bedarf geschrieben, ab den mittleren gibt es durch Widmungen und andere Zeugnisse bisweilen Hinweise, dass sie für bestimmte Persönlichkeiten geschrieben wurden, oder sich wie im Falle der berühmten „Sonata facile“ verkaufsfördernd an den Dilettanten (damals kein abwertendes Wort) richteten. Bei den schwierigeren Sonaten (z.B. KV 333) können wir hingegen annehmen, dass sie für den Eigenbedarf waren und in Salons und Akademien von Mozart selber gespielt wurden.

## Mozarts Umgang mit der Sonatenform

Prinzipiell können wir zwei Typen von Sonatensätzen ausmachen:

- a) der direkt von Haydn beeinflusste Typ – oft monothematisch oder zumindest starke Verwandtschaft der Themen in Intervallik, Rhythmik oder Bewegung. Die Überleitungen und Durchführungen sind hier meist entwickelnd mit typischen Techniken wie Fortspinnung und Abspaltung der Motive. Beispiele hierfür sind KV 310 und 545.
- b) der charakterisierende Typ – Themen oder Motive werden oft gegensätzlich aufgestellt, sie gewinnen eigenständigen Charakter, d.h. ähnlich einer Oper werden sie zu eigenen „Personen“. Statt entwickelnden Charakter zu besitzen können hier die Überleitungen und Durchführungen von Episoden geprägt sein (nicht selten mit neuen Themen oder Motiven!). Aber natürlich können sich die Typen auch durchmischen. Z.B. im Streichquartett KV 465: die einzelnen Formteile haben charakterlich klar abgegrenzte Themen, alle werden jedoch durch das Hauptsatz-Thema umrahmt, das ständig wiederkehrt. Außerdem haben alle Teile untergründige Verbindungen zur „dissonanten“ Einleitung.

Eindeutig zum Typ b) gehören KV 333 (Finale), KV 570 (Überleitung zum Seitensatz bringt ein neues Thema, das zum zentralen Gedanken der Durchführung wird).

Die Sonatenform wird von anderen Formen durchdrungen und „vereinnahmt“ diese oft, so werden Finalrondos fast immer zu Sonatenrondos mit dem typischen Aufbau **A-B-A-C-A-B'-A**, wobei **B** die Funktion des Seitensatzes erfüllt (inklusive der Tonartenentwicklung) und **C** die der Durchführung (also meist ein langes, entwickelndes Couplet). Beispiele sind die Finali der Sonaten KV 310 und 333, das zusätzliche Besonderheiten aufweist: Der **C**-Teil ist in sich zweigeteilt, besteht also eigentlich aus zwei Couplets und vor dem abschließenden Rondoteil ist eine Solokadenz eingebaut, was den virtuos, konzertanten Charakter dieses Stückes unterstreicht.

Langsame Sätze mit erweiterter Zweiteiligkeit oder Dreiteiligkeit nähern sich der Sonatenform, indem die vom Suitensatz her bekannte Tonartenentwicklung thematisch untermauert wird (also ansatzweise oder ganz ein zweites Thema und eine Schlussgruppe formuliert werden) und der zweite Teil mit einem sequenzierenden, entwickelnden Durchführungsteil beginnt. Ein „ausgewachsenes“ Beispiel hierfür ist der zweite Satz von KV 310.

Die Nähe des klassischen Menuetts zur Sonatenform liegt auf der Hand: Folgt der Tonartenplan dem Suitensatz (also Modulation zur Oberquinte am Ende des 1. Teils) und bringt das Ende des zweiten Teils eine „Mini-Reprise“ des Anfangs, liegt bereits ein kleiner Sonatensatz vor. Natürlich kann der Komponist die Nähe zur größeren Form durch entsprechende motivische und entwickelnde Techniken (also Seitensatz-Thema und Durchführungsteil) noch unterstützen.

Auch die Beschäftigung mit der polyphonen Musik Bachs und Händels findet Eingang in die Sonatenform. So entwirft Mozart im Finale des Quartetts KV 387 eine Doppelfuge als Sonatensatz. Erstes und zweites Fugenthema entsprechen Haupt- und Seitensatz, Überleitung und Schlussgruppe sind spielerische, homophone Episoden. Die Reprise beginnt mit der homophonen Episode ohne weitere (Fugen-)Durchführung des ersten Themas und im SS entfällt folgerichtig eine Durchführung des zweiten Themas, stattdessen kommt sofort eine Durchführung beider Themen im doppelten Kontrapunkt. Erst die Coda bringt die Krone des Fugenbaus: eine vierfache Einführung des ersten Themas.

So komplex die Formidee ist, so klar (aber durchaus nicht einfach) zeigt sich die harmonische Disposition: Die Reprise setzt (ähnlich wie in der „facile“) in der Unterquinte an, was eigentlich eine Einrichtung der Überleitung überflüssig macht, die gesamte harmonische „Belastung“ findet in der Durchführung statt (enharmonische Modulation nach b-Moll!).

### **Klassisches Symmetriedenken**

Ab dem mittleren Mozart erblicken wir in seiner Musik die Blüte des klassischen Symmetriedenkens. Das soll nicht bedeuten, dass es hier nur 8taktige Perioden gibt (die Riemannsche „Normalperiode“ mit Vorder- und Nachsatz T-D – T-T ist sowieso eher die Ausnahme). Aber die Musik ist auf Ausgleich und Symmetrie auf höherer Ebene bedacht: Erweiterungen der thematischen Sätze und Perioden geschehen meist viertaktig; wird z.B. ein Takt als Überleitung eingeschoben (so vor dem SS des ersten Satzes der „facile“), wird er an anderer Stelle wieder eingespart (dort in der Schlussgruppe: nur 3 statt 4 Takte).

Ein kleines Wunder ist jeweils der Aufbau einer Periode: es gibt zahlreiche feine Abstufungen der Halb- und Ganzschlüsse (harmonisch, rhythmisch-metrisch und/oder melodisch) und der Kadenzüberspielung („Imperfizierung“) bei äußerer Erweiterung (die bekannteste aber durchaus nicht häufigste Spielart ist der harmonische Trugschluss, häufiger nur melodisch oder rhythmisch). Die Formulierung des Nachsatzes zeigt kompositionstechnische Meisterschaft im Detail: Wir erwarten den Höhepunkt auf Takt 7, aber Mozart verteilt die harmonischen (z.B. Subdominante) und melodischen Höhepunkte meist um den metrischen (T.7 auf 1) Höhepunkt herum, um so eine größere Steigerung und Blüte zu erreichen. Beispiele: Anfang KV 545 und 570 und fast alle langsamen Sätze im zweiten Band der Klaviersonaten.

### **Analyse der Sonate a-Moll KV 310 (Paris 1778)**

#### *I. Allegro maestoso*

Exposition (T.1-49)

Hauptsatz (T.1-8)

T.1-8 HS-Thema, 8taktiger Satz. Vordersatz markantes, abwärts führendes Motiv mit punktiertem Rhythmus über klopfenden Achtelakkorden der linken Hand, Pendelharmonik t-D über Orgelpunkt; Nachsatz melodisch aufsteigendes Motiv im Quintfall, in der Kadenz wieder punktierter Rhythmus. Beiden Halbsätzen gemein ist die treibende Bewegung und der häufige Einsatz harter Sekundreibungen in der Begleitung – eine außergewöhnlich ernste Sonate steht uns bevor (gefundenes Fressen für biographistische Analysen, die hier den Tod der Mutter heraushören wollen, gleichzeitig entsteht aber u.a. die strahlende Pariser Symphonie KV 297. Vielleicht ging es doch vornehmlich darum, das kritische Pariser Publikum mit ausdrucksstarken Werken zu überzeugen).

Überleitung (T.9-22 – 2x7 Takte)

Überleitung 1 T.9-15: angegangene Wiederholung des HS, ab T.12 aber Modulation zum Halbschluss G (Ausstiegsakkord C7, weiter mit dominantisierter Zickzack-Sequenz)

Überleitung 2 T.16-22: neues punktiertes Motiv über Alberti-Bässen mit Orgelpunkt G in c-Moll, nachdrückliche Kadenz zum Halbschluss

#### Seitensatz (T.23-34) C-Dur

Beginn einer ständigen 16tel-Bewegung, die bis weit in die Schlussgruppe durchgehalten wird. Auch das Seitensatz-Thema (8taktiger Satz + 4taktige äußere Erweiterung) wird von klopfenden Achteln begleitet, die Begleitung ist harmonisch unbelasteter, die Sekundreibungen werden durch Sekundumspielungen in der Oberstimme ersetzt. Im Nachsatz entstehen hier typische Vorhaltsdissonanzen (7 vor 6), die auf die dissonanzreiche Harmonik des Hauptthemas verweisen.

#### Schlussgruppe (T.35-49 – 3x5 Takte)

Die Schlussgruppe hier anzusetzen ist durchaus diskussionswürdig. Dagegen sprechen die außergewöhnliche Länge im Vergleich zu den anderen Formteilen (15 Takte) und die direkte motivische Fortspinnung aus dem SS-Motiv heraus. Die SG also erst T.45 ist auch möglich. *Dafür* sprechen allerdings die kadenzuelle Harmonik und der typische kadenzierende Triller im Takt davor, der bei Mozart immer Formteile trennt.

Die Sekundumspielungen laufen in ungebremsen 16tel-Ketten abwärts und münden in eine Standardkadenz (Ruggiero-Modell), diese 5 Takte werden dann im Händetausch und kontrapunktiert wiederholt. Die letzten 5 Takte bringen dann eine fast opernhafte Schlussformel, in der die typischen Sekund- bzw. Septimreibungen wieder aufgegriffen werden.

#### Durchführung (T.50-79)

##### 1. Abschnitt (T.50-57)

Angegangene Wiederholung der HS-Themen in C-Dur, mündet in T.53 in einen C7-Akkord (wechselnd mit Dv), der enharmonisch in einen übermäßigen 56-Akkord umgedeutet wird.

##### 2. Abschnitt (T.58-73, I.Viertel)

Lange Quintfallsequenz über 10 Stufen von H7, zunächst dreimal in 4taktigen Schritten, danach halbtaktig bis zum Ziel a-Moll. In den Viertaktern entstehen über Orgelpunkt dissonanzreiche Vorhaltsketten in den Oberstimmen (in sich wiederum sequenziell angelegt) mit punktiertem Rhythmus. Der halbtaktige Quintfall ab T.70 verweist auf die letzten Takte der SG, allerdings mit scharfer Punktierung

##### 3. Abschnitt

Arpeggierte Figuren der r.H. über der soeben gewonnenen Punktierung in der l.H., führt zu Halbschluss E mit Sekundwechseln zu F hartvermindert.

#### Reprise (T.80-133)

Für Mozart-Verhältnisse ist dies eine bemerkenswert stark veränderte Reprise. Sie ist 5 Takte länger, der erste Teil der Überleitung ist völlig neu, im SS gibt es eine kleine, jedoch signifikante Änderung in der Begleitung, in der SG fällt der dramatische Einsatz des Neapolitaners in T.119 und von verminderten Septakkorden in den eingeschobenen Takten 126+127 auf. Daneben erklingt das SS-Thema natürlich in der Haupttonart und zwar wirklich in a-Moll und nicht in der Dur-Variante, wie bisweilen üblich (nicht jedes Thema verträgt eine Veränderung von Dur nach Moll) – der ernste Charakter bleibt gewahrt!

#### Hauptsatz (T.80-87) unverändert

#### Überleitung 1 (T.88-96)

Eine sequenzierende Variante des HS-Themas wird von der l.H. gespielt, während die r.H. die klopfenden Achtel in orchestrale 16tel-Tremoli auflöst. Über einer Zickzack-Sequenz (eine andere als in der Exposition) entsteht eine Vorhaltskette, mündend in die drei „calando“-Takte 94-96 mit chromatischen Seufzermotiven (der eher beiläufig entstehende Querstand a-ais in 95 muss wohl als die schärfste Dissonanz dieses Satzes gelten).

Überleitung 2 (T.97-103) wörtlich in a-Moll

Seitensatz (T.104-115)

Im Prinzip eine wörtliche Reprise in a-Moll, lediglich die Begleitfiguren in 104-106 haben die in der Durchführung gewonnenen Sekundwechsel im Bass, ein Reflex auf die Sekunde als zentrales dissonantes Intervall.

Schlussgruppe (T.116-133)

Zunächst wörtlich, T.119 bringt statt Hauptstufen und Lauf aufwärts (wie in T.38) Arpeggien aufwärts (siehe Durchführung 74ff) über den Neapolitaner und den Dv (ist es übertrieben, den Neapolitaner als harmonische Manifestation des Sekundabstandes zu sehen?).

Der Rest ist wörtlich bis auf die drei eingeschobenen T.126-128, die die Arpeggien über Dvs in Abwärtsrichtung aufgreifen und dem Schluss so eine noch dramatischere Wirkung verleihen.

Auf die beiden anderen Sätze möchte ich hier nur kurz eingehen, vor allem möchte ich das Verhältnis zur Sonatenform aufzeigen und darüber hinaus auf besonders signifikante Stellen hinweisen.

Der II. Satz *Andante cantabile con espressione* in F-Dur beginnt mit einer mustergültigen 8taktigen Periode, lediglich der erwartete melodische Höhepunkt in T.6/7 fällt mit g'' etwas bescheiden aus, was hier natürlich daran liegt, das bereits der Anfang des Themas fast den gesamten Tonraum durchmisst – diese Energie kann selbst im Nachsatz nicht getoppt werden! Dafür schafft das harmonische Metrum (Achtel statt Ganztaktern bzw. Vierteln) und die zu 32tel verkürzte Rhythmik einen eindeutigen Höhepunkt. Die Melodie ist symmetrisch um ihren mittleren Zentralton c'' gebaut.

Die Periode mündet direkt in eine 7taktige Überleitung (man beachte die zahlreichen Sekundvorschläge – Bezug zum I. Satz), in T.15 beginnt ein verspielter SS (C-Dur), die SG mit einem neuen, weit ausschwingenden Motiv beginnt T.22. Das harmonische Modell korrespondiert mit den letzten Takten der SG des I. Satzes.

Der zweite Teil beginnt mit einer angegangenen Wiederholung des Themas, die in zwei unterschiedliche Sequenzen (37-42 aufsteigend aus C-Moll und 43-50 absteigend) mündet. Die Vorhaltsketten des I. Satzes finden sich in sehr ausdrucksvoller Form in den T.43ff wieder. Nach 2 Takten Orgelpunkt auf C mit Sekundwechseln zu Des hartvermindert (wie I. Satz Ende der Durchführung!) folgt eine fast wörtliche Reprise (nur bisweilen in der r.H. anders ornamentiert), natürlich so eingerichtet, dass auch der SS in F-Dur erklingt.

Der III. Satz *Presto* ist ein freies Rondo mit Anklängen an Sonatenform in oben beschriebener Abfolge. Bemerkenswert ist hier, dass Mozart eine Art monothematisches Rondeau nach französischer Art baut (Referenz an den Pariser Geschmack?), d.h. die Couplets folgen ohne Zäsur aus den Rondoteilen und spinnen das Hauptthema fort. Das erste Couplet **B** T.28-106 beginnt sogar mit dem Rondothema zunächst in c-Moll (Reflex auf Überleitung 2 im I. Satz), nach 4 Takten wechselt es nach C-Dur.

Das nächste Couplet **C** steht in der Durvariante A-Dur und bringt eine kurze Aufhellung, sowohl harmonisch als auch metrisch in zwei zu wiederholenden 16taktern.

Das Couplet **B'** (194-236 in a-Moll) greift nur manche Elemente des ersten Couplets auf, so das Hauptthema im Händetausch (203ff), die Parallelführung von 37ff (hier 211ff), die Sequenz mit hartverminderten Klängen von 52ff (hier 226ff).

Statt eines abschließenden Rondoteils beendet Mozart diese Sonate kurz und wirsch mit einem codaartigen Schluss, die oft übliche Duraufhellung zum Ende erfolgt nicht.

Alles in allem liegt uns hier eine eher untypische Sonate vor, die gar nicht dem süßlichen Mozartbild entsprechen möchte – allerdings lassen sich die meisten Besonderheiten wie gezeigt ebenso als Auseinandersetzung mit den zeit- und ortsbedingten Konventionen begreifen. Dass Mozart sehr bewusst mit dem lokalen Publikumsgeschmack umging, beweist ein Brief aus Paris an den Vater, in dem er stolz davon berichtet, wie eine unerwartete Wendung in der Eröffnung seiner Pariser Symphonie, die mit dem Pariser Stil dieser Tage spielt, das Uraufführungspublikum zu spontanem Applaus hinriss.