

MUSIK UND MUSIKHÖREN - EIN GESPRÄCH

I

MUSIKHÖREN UNTER DEM ZEICHEN DES GESPRÄCHS

Wendet man den Begriff und die Vorstellung des Gesprächs auf Musik an - sein Wesen, seine möglichen Verlaufsformen, seine Verhaltensfiguren (als einer Weise, mit anderen umzugehen und Klarheit über etwas zu gewinnen), so zeigt sich, daß von Dreierlei die Rede sein muß.

Man kann die Musik selbst als ein Gespräch betrachten: ihre Anlage und Formung; die Art, wie das Material, die Themen, Motive, Gestalten eine Auseinandersetzung führen; als Gespräch zwischen Stimmen, Stilen, musikalischen Redeweisen, Aktionen, Stimmungen, Argumenten. Es liegt - zweitens - nahe, auch den Umgang des Menschen mit Musik als ein Gespräch zu betrachten - sein Hören, sein Musizieren, seine Verstehensversuche, die Bewegung zur Musik.

Die Beschäftigung mit Musik vermag schließlich - drittens - wie auch jene mit Literatur, mit Bildern, mit einer Landschaft ... das Gespräch des Menschen mit sich selbst anzuregen und zu befördern. Sie lädt ein zur Auseinandersetzung im Fühlen und Denken des Menschen, welche ihn immer wieder antreibt, ihn lebendig und neugierig hält und kontaktfähig macht. Musik führt in Gefühlswelten oder in vergangene Zeiten, sie weckt Vorstellungen und Bewegungen, sie begleitet das Denken und Träumen.

Im Mittelpunkt der Betrachtung der Musik als eines Gesprächs stehen die Beschreibung und Deutung des Mittelsatzes aus W.A.Mozarts Klavierkonzert in A-Dur (KV 488, entstanden 1786). Um auf diesen *Hauptgegenstand* vorzubereiten, soll zuvor in einer allgemeinen Besinnung über das Wesen und die Intention dieses dreifachen Gesprächs die Rede davon sein, was der Mensch mit dem 'Partner' Musik erlebt und treibt. Sodann beschreibe ich in einigen kürzeren Beispielen verschieden Formen des musikalischen Gesprächs - als Anregung, die Metapher und Verhaltensform *Gespräch* auf Musik anzuwenden. Dabei sind

Vortrag Detmolder Kreis

1990

mehrere Ebenen zu unterscheiden: was im musikalischen Gespräch verhandelt wird (die Sache oder Frage, um die es geht); die Weise, in der es geführt wird und verläuft; und schließlich, wie die Menschen, die das Gespräch *führen, sind* und *sich geben*.

-----

Was tun wir, wenn wir Musik hören; was wollen wir von ihr, oder: was macht die Musik mit uns? Wie hilft die Vorstellung des Gesprächs, diese Fragen zu beantworten?

Eine kaum überschaubare Literatur belehrt uns über verschiedene Weisen, Interessen, Fähigkeiten und Bedingungen des Hörens. Auch ohne philosophisch-ästhetische Gedankengebäude, ohne psychologische oder physiologische Einsichten - so verdienstvoll und anregend sie sind - kann jeder die reichen Möglichkeiten, auf Musik sich einzulassen, bei sich selbst und bei anderen entdecken, erproben und betreiben; in der Spannbreite zwischen der bloßen akustischen Empfindung, den Erfahrungen unseres Körpers und dem, was wir aus dem Gehörten und den Empfindungen 'machen' (bzw. was die Musik in uns bewirkt, zu einer Wirklichkeit für uns macht): Gefühle, Erlebnisse, Vorstellungen, Erinnerungen, Einsichten in Struktur und Bedeutung.

Die Erfahrungen, die wir mit Musik machen können, sind ein Teil von uns; wir verhalten uns in und mit ihnen, bilden aus ihnen jene Erwartungen, mit denen wir dem begegnen, was wir hörend erleben, musizierend gestalten oder deutend verstehen; wir modellieren es für uns. In gewisser Weise hören wir, was wir schon gehört haben. Daß wir ähnlich hören und auf ähnliche Weise das Gehörte zu Erlebtem und Verstandenem machen wie viele andere, liegt daran, daß wir mit den anderen gemeinsam lernen und leben.

Wir hören Musik zur Ablenkung; um Stille oder Einsamkeit zu finden oder zu vertreiben; um Besinnung zu gewinnen oder zu verlieren. Wir (ge)brauchen sie, um Körper und Seele zu bewegen - im doppelten Sinne: um Körper und Seele durch die Musik tanzen zu lassen und um hörend unsere kleinen und großen Gefühle zu erleben und auszudrücken.

Hörend versuchen wir auch zu erkennen, was auf der (inner)musikalischen Bühne dargestellt wird: wie aus Tönen und ihrem Zusammenschluß Gestalten und Klänge entstehen, sich bewegen, sich verbinden, gegeneinander antreten, sich angleichen oder verändern, sich miteinander verweben oder zersetzen und anders ihr Spiel treiben. Zu erkennen und mitzuvollziehen, was sich in einer Musik und als Musik ereignet, können wir ein Abenteuer oder wie eine Geschichte aus Gefühlen, Haltungen und Handlungen erleben, mit Spürsinn verfolgen oder im Spiel aufdecken.

Man kann Hören nüchtern als Kommunikation betrachten oder betreiben. als Teil des 'Transports' einer Musik von ihrer (Schall)-Quelle zu einem Empfänger. Doch so isoliert ist Hören nicht 'musikalisch', kein schöpferischer Akt der Erfahrung oder des Verstehens, kein Gespräch oder Dialog in jenem dreifachen geschilderten Sinne. Im Hören werden Bewegungen und Bilder wach: nicht nur die der eigenen Gefühle, Erinnerungen und Vorstellungen, sondern auch aus jener Welt, die Musik zu uns mitbringt und mit ihren Mitteln vergegenwärtigt; aus jener Welt und von jenen Menschen, für die sie erdacht wurde und von deren Gefühlen, Haltungen, Handlungen und Hoffnungen sie berichtet. Hören lädt ein zum Besuch und zur Aneignung von Geschichte, von Lebensweisen anderer Menschen in anderen Situationen. Musikhören ist auch ein Gespräch mit alten Zeiten und fremden Ländern.

Psychologen (die kognitive Psychologie und die Psychoakustik) machen auf die Selbstverständlichkeit aufmerksam, daß wir, was wir hören, auf Erfahrungen beziehen und so verstehen; auf Erfahrungen, die Muster anbieten - für unser Erleben, unsere Gefühle, für das Erkennen und Vollziehen von Gestalten, Strukturen und Prozessen. Die Muster unserer Erfahrungen, mit deren Hilfe wir hören und Gehörtes verstehen und erleben, d.h. zu alten oder neuen Bildern und Gebilden fügen, sind unterschiedlicher Art. In diesem Sinne führen wir beim Hören mit uns selbst das Gespräch, das niemals zu einem Ende kommt.

- So gibt es in einem engeren Sinne 'musikalische' Muster: hohe und tiefe, kurze und lange, gespannte und verschwindene Töne und Klänge; Motive, Bausteine, Formen und Formgesetze, Spannungsverläufe, musikalische Architektur und Bewegung in großen und kleinen Dimensionen.

Wir lernen - bewußt, durch Gewöhnung oder so nebenbei - solche Muster zu bilden (als eine Art privaten oder allgemeinen Musikvorrats oder Musik-Haushalts), sie zu erkennen, zu benennen (das kann die doppelte Folge haben, daß wir ihre Lebendigkeit 'erledigen' oder sie aufschließen), sie einzuordnen in die Geschichte der Musik oder in das System der Musiklehre. Aus dem weiten Bereich der musikalischen Muster, die wir als Erwartung und Maßstab an das zu Hörende herantragen, wählen wir bestimmte Vorlieben aus - Identifikationsmuster; Kulissen einer musikalischen Heimat, aus denen wir unsere eigene (biographische) Musikwelt aufbauen. In dieser Welt kann man auf verschiedene Weise leben, z.B. sich immer wieder ins Vertraute zurückziehend, z.B. neugierig auf das, was es außerhalb der eigenen musikalischen Heimat auch noch gibt, oder darauf, wie veränderlich die vertraute Welt gestaltet und gedeutet werden kann.

- Außer den - im engeren Sinne - musikalischen Erfahrungs- und Erwartungsmustern begleiten auch außermusikalische Erfahrungen und Erwartungen das Hören auf dem Weg zum Erleben und Verstehen, mehr konkrete und mehr allgemeine.

Von den konkreten kann ich nur persönlich berichten: Zu ihnen gehören für mich z.B. Landschaften, in denen ich eine bestimmte Musik gehört habe und die sich seitdem dieser und ähnlicher Musik in der Vorstellung beigesellen (assoziiieren). Sie entzündeten sich biographisch-erlebnishaft und bereichern und verdeutlichen seitdem die musikalische Erfahrung von der Bewegung, von der Stimmung, vom Farbenspiel, von der im Fluß befindlichen Architektur, von den Ereignissen dieser und anderer Musik. Zu ihnen gehören für mich ferner bestimmte Musiziersituationen. So höre ich Bachs Passionen und Oratorien als jener Mitspieler von vor dreißig Jahren in den gotischen Hallenkirchen Norddeutschlands. Mozarts "Zauberflöte" höre ich als Beteiligter an einer denkwürdigen Opernproduktion während des Studiums; und zwar höre ich gerade die Nuancen dieser Musik in jenen Räumen, in den Situationen und Konstellationen der damaligen Proben und Aufführungen. So höre ich überhaupt vorwiegend als 'Spieler' - vor allem von Kammermusik, als jener Musik, deren unvergleichlich intensive und reiche menschliche und musikalische Kommunikation mir am meisten bedeutet; ich höre sie gleichsam mit den Fingern, mit dem Instrument, mit dem Atem, den der Geigenbogen zieht.



- Außer mit Hilfe solcher ebenso privaten wie konkreten, auf biographischen Mustern beruhenden Zugängen zur Vertrautheit mit Musik bieten auch Erfahrungen eine Hilfe zum Erleben und Verstehen von Musik an, die wir mit allgemeinen Lebensphänomenen und -haltungen machen können: die Erfahrung von *Zeit* und ihren Gestalten, die Erfahrung vom Wesen des *Spiels*, die Erfahrung vom *Fest*, von *Ordnung*, von *Religiosität*, vom Verhältnis zwischen *Neu und Alt*, von *Liebe*, *Trauer*, *Freude* und andere Erfahrungen, die unsere Lebenswelt prägen. Solche Phänomene und Haltungen sind in Musik vielfach als Gestaltungs- oder Bedeutungsprinzipien enthalten. Freilich bringt die Musik sie mit ihren Mitteln zur Darstellung, bzw. bestimmen sie das Leben und Wesen einer Musik in ihrem eigenen Medium. Andererseits prägen sie auch das Leben des Menschen und sind ihm - mehr oder weniger bewußt - vertraut: als Gefühl, Haltung, Erinnerung, Erlebnis, Erkenntnis, Gedanke und Teil des Lebensvollzugs. Als 'Vertraute' beider Seiten - der Musik und der Menschen, die sie hören, musizieren und verstehen wollen - vermögen sie wie ein Dolmetscher Beziehungen zwischen ihnen zu stiften. Sie bieten sich als Treffpunkte an, als vertraute Orte, an denen sich beide finden, unterhalten und miteinander abgeben können, an denen der eine dem anderen gegenseitig zu erkennen gibt, wer und wie er ist.

Die Kunst zeigt uns die Erfahrung von den Lebensphänomenen in Geschichten, in Sinnbildern, in der Darstellung und in Prozessen ihrer eigenen Mittel. Auch viele Musikstücke enthalten eine Auseinandersetzung oder Darstellung mit solchen allgemeinen Lebensphänomenen und setzen Erfahrungen von ihnen frei. Dies gilt auch für die Vorstellung von der Musik als einem Gespräch.

Als Verstehenshilfen, als Schlüssel oder Treffpunkte zwischen unserer - mehr oder weniger bewußten - Erfahrung und der Kunst eignen sich solche Lebensbegriffe wie das Gespräch und andere deshalb, weil sie eher Vorstellungen, Darstellung und Bilder als 'festgezurzte' Begriffe sind. Was sie sind und bedeuten, das widersteht der begrifflichen 'Feststellung', das entfaltet und erschließt sich aber in den vielen einmaligen und konkreten Ausprägungen in Lebenssituationen (im Tagesablauf, im Zusammenleben usw.) ebenso wie in den Ge-

stalten und Prozessen der Kunst. Dort erleben und erfahren wir sie symbolisch (im *Spiel der Gestalten und Geschichten*) als Grundfiguren der Werke wie unseres Lebens. Die Grundfiguren unseres Lebens sind auch die - im Hintergrund wirkenden und die Haltung einer Musik erklärenden - großen Themen der Kunst. Und indem wir unseren Erfahrungen mit ihnen in der Kunst begegnen, hebt ein doppeltes Spiel des Erlebens und Verstehens an:

- Wir erleben und verstehen, was die Kunst uns von den Grundfiguren unserer Lebenswelt mitteilt. Wir machen mit uns selbst (geweckt durch die Musik) alte und neue Erfahrungen; lernen, uns (besser) zu verstehen, nehmen als Hörende und Musizierende (vorübergehend) Haltungen an, die die Musik in uns bewegt.
  
- Mit unserer Erfahrung, die wir ja schon mitbringen, erleben und verstehen wir die Kunst; verstehen, wie sie diese alten Themen im konkreten Spiel ihres Materials, ihres Geistes, ihres Gestalten ausmalt - mit den Geschichten, die sie erzählt, und mit den Haltungen, die sie darstellt (z.B. in der barocken höfischen Haltung, in der sehnsuchtsvoll romantischen, in der ein neues Menschenbild zeichnenden Haltung der Musik in der Renaissancezeit) -

Freilich ist die Orientierung an einem solchen Lebensphänomen wie dem Gespräch nur eine (eingeschränkte) Möglichkeit, Musik beim Hören oder Musizieren zu erleben und zu verstehen. Auch kann diese Orientierung mehr oder weniger reflektiert sein. Der folgende Versuch macht ein solches Angebot. Er bietet an, Musik als ein Gespräch zu erleben und zu verstehen. Das gelingt freilich nur bei Musikstücken, die als Gespräch angelegt oder wenigstens so vorzustellen sind. Von ihnen werden in den folgenden Kapiteln einige bekannt gemacht.

3

## EINBLICKE IN EINIGE MUSIKALISCHE GESPRÄCHE

### 1) AUSEINANDERSETZUNG UND EINIGUNG

Ich beginne die 'Gesprächsumschau' mit einem einfachen und bekannten Beispiel, mit dem langsamen Satz aus dem vierten Klavierkonzert op.58 G-Dur von Ludwig van Beethoven (entstanden 1806 in Wien). Der Satz umfaßt nur 72 Takte. In einigen Passagen ist er nach der eine Art eines Rezitativs gestaltet (ursprünglich ein instrumental sparsam begleiteter Sprechgesang), welches dem letzten Satz des Konzerts, eine stürmische und ausgelassene Musik, - ein wenig nachdenklich vorangestellt ist. Die Streicher des Orchesters übernehmen die Rolle und Funktion der begleitenden Baßgruppe. Sie stützt und führt den Gesang des Klaviers harmonisch, tritt darüberhinaus aber mit einer charakteristischen eigenen Musiksprache in ein Wechselgespräch mit dem Solisten ein. Die Musik des Orchesters ist jener des Klaviers am Beginn des Satzes - schroff entgegengestellt.

Der Beethoven-Biograph Paul Bekker beschreibt den Satz als "Dialog zwischen dem unerbittlich schreitenden Streicherunisono (alle Stimmen spielen dasselbe - CR) und dem klagend singenden Klavier ... Die martialischen Tuttirhythmen verhalten allmählich - in der Seele des Spielers tönen die elegischen Klänge traumhaft weiter." Die programmatische Vorstellung verstärkt Bekker mit dem Hinweis, die Komposition sei "seiner Überlieferung nach angeregt durch das Bild des die Mächte der Unterwelt anflehenden Orpheus" (Bekker, Beethoven. Berlin 1912<sup>2</sup>, S.165).

Auch wenn wir außermusikalisch-programmatischen Bildern heute mit Skepsis begegnen, bleibt festzuhalten, daß die beiden Dialogpartner sich am Anfang des Satzes in einem zugespitzten Gegensatz befinden: Einer unerbittlichen, massiven Eingangsformel antwortet ein lieblich-elegischer Gesang.

Andante con moto  
TUTTI

Pianoforte

SOLO \*)  
molto cantabile

10

Violino I  
*f* sempre stacc.

Violino II  
*f* sempre stacc.

Viola  
*f* sempre stacc.

Bassi  
*f* sempre stacc.

Die Musik der Streicher zu Beginn des Satzes entstammt der Tradition barocker Anfangsformeln zu Konzerten oder Arien; in ihnen wird die darzustellende Haltung des Satzes (der Handlung, der Personen) markiert. Beethoven konnte diese Redeweise bei Händel, Vivaldi, Bach u.a. lernen. Sie wird wie ein mit Gewicht vorgetragener Gesetzestext oder eine massive Anfrage vorgebracht:

Die Streicher deklamieren einstimmig in gewichtigen punktierten Rhythmen das Thema, ihre Rede durch größere Intervalle gliedernd, welche mit Nachdruck Zäsuren setzen (Atempausen) und das Vorgetragene mit Überzeugung abschließen. Dabei betont die musikalische Rede mehrfach und energisch die tiefe Halbtonwendung  $h - c - h$  (oder die Frage:  $c - h$ ).

Hier spricht einer, der sich der Geltung seiner Meinung bewußt ist. Ihm antwortet das Klavier mit zwei Zeilen einer Liedgestalt, weich und versöhnlich, ohne die Aufgeregtheit des Gesprächspartners einen einfachen Sachverhalt vortragend.

Im Verlauf der Auseinandersetzung verliert die gewaltige Rede des Orchesters ihre Kraft, Lautstärke und ihren Zusammenhang; sie löst sich schließlich in rezitativartige begleitende Akkorde auf (ab Takt 54), gibt also ihre herrische Argumentationsweise auf und übernimmt am Ende gar die Stimmung und Gesangsart des Klaviers. Ihr gegenüber gewinnt die Klavierstimme in gesteigerten Einwürfen (ab Takt 28) und in einem weit ausschwingenden freien Gesang an Ausdruckskraft und Überzeugung, als ob es gelte, Überzeugungsarbeit zu leisten. Ihr gelingt es auch wirklich, die starre Haltung des Gegenspielers in Frage zu stellen, zu mildern und aufzulösen. Am Ende klingt der Satz wie eine Einigung beider Partner, zwar fragend und offen, aber die Erwartung des folgenden Satzes aufbauend, in der beide 'inhaltlich' einig sind.

Über den Inhalt einer Musik zu reden ist in den meisten Fällen schwierig; der *Inhalt* oder Gegenstand des hier dargestellten Gesprächs (das, worum es geht) kann am ehesten vielleicht in der Auseinandersetzung selbst gesehen werden, die vorgeführt und zu einem Ergebnis gebracht wird. Sie ist unter drei Aspekten zu bedenken und beim Hören zu verfolgen, zu erleben und zu gestalten:

a - der musikalische Inhalt -

Eine barocke, instrumental gedachte Einleitungsthese steht - in selbstbewußter Gestik vorgetragen - gegen eine empfindsame und ein wenig wehmütige, dem Gesang der menschlichen Stimme nachgeföhlte Liedgestalt.



b - Charakter und Haltung der Gesprächspartner -

Selbstsicher und überzeugt von der Geltung der eigenen Meinung tritt der eine auf; ruhig, mit gleichsam unermüdlicher Überzeugungskraft und geduldiger Sicherheit setzt der andere sein Wesen dagegen: seine Art zu reden und sich zu geben.

c - der Verlauf der Auseinandersetzung -

Die Musik des Klaviers bringt das Orchester dazu, seine Meinung und seine Haltung allmählich zu befragen und zu verändern - so weit, daß Unterordnung und Einstimmen in den 'Ton' des anderen möglich werden.

Der von Beethoven komponierte Dialog läßt sich nicht nur vom Eindruck aus - angereichert mit den Vorstellungen des Hörers - sondern auch bei einer Betrachtung der musikalischen Mittel gut durchschauen, weil der Weg des Gesprächs mit einfachen Mitteln gezeichnet ist. Der Komponist bietet der Aufmerksamkeit des Hörers verschiedene musikalische Mittel an, die dieser einzeln oder in ihrem Zusammenwirken - als Prozeß des Gesprächs verfolgen kann. Diese Mittel seien als Hörangebote aufgezählt:

- der Prozeß der *Dynamik* -

Am einfachsten ist es wohl, den Verlauf und die Art des Gesprächs an der Gestaltung der Lautstärke zu verfolgen. Steht zu Beginn die *laute* Musik des Orchesters der *leisen* des Klaviers hart gegenüber (für den zweiten Klaviereinsatz ist sogar *pp* vorgesehen), so nimmt die Lautstärke der Streicher kontinuierlich ab (T.64 *ppp*). Bis auf ein kurzes Anschwellen zum *ff* in den Trillern, Takt 56 -60, bleibt die Klavierstimme in der Region des *p* oder *pp*; für ihren Gesang ist jedoch an vielen Stellen eine dynamisch belebte Gestaltung vorgeschrieben (*molto cantabile*, *molto espressivo*, *crescendo-decrescendo*). Seelisch-bewegter Ausdruck der Klavierstimme steht gegen die starre Redeweise des Orchesters.

- die Gestaltung der Redeteile oder der Gesprächsbeteiligung -

Die 'Statements' beider Partner zu Beginn des Satzes (das in barokker Weise in 'Satzteile' gegliederte Thema der Streicher; die liedhafte, atemgerechte Gliederung des Klaviers in Vor- und Nachsatz, Frage und Beantwortung) erscheinen vom dritten Gesprächswechsel an stufenweise verkürzt und fragmentarisch, in T. 26ff. auch motivisch verdichtet (die Motive sind näher zusammengerückt). Während die Rede des Orchesters sich schließlich in auftaktige Motive (T.32ff. und 44ff.) oder gar in kurze, begleitende Einzelakkorde (ab T.49) auflöst, faßt das Klavier die gestischen Einwürfe, die bald aufwärts (T.28 und 31), bald abwärts geführt sind (T.40 und 43), wieder zu größeren Einheiten zusammen: die kurzen, ausdrucksvollen Gesten mün-

den in lang-ausgeführte Schlußphasen. Nach dem kadenzartigen Ausbruch löst sich auch die Musik des Klaviers wieder in Gesten auf; mit Fragefiguren klingt der Satz aus.

- die Redeweisen, die Gestimmtheit der Gesprächspartner -

Das Orchester gibt die Attitude der großartigen und von Selbstüberzeugung getragenen Gestik im Verlauf des Satzes auf; es wird (nach mehrfachem Insistieren auf dem Vorgetragenen in den sequenzartig wiederholten Teilsätzen - T.26-30; im *p* T.38-43) nachdenklicher, geht auf die Redeweise des anderen ein, unterstützt sie sogar und formuliert das Anfangsmotiv am Ende fast wie eine Zustimmung (T.64ff.). Ganz anders das Klavier: Es trägt seine Musik zunächst zweimal unbeirrt und bescheiden-natürlich vor (leise vorgetragene Argumente wirken schließlich überzeugender), greift engagierter und mit Überzeugungsbemühen, d.h. dem anderen zugewandt einen Gedanken heraus (T.28), wendet ihn um (T.40), verändert ihn, steigert ihn und führt ihn aus. Dies ist wirkliche Argumentation, Bemühen um neue Formulierung, Intensität, Überzeugung des anderen. Diese Musik macht die vorgetragenen Argumente zur eigenen Sache, tritt - gleichsam als Person - für sie ein, ist betroffen (der Ausbruch T. 55 ff.), aber auch bereit, die unsichere Haltung der Frage einzunehmen. Demgegenüber wirkt die Redeweise des Orchesters wie eine übernommene Rolle, eine Art Pflicht, etwas geltend zu machen.

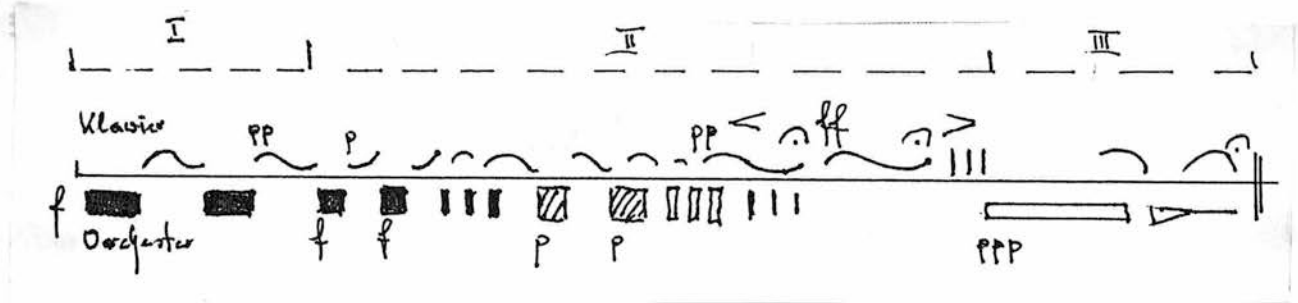
Musikhistorisch stehen sich in den beiden Partnern zwei Stile, Epochen und damit auch Einstellungen gegenüber: die Formulierung einer bestimmten Haltung in genormten Redeweise (das erinnert an die höfische Etikette und an die vorgeschriebene Formulierungskunst barocker Konversation oder Kanzleisprache) - dem Bemühen, persönlichen Ausdruck und seelische Regungen unmittelbar mitzuteilen; dem anderen als Person gegenüberzutreten. Ob Beethoven hier die Wende des gesellschaftlichen und menschlichen Geistes um das Jahr 1800 verdeutlichen wollte?

- die Art der Verknüpfung der Gesprächsbeiträge -

Zunächst antworten die Partner in gebührendem Abstand, das heißt: sie hören einander zu und nehmen die Meinung des anderen zur Kenntnis; nach zweimaligen Redewechsel versuchen sie aufeinandereinzuwirken: das Orchester fällt dem Solisten mehrfach (fast) ins Wort (T.26ff.), versucht ihn zu unterbrechen (T.32ff.), läßt ihn dann aber ausreden, auch wo er weitschweifig wird und gibt am Ende (T.64ff.) Einverständnis dadurch zu erkennen, daß es die (freie) Rede des anderen aufnimmt und fortführt. Das Klavier antwortet stets, nachdem es bis zum Ende zugehört hat, und hebt andererseits in sicherer Haltung unbeirrbarer Sicherheit des Vorzutragenen - zu ausführlichen und engagierten Reden an.

- die Gesamtform -

Es ist nützlich, sich ein Bild vom stets flüchtigen Ablauf einer Musik zu machen. Es zeigt, den Hörer zum Mitvollzug einladend, die spannungsvolle Kalkulation des Gesprächsverlaufs: Auf den doppelten Redewechsel, bei dem beide Partner ihre Meinung und ihre Haltung vortragen (Teil A), folgt - ebenfalls doppelt - ein kurzatmigerer Redewechsel (Teil B); er dient dazu, die 'gewaltige' Musik gegenüber der empfindsam-liedhaften zurückzunehmen; beide 'mittleren' Redewechsel münden in länger ausgeführte Fortspinnungen und vorläufige (C) Schlüsse des Klavierparts, der zweite verläuft in eine Kadenz. Im Schlußteil werden Erinnerungen an den Beginn wach; beide Partner beschließen den Satz in fragenden Formulierungen:



-gemeinsame Musikalische Inhalte -

Trotz der schroffen Gegensätze in der Machart und in der Haltung der beiden Gestalten gibt es - im Material - Gemeinsames: Dazu gehören (vielleicht?) die punktierten Rhythmen in den Anfangsreden beider Partner; dazu gehört die kreisende Sechzehntelfigur (T.11), mit der das Klavier (vielleicht?) auf jene des Orchester in T.4 - freilich in anderer Redeweise - eingeht; dazu gehören vor allem die vielen mit der kleinen Sekunde ausgeführten Schlußwendungen (Frage-Figur, abwärts oder aufwärts). Bei häufigem Hören und genauem Lesen entsteht die Vermutung, daß sich in diesem Gespräch nicht nur Meinungen und Haltungen gegenüberstehen, sondern daß es auch - wenigstens an manchen Stellen kann das vermutet werden - etwas Gemeinsamzu-Besprechendes gibt, über das freilich unterschiedliche Auffassung besteht und das auch in verschiedener Weise und Stimmung formuliert wird. In den gehäuften Fragefiguren am Schluß ((T.68 Violine 1 und Bässe, T. 69/70 und T.72 Klavier) wird die Gemeinsamkeit des Denkens und des Ausdrucks besiegelt.

Das hier in Andeutungen betrachtete Gespräch ist nur eine von vielen möglichen Gesprächsarten und -abläufen, und zwar jener Typus, der mit einer Konfrontation verschiedener Meinungen, Sprech- und Denkweisen, Gefühlen und Haltungen beginnt. Aus dem anfangs offengelegten Konflikt entwickelt sich - durch die Fähigkeiten, in der eigenen Meinung unsicher zu werden, zuhören, sich auf den anderen einstellen und nachgeben zu können - die Tendenz und die Chance zur Einigung (dies ist hier wörtlich zu verstehen: aus zwei - historisch und charakterlich - gegensätzlichen Musikweisen - entsteht eine musikalische Stimmung und Sprache).

**DAS MUSIKALISCHE GESPRÄCH ALS ENTFALTUNG VON GEDANKEN UND GEFÜHLEN**

Es gibt andere Gesprächsformen und -absichten, auch im musikalischen Gespräch. Eine von ihnen dient dazu, ein Erlebnis, einen Sachverhalt ein Ereignis, ein Gefühl, eine Frage) ausführlich zu entfalten und

## DAS MUSIKALISCHE GESPRÄCH ALS ENTFALTUNG VON GEDANKEN UND GEFÜHLEN

Es gibt andere Gesprächsformen und -absichten, auch im musikalischen Gespräch. Eine von ihnen dient dazu, ein Erlebnis, einen Sachverhalt ein Ereignis, ein Gefühl, eine Frage) ausführlich zu entfalten und zu *besprechen*: sie in ihrer Wirkungs- und Wesensfülle möglichst aspektreich auszubreiten, ihre Nuancen gegenseitig zu benennen und zu zeigen, ihren Reichtum und ihre *Ansichten* zu erleben und wahrzunehmen. In dieser Art führen wir Gespräche über gemeinsame Reisen, über bekannte Landschaften, über Konzerte, Bilder, über Menschen, die uns faszinieren. Mit solchen Gesprächen gestalten wir erinnernd die Vergangenheit als Vergegenwärtigung, errichten wir uns Welten, mit denen wir unsere Realität reicher machen.

Ein schönes Beispiel für diese Art von Gespräch hat W.A. Mozart im Mittelsatz der Sinfonia Concertante in Es-Dur für Violine, Viola und Orchester (KV 364, entstanden 1779 in Salzburg) komponiert: Das Orchester gibt das 'Thema' - den späteren Gesprächsgegenstand der beiden Soloinstrumente - vor und nimmt es an mehreren Stellen in veränderter Weise und Funktion wieder auf, auf diese Weise eine konzentrierende, den Anfangsgedanken immer wieder aufnehmende Form gestaltend.

Das ist sinnvoll; denn es geht in diesem Satz um die Darstellung und Entfaltung einer nur kleinen musikalischen Geste. Ihren stimmungsmäßigen, gefühlsmäßigen und strukturellen Reichtum im Spiel zu erobern und im Dialog auszutauschen, auch sich zu neuen Ausformungen und Deutungen anzuregen, ist der *Gegenstand* des Gesprächs zwischen den beiden Soloinstrumenten.

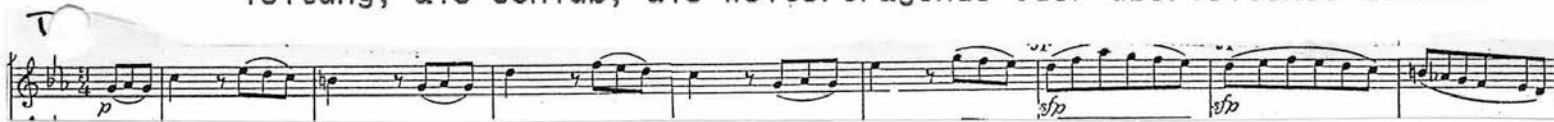
Die musikalische Geste - eine Art vorsprachlicher und vorbewußter Bewegung des Atems, des Instrumentalspiels, des Gefühls - besteht zunächst in einer rhythmischen Einheit: drei leichte (aber an *Gewicht* schon ein wenig zunehmende) Auftaktimpulse münden in eine betonten Schluß:



Durch verschiedene Tonhöhen und harmonische Beziehungen werden aus ihr eine Fülle von Figuren gebildet, die unterschiedlichen Ausdruck, Stimmungsgehalt, Gefühlsmitteilung und Bewegung annehmen und mitteilen:



Sie fügen sich zu zusammengehörigen Paaren oder kleinen Gestalten und übernehmen bestimmte Gestaltungs-Aufgaben, z.B. als Gestalt-Einleitung, als Schluß, als weitertragende oder überleitende Gesten:



Der Reichtum der *Gesten-Ausfüllung*, der aus ihnen gebildeten Gestalten (als die Zusammengehörigkeit mehrerer Gesten), vor allem ihre kunstvolle Auszierung und Ausmalung durch die Solisten machen den Inhalt und die Spannung des Satzes aus. Er lädt den Hörer ein, am abwechslungsreichen Spiel der Gesten und ihrer Gestaltbildungen teilzunehmen. Hören ist hier ruhiges Betrachten und zugleich Mitvollzug der gestischen Bewegung.

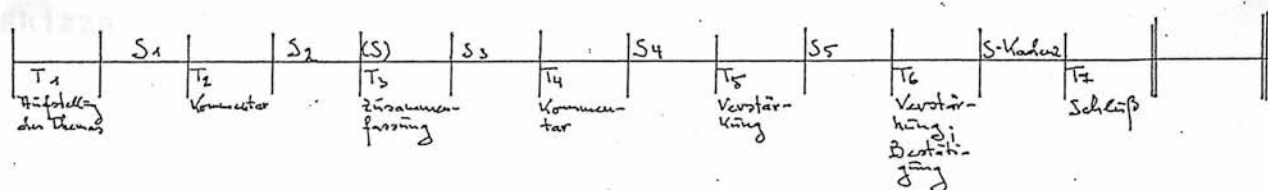
Das Orchester regt das Gespräch immer wieder an und bringt die beiden Protagonisten, die den Dialog wie eine meditative Besinnung *für sich selbst* betreiben und zugleich wie ein Schauspiel *für andere* vorführen, immer wieder zum 'Thema' (zur Anfangsgeste) zurück. Es formuliert dabei - als Anregung für die beiden Solisten und als Gliederung des Satzes - auch selbst neue Versionen der Geste und ihres Zusammenschlusses zu Gestalten.

Die ruhig-strenge Satzeinleitung und die gliedernden Einwürfe des Orchesters erinnern an die Aufgabe und an das Verhalten des Chors in der antiken Tragödie: Er führt in die Situation ein, resumiert die dramatische Begebenheit, gibt einen Kommentar zum Geschehen und zur Mahnung an das Publikum, deutet das Vorgeführte in allgemeiner Weise ... und bezieht so das Publikum als Mitgemeinte und als Mitspieler in das symbolische Geschehen ein.



Die beiden Solopartner, die den Gesprächsfaden vom Orchester aufnehmen und ihn - sich gegenseitig anregend - weitergeben, entfalten, neue Aspekte entdecken und Formulierungen erproben, führen den Dialog höchst kunstvoll vor: bestätigend, steigernd, sich widersprechend und ins Wort fallend. Sie reden bald bedächtig, bald glutvoll, ereifern sich, versuchen kühne Formulierungen ... Dieses musikalische Gespräch verständlich zu hören, verlangt, den vom Orchester vorgegebenen Gesprächsrahmen zu erkennen und dem *ausgetragenen* Dialog über jenen kurzen Grundgestus zu folgen, sich von ihm durch die neuen Gestalten, Gefühle, Stimmungen und Gedanken führen zu lassen.

Eine Übersicht über den Gang des Satzes, über die Funktionen des Orchesters (des Chores) und die Dialogszenen diene zur Erleichterung des Mitvollzugs:



## DIALOGUE

Eine dritte Art des musikalischen Gesprächs bilden die "DIALOGI" in der weltlichen und geistlichen Vokalmusik des 16. - 18. Jahrhunderts, eine Kunstform, in welcher in Rede und Gegenrede, in Rede und Kommentar Betrachtungen (Bitten, Gebete, Erzählungen o.a.) dargestellt werden. Sie erfüllen Zwecke und Regeln der Rhetorik und der Argumentationskunst. Das Gesprächshafte zeigt sich hier weniger in innermusikalischen Beziehungen zwischen den Gesprächsteilen als in der Konfrontation von verschiedenen Texten (Textteilen) und in der Zusammenstellung verschiedener musikalischer Formen. In den Passionen J.S. Bachs gibt es mehrere Dialog-Kompositionen. Sie sind in der Regel aus Arien, dramatischen Rezitativen, Chorälen oder Motettenformen zusammengesetzt.

Als Beispiel für diese Art des musikalischen Dialogs sei das Rezitativ Nr. 25 aus Bachs "Matthäuspasion" genannt. Auf das Jesus-Wort

"Meine Seele ist betrübt bis in den Tod; bleibet hier und wachet mit mir" folgt das Rezitativ "O Schmerz! hier zittert das gequälte Herz ...". Der dramatische Sologesang (Tenor, begleitet von Schmerzfiguren der Holzbläser) wird unterbrochen und durch den Choral kommentiert: "Was ist die Ursach solcher Plagen ...". Auch die folgende Arie (Nr.26) "Ich will bei meinem Jesu wachen ..." ist zu einem Dialog gestaltet. Der Chor kommentiert die Betroffenheit dessen, der die Leidensgeschichte Jesu miterlebt, mit dem Trostzuspruch "So schlafen unsre Sünden ein ... drum muß uns sein verdienstlich Leiden recht bitter und doch süße sein". Die für das barocke Denken typische Figur der Antithese ist als Dialog angelegt: zwischen virtuos konzertierendem Stil mit dramatischem Engagement und einer choralartig homophon gesetzten Motette, die Beruhigung und Trost ausspricht.

A: Arie

Oboe.

Ten.-Solo.

Tenor: Ich will bei meinem Je - - su wa - chen,

Cont.

B: Chor

*p sempre*

So schla - fen un - sre Sün - den ein,

*p sempre*

So schla - fen un - sre Sün - den ein,

"Dialogi" im Sinne rhetorischer Argumentationskunst gibt es auch in der Instrumentalmusik dieser Zeit, das heißt: ohne Text-Argumentation. Ein bekanntes Beispiel hierfür ist der Beginn des zweiten Kantate aus Bachs "Weihnachtsoratorium" (Sinfonia), mit der jener Teil der Weihnachtsgeschichte eingeleitet wird, der von der Verkündigung der Geburt Christi bei den Hirten und von deren Anbetung handelt (Lukas 2, 8-20). Der Bach-Biograph Albert Schweizer hat diese Sinfonia als "gemeinsames Musizieren der Hirten und Engel" beschrieben und in inhaltlich-programmatischer Weise ausgedeutet (Schweitzer, Wiesbaden 1952, S. 637f.).

Im Charakter und in der musikalischen Anlage eines Siziliano (eines Tanzes, der als sizilianische Hirtenmusik gilt) musizieren zwei Instrumentalgruppen eine Wiegen- oder Geburtstagsmusik. Flöten und Streichinstrumente als die Musik der Engel wechseln sich mit einer

Gruppe von 4 Oboeninstrumenten ab(den weiterentwickelten Schalmeien der Hirten), überlagern sich, streuen Einwürfe in die Musik der anderen und musizieren schließlich zusammen. Dabei ist es reizvoll zu beobachten, wie die verschiedenen rhythmischen Motive, die den Charakter eines Siziliano ausmachen, auf die Engels- und Hirtenmusik verteilt werden.

Weit schwingend, mit großem Atem musizieren die Engel, in korrespondierendem und alternierendem Wechsel (zumeist) zweier Stimmen:



Mehr kurze rhythmische Einheiten betont der Oboenchor, gleichsam mehr mit den Füßen auf dem Boden bleibend:



Verbunden sind beide Tanzstile durch die stets weiterleitende rhythmische Grundfigur:



Beide Chöre übernehmen aber auch gegenseitig die Musik des anderen. In der Vielfalt der Motive und der melodischen Linien vereinen sie sich zweimal (entsprechend der dreiteiligen Form des Stückes, in der der Anfangsteil wiederholt wird: A B A'). Jeder Chor trägt seine Art zu dieser Geburtstagsmusik bei: das Wiegen und den Tanz. Der theologische Sinn ist wohl, daß hier Himmel und Erde gemeinsam feiern, daß die himmlische und die irdische, die feierliche Instrumentalmusik und die Tanzmusik, sich zur Einheit zusammenfinden. Wiegenlied und Tanz d.h. die Sorge um das Kind und die Freude über seine Geburt - werden in der Musik zusammengeführt.

## W.A. MOZART, KLAVIERKONZERT A-DUR, KV 488, DER ZWEITE SATZ: ADAGIO

## I

## Mozarts Musik als Gespräch mit seinem Publikum

Die meisten seiner Klavierkonzerte schrieb Mozart für ein Publikum, dessen musikalische Gewohnheiten und Interessen ihm vertraut waren. Viele Konzertbesucher kannte er persönlich. Er wußte, was und wie seine Hörer selbst musizierten - und das taten offenbar viele - über welche musikalischen Fähigkeiten sie verfügten, welchem musikalisch-kulturellem 'Umland' sie entstammten und in welchem sie lebten. Mit anderen Kompositionen zusammen führte er seine Klavierkonzerte in Akademien und Subskriptionskonzerten auf, zu denen jederman gegen Entgelt Zutritt hatte; oder er spielte in den Palais des Adels, wo eine gebildete Gesellschaft sich versammelte. Mozart hatte - zumal in der Zeit zwischen 1782 und 1786, der Zeit der meisten Klavierkonzert-Kompositionen - viel Erfolg mit seinen Werken. Die Zuhörerschaft umfaßte alle Gruppierungen der Wiener Gesellschaft: vom Kaiser und dem Hochadel über die Beamten- und Kaufmannschaft bis zu verschiedenen bürgerlichen Kreisen. Mozarts Anhänger einte die Neigung und Liebe zur Musik, das Leben in derselben Musikkultur, die Freude am Musizieren. Besonders seine Klavierkonzerte, dies bezeugen viele Berichte, müssen den Geschmack des Publikums getroffen haben.

Gleichzeitig komponierte Mozart die Serie seiner Klavierkonzerte von 1782 - 1786 auch für sich selbst. Es waren seine eigenen, mit Seele, Geist und Körper erdachten und am Instrument vollzogenen Gestalten und Mitteilungen, die er in der Auseinandersetzung mit den verfügbaren Formen und Kompositionsweisen zu Gehör brachte. Und er war sein eigener Solist, das heißt, er schrieb den Solopart für seine Finger, für seine Klaviertechnik, für seinen eigenen Geschmack, für sein Ausdrucksbedürfnis und seine Darstellungsideen.

Viele Eigenarten der Komposition deuten darauf hin, daß er die Konzerte als eine Art Experimentierfeld für seine Tonkunst nutzte: die hochentwickelte Instrumentationskunst und ihr Einfluß auf die späte-

ren Opern; das Verhältnis zwischen Soloinstrument und Orchester, das zu ideenreichem Umgang mit den überlieferten und zu neuen Formen führte; der Klavierstil. Vor allem gilt dies für jene neue, als "Wiener Klassik" bezeichnete Kompositionsweise, die darin besteht, im Verwandlungsspiel der Motive, Gesten, Figuren und Gestalten und in der Kombination alter polyphoner mit motivisch-diskursiven Setzweisen musikalische Prozesse, Handlungen, Dramen zu entwerfen.

Der Hinweis auf beide Adressaten der Klavierkonzerte - auf Mozarts Publikum und auf den Komponisten und Pianisten Mozart selbst - erinnert an die verlorene Selbstverständlichkeit, daß und in welchem Sinne Mozarts Konzerte 'zeitgenössische' Musik waren; Musik, die Altes und Vertrautes bewahrte und umdeutete und die zugleich Neues zumutete; Musik, welche an das Bekannte anknüpfte und appellierte und die gleichzeitig gegen geschätzte und identitätssichernde Traditionen antrat. Wer den Stachel ebenso wie die Vertrautheit des damals Zeitgenössischen versuchsweise (wieder) wahrzunehmen vermag, öffnet sich eine Tür in die lebendige Welt einer früheren Musik.

Freilich können wir die 'Alltagsbegleitung' zu Mozarts Musik: die bunte Welt der Musik im damaligen Wien, die Welt des gesellschaftlichen Lebens, die Welt des Fühlens und Denkens, der Lebensgewohnheiten, des Alltags auf Straßen und in Häusern für uns nicht zurückholen. Doch hilft es wohl ein wenig, wenn wir die uns erreichbaren Beschreibungen und Bilder zu lebendigen Vorstellungen zu verwandeln suchen, die als Kulissen für Mozarts Musik gelten können (Hinweise am Ende des Textes).

## II

### Einige Hinweise zu einem ersten Hören

Unbekannte Musik mutet dem Hörer zu, sich im unvorhersehbaren Fluß der musikalischen Ereignisse und in ihren Beziehungen zurechtzufinden. Vertrautheit mit Musik hingegen verleitet dazu, das Filigran der Ereignisse und ihres Zusammenhangs zu einem Klangstrom einzuebnen, der das Hören auf Wohlgefühl und hochgestimmtes Erlebnis reduziert. Wichtig ist in beiden Fällen - und hierfür sollen im folgenden Hilfer



angeboten werden - auf das innere Leben im Mikrokosmos des Klangstroms, auf die Nuancen des scheinbar Gleichen oder Ähnlichen, auf die feinen Beziehungs- und Zusammenhangsfäden aufmerksam zu werden. Erst der Blick in das feine Beziehungsgewebe der musikalischen Innenwelt öffnet - wie jener in das reiche Leben im Inneren eines Gewässers das Tor zu ihrem besonderen Wesen und zu ihrer besonderen Situation, zu ihrer Mitteilung; dazu also, was sie im einzelnen Hörer an Beziehungen, Erlebnissen, Vorstellungen und Wahrnehmungen aufzuschließen vermag.

Die folgende Betrachtung geht vom Hören aus und richtet sich ans Hören, möchte aber dazu anregen, durch den Blick in den Notentext und durch den Versuch, einige Klänge, Melodien und Zusammenhänge auf einem Instrument anzudeuten (wie einfach und reduziert auch immer) das Hören intensiver und reichhaltiger zu machen. Die Beschreibung und die Deutung des Satzes als eines Gesprächs versucht, den Leser auf unauffällige Details, auf die Nuancen der Ereignisse, auf die kleinfaserigen Zusammenhänge zu lenken und sie in einer Sprache darzustellen, die - u.a. durch Bilder und Vorstellungsanleihen aus anderen Bereichen - die Phantasie des Erlebens und Verstehens anzuregen sich bemüht. Meine Bitte an den Leser ist es, Geduld mit der ausführlichen Betrachtung der Details zu haben und die Beschreibungsversuche so 'wörtlich' zu nehmen, daß sie Vorstellungen zu 'entzünden' vermögen. Gelegentlich rege ich durch einfache Anführungsstriche darauf an, den Wortsinn genau und bildhaft zu nehmen.

Um dem Hörer und dem um Verstehen Bemühten eine erste Orientierung im Fluß der musikalischen Ereignisse anzubieten, sei zunächst - gleichsam aus der Ferne allmählich näher kommend - auf einige architektonische und dramaturgische Grundzüge des Satzes aufmerksam gemacht.

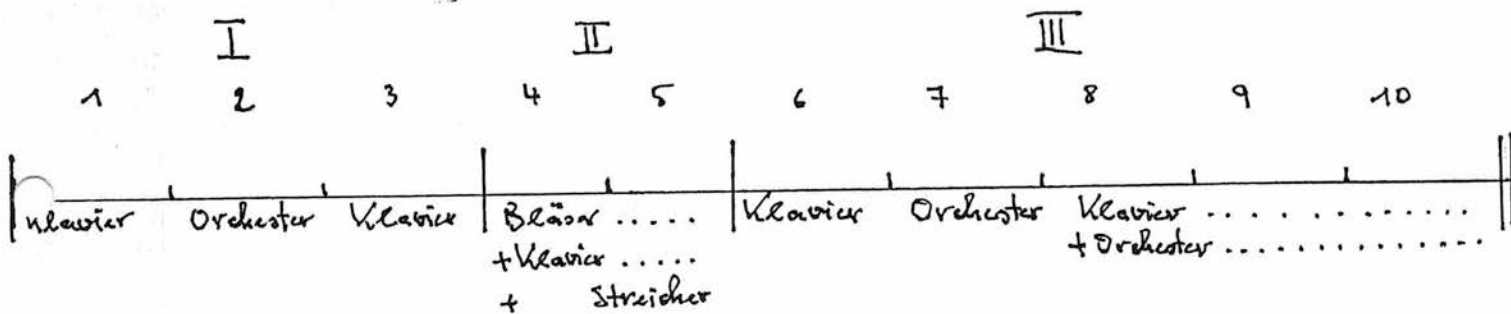
Der langsame Satz des A-Dur-Konzerts ist in traditioneller Weise angeordnet, als eine dreiteilige Form. Die beiden äußeren Teile stehen in der für Mozart seltenen Tonart fis-moll, die in der Barockzeit Trauer oder Verzweiflung darstellt (erinnert sei an die Tenorarie "Ach, mein Sinn, wo willst du endlich hin..." aus Bachs Johannes-Passion). Sie rahmen einen beweglicheren Mittelteil ein; er steht in der Paralleltonart A-Dur, der Haupttonart des ganzen Konzerts. Der dritte

Teil nimmt die Melodien, die Art ihrer Behandlung und Darstellung wieder auf, führt in eine neue Auseinandersetzung und zu einem Schluß. So ergibt sich als ein grobes Orientierungsgerüst die Form:

A - B - A (MIT VERÄNDERUNGEN UND ERWEITERUNGN)

Für einen Lebendigen Mitvollzug beim Hören und Lesen hilft jedoch zusätzlich die Vorstellung, das Stück laufe in einer Folge von aufeinanderbezogenen Szenen ab, wie die Handlung eines Theaterstückes: mit Ent- und Verwicklungen, mit Gegensätzen, Auseinandersetzungen, Einigungen. Man kann den Satz als eine Folge von Gesprächs-Szenen hören, in denen zunehmend die ruhige Wechselrede durch dramatische Tendenzen verstärkt wird: Das dialogische Prinzip wird durch dramaturgische Elemente - wie die gleichzeitige Rede, kurzer Redewechsel, unmittelbare Bezugnahme, Gleichzeitig des Gegensätzlichen - belebt. Deswegen ist es sinnvoll, zugleich die Vorstellung der Rede und des Szenischen zu nutzen.

Der Anfangsteil - gleichsam als ein erster Akt - enthält 3, der Mittelakt 2 und der Schlußakt 5 Szenen. Um ihre Ausdehnung und die handelnden Personen anzugeben, sei eine vorläufige umrißhafte Skizze dieser dramaturgisch gedachten Anlage notiert:



Mozart überraschte sein Publikum mit einigen ungewöhnlichen Ereignissen und mit Neuartigkeiten: hinsichtlich der musikalischen Mittel, der Inhalte und ihrer 'Abhandlung', so wie für uns heute Neue Musik gelegentlich überraschend und befremdlich ist. Das mag je nach dem Grad der Kennerschaft und Bereitschaft für Neues Begeisterung oder Unverständnis ausgelöst haben.

Wer diesen Satz heute hört oder spielt, sollte versuchen, auf diese historische und auch noch heute gültige 'Unerhörtheit' zu achten, auf das Querständige und Gestörte - durch die Patina hindurch, welche sich in vielen Aufführungen und in der Gewohnheit des Hörens als ein altertümlich-vertrauter Glanz und als geglätteter schöner Wohlklang über die besondere Eigentümlichkeit, Kühnheit und Privatheit dieser Musik gelegt hat. Sie liegt vor allem im Kontrast zwischen dem traditionellen Muster, dessen Mozart sich bedient, und ihrem individuellen Gebrauch.

Der Zugang in die Besonderheit einer Musik, in ihre Geheimnisse oder zu einer vertrauten Beziehung zu ihr kommt durch individuelle Voraussetzungen, Erfahrungen und Vorlieben zustande. Von der jeweils individuellen Konstellation aus kann sich das weitergehende Interesse entzünden: 'rückwärts': schon Vertrautes wiedererkennend (das musikalische Heimatgefühl); 'vorwärts': das Neue, Unerwartete, Befremdende befragend, es in das schon Vertraute einfügend oder es verändernd.

Es ist wichtig, einen eigenen Eingang zur Auseinandersetzung mit Musik zu finden; je mehr Anregungen dafür angeboten werden, desto eher und intensiver wird dies gelingen.

Bei der Beschäftigung mit Mozarts Satz in einer Gruppe von Studenten kamen fünf solcher individuellen 'Eingänge' zur Sprache:

- das Spiel zwischen den Blasinstrumenten und dem Klavier im Mittelteil;
- der erste Reaktion des Orchesters auf das einleitende Klaviersolo (T.12 - 20);
- die "Traurigkeit" des Klaviersolos zu Beginn des Satzes, und was aus ihr wird;
- das Geheimnisvolle der Pizzikato-Szene und des darüberliegenden "zerrissenen" Klaviersgesangs (T.84 - 92).
- die Überlegung, was der Schluß von der Anfangsmusik des Klaviers

und von jener des Orchesters aufnimmt und in welchem Sinne. Von diesen fünf Zugängen und ihrer individuellen, biographischmusikalischen Erläuterung konnte der Erkundungsweg in die Fragwürdigkeiten des Satzes seinen Lauf nehmen. Der folgende Versuch erschließt den Satz und die soeben erwähnten Ereignisse bzw. Fragen durch die Aufmerksamkeit auf drei Ereignisse. Es sind dies

- das erste Klaviersolo (T.1 - 12),
- die Reaktion des Orchesters hierauf (T. 12 - 20) und
- der Prozeß (die Handlung), den die Orchester-Reaktion als ein Gespräch zwischen dem Soloinstrument und dem Orchester auslöst.

Um die Geduld eiliger Leser jedoch nicht zu strapazieren, sei der genaueren Betrachtung eine kurze Inhaltsangabe vorangestellt:

- 1) Der Solist beginnt mit einem Gesang, der mehrfach mit einem alten, wiegenden Tanzmuster anhebt, sich aber immer wieder in eine klagende und stockende, von Einsamkeit und Unsicherheit zeugender Melodie verliert.
- 2) Die Schlußwendung dieses Gesangs nimmt das Orchester auf und beantwortet sie - verstärkend und weiterführend - mit einer dreifachen melodischen Geste, die nachdrücklich ausgesprochen wird, an Überzeugung und Dichte gewinnt und den weichen, klagenden 'Ton' zugleich verstärkend und beruhigend aufnimmt.
- 3) In der Weiterführung des Gesprächs knüpft auch das Klavier bei der ersten Schlußwendung an. Über die ausgezierte Wiederholung der Abwärtsgänge führt es sein Lied - unterstützt von den Streichern - zu einem versöhnlicheren Schluß, der das alte Tanzmuster wieder stärker betont. Damit endet der erste Teil des Satzes - vorläufig schließend.
- 4 und 5) Der Mittelteil unterbricht den begonnenen Dialog durch eine andere Gesprächsform. Im kürzeren Hin und Her der Rede tauschen die Partner (vor allem die Bläser und das Klavier, später auch die Streicher) eher geläufige musikalische Formeln und konventionelle Redeweisen aus. Sie verbinden sich zu einem zweiteiligen, in Anrede, Weiterführung und Antwort gegliederten Musikstück. Dabei wird

die Charakteristik der beteiligten Instrumente deutlich, wie in einem Gespräch, in dem jeder seine individuelle Art zu reden und zu denken beiträgt.

- 6) Der dritte Teil des Satzes nimmt den Anfang des ersten wieder auf - mit einer kurzen, aber gewichtigen Veränderung: Den intensivsten Moment ihres Gesangs - unmittelbar vor der Schlußwendung - wiederholt die Solostimme mit einer nachdrücklichen Verstärkung: Die Bläser greifen mit einem schweren Akkord ein, der den Fluß der Melodie gleichsam zum Stehen zwingt - Über den weitesten Intervallsprung des ganzen Satzes findet der Klaviergesang zur bekannten, lakonisch-kurzen Schlußformel.
- 7) Das Orchester antwortet - unbeeindruckt von der gesteigerten Emphase - wie im ersten Teil.
- 8) Von hier an spätestens nimmt das Gespräch, das bisher Dialog-Charakter hatte, szenische Züge an: Die Klavierstimme übernimmt zunächst die Argumentation und melodische Formel des Orchesters, unterstützt von den Streichern. Nach wenigen Takten scheint die Musik jedoch auseinanderzufallen. Einzelteile der früheren Begleitung sind zu hören; die Klavierstimme beschränkt den melodischen Gesang zunehmend auf längere Einzeltöne in weit auseinanderliegenden Intervallen; was vorher als melodischer Zusammenhang hörbar war, ist -auch in den Stimmen der Bläser- in lange Töne auseinandergezogen.
- 9) In der vorletzten Gesprächsszene, in welcher Rede und Antwort gleichzeitig vorgetragen werden (ein Mittel, das so deutlich nur Musik anbieten kann), stehen einer fest gefügten und sicher weiterziehenden Begleitschicht (die Streicher mit gezupften Tönen) ausladende Gesten im Klavier gegenüber, die sich in weiten Intervallen zur Melodie zu verbinden suchen. Gegen Ende dieser zum Schluß hinlenkenden Szene kommen die Bläser dem Klavier verstärkend zur Hilfe.
- 10) Auch die letzte Gesprächsszene ist simultan gestaltet. Das Orchester beschließt seine Rede mit der dreifach formulierten



melodischen Geste, die schon als erste Antwort gedient hatte. Hier bewirkt sie einen deutlichen und beruhigenden Schluß. Immer mehr Instrumente fallen bestätigend in den 'Beschluß' ein. Gegen diese Rede meldet die Klavierstimme - ebenfalls dreifach - Bedenken an, in die Melodie des Orchesters hineinplappernd, und sie erwähnt auch das alte Tanzmuster wieder. Selbst die schließenden Akkorde stört sie durch eine Schlußwendung von eigener Betonung.

Es scheint, als ob in diesem Gespräch zwar viele Argumente aufgezeigt und hin- und hergewendet werden; eine Einigung, eine gemeinsame Lösung jedoch erscheint nicht. Der Satz endet offen.

-----

### III

#### 1. Akt, erste Szene: DAS ERSTE KLAVIERSOLO

Am Anfang erscheint die ruhige Bewegung eines langsam schreitenden Tanzes. In sie eingelassen werden verstörte Ausbrüche aus dieser friedlichen Landschaft hörbar - unerwartete, gespannte Intervalle, Wendungen der Melodienlinien in extreme Lagen, Verzögerungen und Einschübe in den Fortgang der einfachen und regelmäßigen Form. Der zu Beginn gesetzten Erwartung ruhig schreitender Bewegung entspricht nicht die 'Erfüllung' der Musik; die zu Beginn einladende Geborgenheit schlägt um in den Ausdruck von Einsamkeit und Gebrochenheit, in klagendem Gesang.

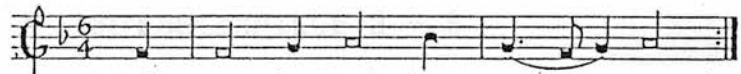
Vermag hier einer die begonnene Musikweise nicht auszuführen, belädt oder belastet er sie mit musikalischen Gefühlsspannungen, die zu ihr - vor allem zu ihrem Beginn - nicht passen? Es lohnt sich, diesem Eindruck nachzugehen.

Der Pianist beginnt sein Spiel in Gestaltung und Stimmung eines alten, im 18. Jahrhunderts jedoch noch gut bekannten Modells: mit einem Siziliano. Es ist erkennbar am punktierten Rhythmus in einem Dreier-Takt (6/8, 9/8 oder 12/8) in gemäßigtem Tempo, am regelmäßigen Wechsel von Viertel- und Achtelnoten und anderen rhythmischen Takt- aufteilungen einer wiegender und schwebender Bewegung. Das Siziliano

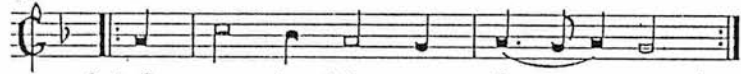
gilt als ein einfacher Hirten- oder Bauerntanz

Der Siziliano-Rhythmus wird in Wiegenliedern, in vielen Weihnachts- und Hirtenliedern sowie für pastorale Szenerien verwendet. Bekannte Beispiele sind die Sinfonia zu Beginn der zweiten Kantate aus aus Bachs "Weihnachtsoratorium" (siehe das Kapitel III in ersten Teil dieses Beitrags); der Satz "La Paix" (der Friede!) aus Händels "Feuerwerksmusik, geschrieben zur Feier des Aachener Friedens 1749; die nachempfundene Hirtenstimmung in dem Lied "Stille Nacht", die VII. Variation aus J. Brahms "Variationen über ein Thema von Joseph Haydn (op.56a) und viele andere. Nicht zu vergessen das berühmteste Siziliano von Mozart selbst: der erste Satz aus seiner Klaviersonate in A-Dur (KV 331) mit dem türkischen Marsch; dieses Beispiel eignet sich besonders, um vergleichend auf das Besondere und Widerständige des hier zu besprechenden Satzes hinzuweisen.

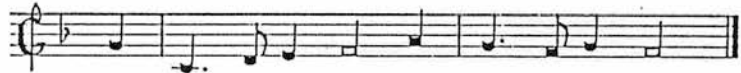
Siziliano  
- Weihnachtslied



1. Laßt uns das Kind = lein wie = = gen, }  
das Herz zum Kripp = lein bie = = gen. }



{ Laßt uns im Geist er = freu = en, }  
{ das Kind = lein be = ne = dei = en: }



»O Je = su=lein süß, o Je = su=lein süß.«

1619

Händel,  
Festwerk Musik  
1749

LA PAIX.

Largo alla Siciliana

Corno I  
In C (Do)

Corno II  
In C (Do)

Corno III  
In C (Do)

Oboe I  
(Violino I  
Tromba I)

Oboe II  
(Violino II  
Tromba II)

Tutti Bassi



W. A. Mozart, Sonata A-Dur KV 331

Andante grazioso

J. Brahms,

75:

7 Variationen über ein Thema von Joseph Haydn

Op. 56 a

Var. VII  
Grazioso

In allen diesen Beispielen wird eine ruhige, sanfte, friedliche Stimmung erzeugt. Zu ihr tragen die körperliche Vorstellung und Erfahrung des Hin- und Herwiegens bei; ferner die punktierten rhythmischen Figuren, die dem gleichmäßigen Fluß der Viertel-Achtel-Wechsel ein wenig Synkopisch-Irreguläres entgegenstellen; schließlich auch die beabsichtigte Erinnerung an die pastorale Stimmung, die vielen zumindest aus Weihnachts- und Volksliedern oder Tänzen bekannt ist oder - jedenfalls für Mozarts Publikum - war.



Ein solches Siziliano also beginnt der Solist zu spielen. Das Stück ist dreistimmig gesetzt; die Oberstimme übernimmt den punktierten Rhythmus, die beiden parallel geführten, begleitenden Unterstimmen das Fließen im Wechsel von schwer-leicht, von Viertel- und Achtelnoten:



(nur rhythmisch)

(rhythmisch und melodisch)

Schon im zweiten Takt wird der friedlich-ruhige Fluß des Sizilianos gestört; das Gleichmaß der Bewegung gerät aus dem Ruder. Mehrere Ereignisse sind an den Störungen beteiligt, welche das Gewebe, den Ausdruck und die Atmosphäre verändern:

Am auffälligsten ist die unerwartete Wendung, die der Baßton nimmt. Anstatt den Ton *e-is* zu Beginn des zweiten Taktes, also auf der Taktbetonung, und auf dem kurzen Weg des Halbtons zu erreichen, springt die Baßstimme eine große Septime weit nach unten aus der Linienführung heraus. Er dehnt damit zugleich den Abstand zwischen Ober- und Unterstimme, welche zu Beginn als Melodie und Begleitung wie ein ein-



faches Klavierstück eng zusammengefügt waren, auf über drei Oktaven. Erst nach drei Takten beruhigt sich die weite Ausschlagsbewegung zwischen hoch und tief.

Von Takt 2 an scheint sich die anfangs linear geführte Melodiestimme in zwei parallel verlaufende Stränge zu teilen: im Abstand einer Sexte - jedoch in unregelmäßiger Folge - führen sie abwärts, bis sie am Ende des vierten Taktes im einem vorläufig schließenden Akkord zur Ruhe kommen.

Konzertierende  
Zweistimmigkeit  
in der Oberstimme



(konzertierende Zweistimmigkeit in der Oberstimme)

Noch verwirrender, gleichzeitig freilich auch spannender wirkt, daß manche Töne zu früh oder zu spät zu kommen scheinen (d.h. als Vorhalte oder als überhängende Töne auftreten) bzw. in mehrdeutiger zweifelhafter Zuordnung. Wer mag, kann sich dies mit einem Blick durchs Mikroskop anschauen:

- Das  $a^2$  zu Beginn des zweiten Taktes gehört zum dort stehenden D-Dur-Akkord, wirkt aber wie zu lange ausgehalten; man erwartet auf der Taktbetonung das  $gis^2$  (auch schon den zugehörigen Cis-Dur-Akkord); das aber erscheint erst auf der unbetonten dritten Zählzeit.
- Das  $h^1$  auf der zweiten Zählzeit färbt den D-Dur-Akkord nach h-moll (in die Paralleltonart); beide Akkorde fügen vor die erwartete Dominantsphäre die aufschiebende Umweg-Wirkung der Subdominante ein, welche hier - in Moll - zusätzlich in eine abgedunkelte Region führt.
- Das  $gis^2$ , das eigentlich die durch das übergehaltene  $a^2$  erzeugte Spannung lösen sollte, erscheint - gemessen am Fortschreiten der Baßstimme - um ein Achtel zu früh; zusammen mit dem tiefen e-is auf der vierten Zählzeit hätte es den erwarteten Cis-Dur-Akkord (die Dominante zur Anfangstonart) ergeben. So steht der Baßton, welcher als Terz seines Dreiklangs seine besondere (dominantische) Aufgabe (Funktion) verschärft andeutet, isoliert und ein wenig kahl da.

- Auch das in der Oberstimme folgende (von kurz vorher wieder aufgenommene)  $h^1$  - die den Dominant-Akkord mit Spannung aufladende Septime zum Grundton cis - erscheint zu früh. Gemeinsam mit dem folgenden Auftakt der Baßstimme hätte es sich in den Fluß des Siziliano- Rhythmus glatter eingefügt.
- Im nächsten Takt (T.3) gelangt das  $h$  'zu spät' in das folgende a, das als wichtiger Ton zur von den anderen Stimmen bereits erreichten Anfangstonart fis-moll gehört.
- Das im Sprung erreichte  $fis^2$  erscheint 'unzeitgemäß'; wenn es überhaupt als in den melodischen Gang gehörig zu dulden ist, so wäre die dritte Zählzeit sein angemessener Platz gewesen.

Vorhaele  
T. 1-4

Adagio.  
SOLO.

Klav.

Durch melodisch-harmonische Überhänge, voreiliges Erscheinen und Synkopen entsteht so eine bizarre Melodielinie; sie erzeugt - offenbar ausgelöst vom Ausbruch des Basses in Takt 2 - eine unstete, unruhige, stark gespannte Situation. Das wird deutlich, wenn man die Takte 1 -4 (den ersten Halb-Satz der Klavier-Rede) im Sinne des benutzten Modells zu reparieren versucht:

Siu "ver-  
bessertes"  
Modell

(ein "verbessertes" Modell"

Auch die früher erwähnten Siziliano-Beispiele von Mozart und Händel zeigen, wie ein 'normales' Siziliano hätte angelegt werden können. In ihnen sind symmetrisch korrespondierend jeweils zwei bzw. 4 Takte einanderzugeordnet.

.....

Ist es gelungen, die 'glättende' Hörgewohnheit gegenüber klassischer Musik mit einem genaueren Blick auf die vielen Absonderheiten im Kleinen zu verfeinern, so kann man im Fortgang des Klaviersolos - im "Nachsatz", der den vier ersten Takten antwortet - noch mehr Ungewöhnliches und Aufregendes entdecken:

Zwar setzt Mozarts Komposition immer wieder mit der Siziliano-Musik an (in T.5, T.9, T.11); doch führen solche Ansätze nie weiter als höchstens zwei Takte. Die Wirkung dieser Abbrüche entsprechen jenem Ausdrucksbereich, der durch die fis-moll-Sphäre erzeugt wird, mit Assoziationen wie tragisch, traurig, klagend, einsam, ziellos o.a.. Solche Ereignisse sind:

- der lange betonte Vorhalt in T.7 (his-cis), der zusätzlich auf einen unerwarteten Weg führt (nach fis statt nach A);
- die durch harmonische Sequenzierung und chromatische Linienführung sowie durch einen "schwierigen" übermäßigen Schritt verstärkte wiederholte Klagezeile (T.7/8), welche ebenfalls dem erwarteten harmonischen Ziel ausweicht (über eine kurze Berührung von Fis-Dur nach D-Dur);
- schließlich auch noch durch den Weg über einen Akkord, welcher seit dem 17. Jahrhundert zu den ausdrucksstärksten Mittel der italienischen Oper für die Darstellung der Wehklage gehört: der "neapolitanischen Sextakkord", und der seither zum musikalischen Allgemeingut der Ausdrucksmöglichkeiten gehört.

**petit:**

(Es handelt sich um den Subdominant-Akkord in Moll, in welchem anstelle der Quinte die kleine Sexte erscheint; häufig wird er in umgekehrter Stellung verwendet- als Dur-Akkord, der ein Halbton über der Grundtonart liegt: NB 11 - im langsamen Satz des Mozartkonzerts ist es also der Akkord g-h-d; als Sextakkord: h-d-g/statt fis)

Kadenzen  
mit  
Neapolitaner

a) c-MOLL

b) fis-MOLL,  
Akordfolge  
bei Mozart

Dieser Rückweg 'zum Schluß' über den Umweg 'Neapolitaner' steigert den Gesang des Klaviersolos weiter ins Klagende, Ausweglose. Zwei Takte lang - länger als jede andere Harmonie der ganzen Szene - verweilt das Stück in dieser fremden harmonischen Landschaft (T.9/10). Zunächst nimmt er dort das Sizilianomuster in Melodie, Begleitung und Charakter wieder auf. Der zweite Takt jedoch tritt auf der Stelle: Die Oberstimme füllt den Klangraum von zwei Oktaven nur mit dünnen Dreiklangstönen bis zur höchsten Erhebung der Szene. Gleichzeitig füllt sie auch den Zeitraum, in welchem der Neapolitaner aus Gründen des metrischen Gleichgewichts stehenbleiben muß. Nichts scheint sich zu bewegen; die Erregung der gespannten Ereignissen erstarrt, bevor zwei Schlußtakte das Modell regulär zum Ende führen. Der mehr von harmonischen Kräften als von melodischer Wegführung geprägte Aufstieg der einsamen Oberstimme korrespondiert überdies mit der Einsamkeit des tiefsten Baßtons im zweiten Takt, welcher gleich zu Beginn aus der 'Rolle' des traditionellen Siziliano-Gesangs gefallen war.

Die angedeuteten Ausbrüche aus der Form und dem Charakter des Sizilianos haben Dehnungen und Erweiterungen zur Folge. Verglichen mit dem 'Normalmaß' von zwei - als Frage und Antwort oder als Hinweg und Rückweg - korrespondierenden Sätzen zu je 4 Takten, wie sie z.B. Händels "La Paix" oder Mozarts Thema der A-Dur-Sonate erfüllen, enthält das einleitende Klaviersolo des Konzerts 4 Takte zu viel. Zwei Möglichkeiten bieten sich an, die - schematisch gesehen - überflüssigen Taktpaare herauszutrennen: Man kann von T.6 zu T. 11 oder von T. 4 zu T. 9 springen. Zusammen mit der Glättung und Vereinfachung des gestörten Sizilianos ergibt das jedoch eine dürftige Musik, die allenfalls den formalen Bedingungen des Modells gerecht wird. Gerade in den 'überflüssigen' Teilen nämlich: in den harmonischen und melodischen Ausbrüchen, in jenen der Stimmführung und in den eingefügten Gestaltteilen entfalten sich der charakteristische Ausdruck und das Eigenleben dieser ersten Szene des Satzes. Sie machen den ästhetischen Reiz und die befremd-aufregende Wirkung der Musik aus, für mich ein Gefühl tiefer Einsamkeit und Ausweglosigkeit. Auf diese Weise entsteht aus dem Tanzlied des Siziliano eine kleine dramatische Szene.



Zu den Kennzeichen des Dramatischen gehört die Darstellung 'von etwas' im Raum (in räumlichen Konstellationen und Zuordnungen) und als Handlung (als fortschreitende Entwicklung). Beides ist - jedenfalls in Ansätzen - bereits im ersten Klaviersolo angelegt:

Vorstellungen von Räumlichkeit entstehen einerseits durch die Weitung des Klaviersatzes (T.2ff./T.10), welche die orchestrale Instrumentierung andeutend schon vorwegzunehmen scheint (das Fagott in T. 2; die Flöte in T. 10 usw.) und die vom Pianisten mit Klangphantasie 'instrumentiert' werden sollte. Optisch wird dies allein schon durch die weit auseinanderliegenden Hände deutlich. Auch die Aufspaltung der Oberstimme in zwei gleichsam konzertierende Stimmen (T.2-4) deutet 'Raum' an.

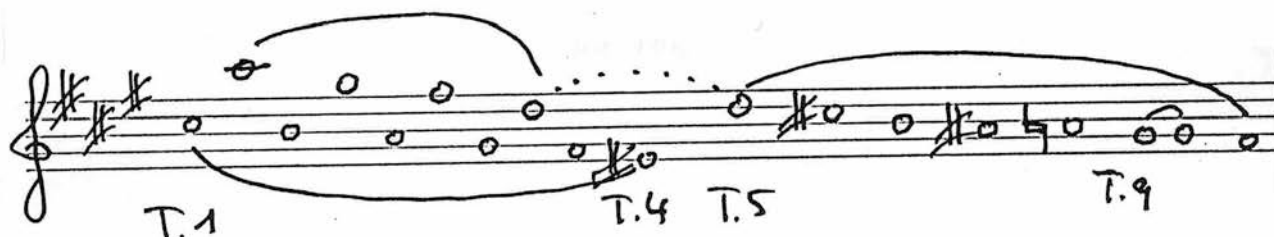
Räumlichkeit erschließt endlich auch der Weg der Harmonisierung. Mit den Mitteln der Ausweitungen (T.2), mit Umwegen (T.6,T.8, T. 8/9) und mit Stehenbleiben auf Abwegen (Neapolitaner) gegenüber dem erwarteten Weg des Modells erweckt er Mehrdimensionalität etwa im Vergleich zu einem Lied, das an der Linie der einfachen Kadenz entlangläuft (das Thema der A-Dur-Sonate).

Der Umschlag vom mehr statisch-bildhaften Zustand des Siziliano-Tanzes oder -Liedes zu einer Musik, die, wie hier, innerseelische Handlung entwickelt, läßt sich ebenfalls sowohl am Ausdruck der Musik als auch an ihrer Machart ablesen:

In dem Modell, an das Mozart anknüpft, wird - musikalisch gesehen eine Reihe von rhythmischen Formeln, und - den Ausdruck betreffend - eine gleichbleibende Haltung (nach der Art des "style d'teneur" der Barockzeit) dargestellt, zumeist jene des friedlich-ruhigen Pastorale oder des Wiegens. Die Unterbrechungen und Ausbrüche hingegen stellen dem Tanzcharakter, den Mozart immer wieder aufnimmt (T.5,9,11), andere Haltungen entgegen. Mir erscheinen sie als ein Klagelied von tiefer Einsamkeit und Traurigkeit, als ein Gesang von höchst privatem Ausdruck, auch die Haltung vertiefender Nachdenklichkeit (Sequenz T.7/8). Wie man die dramatischen Erweiterungen und Verfremdungen des Sizilianocharakters auch empfinden und deuten mag oder sich selbst in ihnen wiederfindet - das Besondere an Mozarts Komposition liegt im

Wechsel der Haltungen, im ständigen Übergang vom allgemeinen, traditionell bekannten Modell zu individueller und überraschender Ausarbeitung, in der lebendigen Bewegung zwischen verschiedenen Handlung- und Haltungselementen.

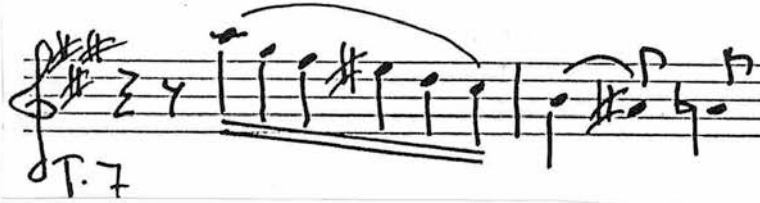
Eine weitere, mehr verborgene Tendenz, verstärkt den innerseelischen Handlungscharakter dieser Musik: Vom zweiten Takt an verläuft unaberrbar eine absteigende Linie in unregelmäßiger und unsymmetrischer Folge von Ganz- und Halbtönen vom hohen, spannend-übergehaltenen  $a^2$  bis zum Grundton  $fis^1$  am Ende der Szene.



der absteigende Weg (schematisch)

Zunächst wird die Linie zweistimmig, im Wechsel von Septimen und Sexten (von Dissonanz und Auflösung) geführt, bis zur Terz des vorläufig innehaltenden Dominantakkordes  $e-is$ . In einem zweiten Zug setzt der abwärts geführte Gesang noch einmal beim  $d^2$  ein und wendet sich erst in langsamer (1- oder 2-taktiger) Schrittfolge, dann schneller werdend und beim neapolitanischen Umweg innehaltend, dem Schlußton zu.

Zwischendurch aber - genau vor dem Innehalten der Musik auf dem neapolitanischen Sextakkord, der Erinnerung an das übersteigerte Pathos aus der alten Oper - erscheint die der ganzen Szene als eine Art Skelett zugrundeliegende Skala noch einmal in geraffter Kürze (T.7/8):



#### Kurzform des absteigenden Weges

Diese melodische Tendenz wirkt wie ein Weg, der gegangen werden muß; als klagend und traurig, aber ergeben und gefaßt könnte man den Ausdruck dieser Tendenz beschreiben.

Hat man diese übergeordnete und zugleich verborgene Zielstrebigkeit bemerkt, so kann es einem vorkommen, als ob dieser mühsame Weg - ein wahrer "passus duriusculus", wie die barocke Figurenlehre solche Gänge nannte - das Primäre an Mozarts Szenen-Einfall wäre, demgegenüber das Siziliano-Modell lediglich das Formgerüst leihe und die Ausgangsatmosphäre darstelle.

Freilich handelt es sich hier, in der ersten Szene des Satzes, nicht um programmatische oder um Opernmusik, sondern um eine innere musikalische Handlung und um eine Räumlichkeit mit musikalischen Mitteln, welche der Pianist inszenieren und lebendig darstellen muß.

So wenig die angedeuteten Erfahrungs- und Vorstellungsbrücken zum eigenen Erleben hin wissenschaftlich gesichert sind, so sehr tragen sie vielleicht doch zu vertieftem, "sympathetischen" Mitfühlen, Hören und Verstehen bei, möglicherweise auch zur Kommunikation beim Musizieren oder bei der Verständigung im Gespräch über die Musik.

Die Frage liegt nahe, wer als handelndes Subjekt dieser dramatischen Szene und mehr noch der folgenden Auseinandersetzung zwischen Klavier- und Orchesterpart vorzustellen ist.

- Innermusikalisch handelt es sich um eine Auseinandersetzung zwischen einem traditionellen Muster und einem - für 1786 - neuen musikalischen Stil, der von Handlungselementen, Tendenzen des Diskurses und Gesprächs bestimmt ist, d.h. um eine stilistische und kompositionstechnische Auseinandersetzung.
- Ebenso handelt es sich um die Auseinandersetzung zwischen dem zeitgenössischen Ausdruckswillen des Komponisten und der Tradition, bei der er sein Publikum abholen kann - zu einem neuen musikalischen Erlebnis und zu einer neuen Möglichkeit der Identifikation im Fühlen und Verstehen.
- Wie noch zu zeigen ist, handelt es sich auch um die - dramatische - Auseinandersetzung zwischen zwei 'Personen' (oder Gruppen): dem Soloinstrument und dem Orchester.
- Alle diese Orte der Auseinandersetzung bieten sich schließlich zu einem Gespräch zwischen der Musik und dem (heutigen) Hörer an, der freilich anderes mitbringt und woanders abgeholt werden muß, nicht zuletzt über den Mittvollzug des Gesprächs zwischen der Musik und denen, die sie heute aufführen.
- Und es findet auch ein Gespräch mit sich selbst statt - im Denken und Fühlen (gemäß Platons Satz vom Denken als einem Gespräch der Seele mit sich selbst) - ein Gespräch etwa zwischen der bisherigen mitgebrachten Musikvorstellung und Hörgewohnheit und allem, was einem an diesem Stück aufgehen kann: mit dem Neuen und Befremdlichen der so vertrauten Musik.

IV

1. AKT, ZWEITE SZENE: DIE REAKTION DES ORCHESTERS (T.12 - 20)

Wie reagiert das Orchester auf den einsamen Klagegesang der Klavier-  
reinleitung? Daß es sich bei der zweiten Szene des Satzes nicht  
um den selbstsicheren Beginn einer Musik handelt, sondern um eine  
Reaktion, um die Antwort auf ein vorher Gesagtes oder um dessen Fort-  
führung, dafür sprechen mehrere Erscheinungen. Zu ihnen gehört zu-  
nächst die Stimmung, die diese Szene verbreitet. Um sie zu erfassen,  
ist es nützlich, den Übergang von der ersten zur zweiten Szene ein  
paarmal zu hören. Mir erscheinen Stimmung und Atmosphäre nicht so  
recht eindeutig: als eine Mischung aus verständnisvollem Mitgefühl  
(sich in die Lage des anderen hinversetzen können) und tröstend-hel-  
fendem Weiterdenken. Das Orchester spinnt den angefangenen Faden wei-  
ter - strukturell wie ausdrucksmäßig, es antwortet aber auch in nach-  
drücklich-gesetzter Sicherheit und in rhetorisch-kunstvoller Formung  
mit einer 'Lösung'; d.h. es führt zu einem eindeutigen Schluß. Das Or-  
chester hat dem Ausdruck und Gedanken des Klaviersolos etwas entge-  
genzusetzen.

Der Antwort-Charakter wird durch mehrere musikalische Momente be-  
stimmt und hergestellt. Zu ihnen gehören:

- die unmittelbare und motivisch direkte Anknüpfung des melodischen  
Beginns an die Schlußformel des Klaviersolos.

Die Klarinette und die ersten Violinen wiederholen die kurze drei-  
tönige Schlußwendung des Klaviers und verändern sie zugleich: der  
Anfangston ist über den Taktstrich gedehnt - er wirkt, als ob der  
Schluß des Klavierteils zum Nachdenken anrege - ; und am anderen  
Ende der Schlußformel werden in gegenläufiger Richtung noch einmal  
so viel Töne angehängt, wie die Formel umfaßt.

T. 11/12  
Klavier: [Musical notation for piano solo ending]

T. 12-14  
Viol. I / Klar.: [Musical notation for orchestral response]

Schlußformel → Antwort-Motiv  
des Orchesters



Das klingt bestätigend (sogar verstärkend) und zugleich weiterdenkend: 'Ja, das ist so, aber es ist auch das folgende zu bedenken'.

Weitere musikalische Merkmale unterstützen den Antwortcharakter der zweiten Szene:

- der Beginn der melodischen Linie auf der Terz des Dreiklangs; sie hat gegenüber dem Grundton und der Quinte etwas Unselbständiges und Schwebendes und eignet sich nicht für einen deutlich Beginn (Man kann dies an vielen Anfängen. Liedern und Melodien prüfen).
- die mehrfache Wiederholung dieses kleinen, antwortenden Motivs;
- der gegenüber dem Klaviersolo um das Vierfache längere Schluß - wenn man nicht überhaupt die ganze Orchesterpassage als Schluß und Beruhigung der ersten Szene ansehen will.

Betrachten wir die zweite Szene des Satzes im Ganzen:

Als ein äußerer Unterschied zum musikalischen Gewebe und zum Charakter des Klaviersolos fällt Zweierlei auf: Es gibt jetzt eine knappere, entschiedenerere und einprägsame Melodik; sie bestimmt überdies die ganze Szene. Und die Entfaltung der melodischen Linien kann sich auf einen breit angelegten Begleit-Untergrund stützen, welcher den Gang der kurzen musikalischen Handlung sicher und gemütlich führt.

### 1) DER MELODISCHE ÜBERBAU



Schwerpunkte?

gedehnter Beginn - Halbkreis - Schluß

Eine gut sangliche Figur von einfachem Bau und starkem gestischen Ausdruck durchläuft in engen Schritten (Sekunden) einen Halbkreis und sucht dann in unterschiedlich tiefen Sprüngen abwärts einen Abschluß. Der Beginn ihrer Bewegung ist gedehnt und synkopisch über den angesteuerten Betonungsschwerpunkt hinaus verzögert.

Das macht die Frage, wo ihre Betonung liege, unsicher - auf dem ersten Ton, auf dem letzten oder auf dem Tiefpunkt des Halbkreises? Angemessen ist wohl eine Deklamation, die den Schwerpunkt zugleich markiert und ein wenig wieder aufhebt, die also den Gesang in der Schwebe hält, die Betonungsfrage gleichsam an die nächste Figur (ans nächste Instrument) weitergibt, bis in der gesteigerten Lautstärke der zweiten Szenenhälfte das Gewicht auf den Schlußton gelegt wird.

In drei auseinander sich ergebenden Phrasen, die letzte doppelt so lang wie die anderen, gelangt diese Figur auf dem gegliederten Weg von 2 + 2 + 4 Takten durch wechselnde Instrumentalklänge und Instrumentenkopplungen, über verschiedene harmonische Wege und durch zunehmende Verdichtung des Klanges wie der Stimmen zu einem breit formulierten Schluß. Die zweite Phrase wiederholt die erste mit nachdrücklicher Steigerung (eine Terz höher; die Flöte löst die Klarinette ab). Die dritte Phrase führt, ausführlicher argumentierend, mit Eindeutigkeit zum Schluß. Die gestische Deklamation nimmt auf diesem Wege zu, weil sie Höhe gewinnt und in ein immer engeres Netz von Stimmen hineingezogen wird.



rhetorischer Dreischritt: These - Bekräftigung - nachdrücklicher  
Schluß

in der Rede etwa: " Liebe - Treue - nur Liebe und Treue können uns  
retten! "

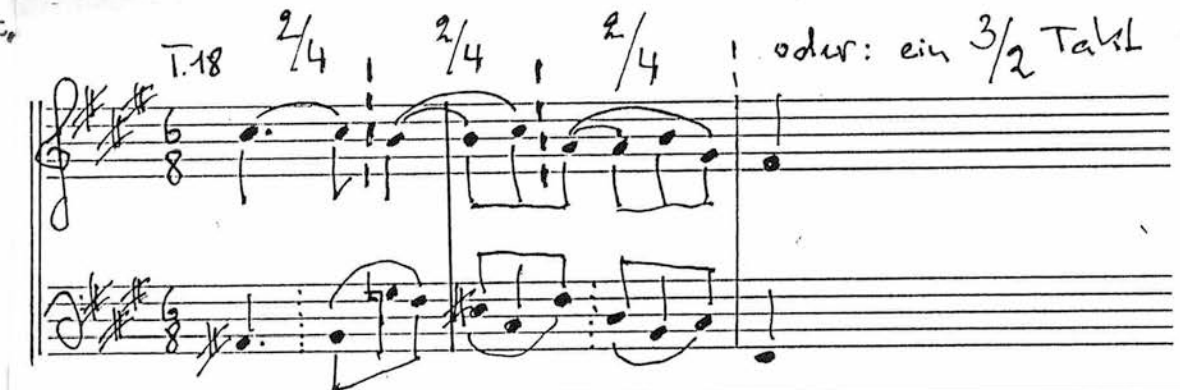
Diese, in künstlich gesetzter Rede und im traditionellen Dreischritt rhetorischer Steigerung vorgetragenen Antwort-Gesten sind jedoch noch nicht die ganze Reaktion auf das, was der Pianist vorgetragen hatte. Vielmehr tritt zu diesem eher beruhigenden Verhalten ein weiteres Element des Mitfühlens und Bestätigens hinzu. Das zeigt sich an drei Momenten:

- Jeweils den ersten beiden Figuren ins Wort fallend bringt das (1.) Fagott Unruhe und Drängen in den besonnenen Aufbau der Antwort.



"ins Wort fallen"

- Die Flöte und die Bässe rahmen die dritte, ausführlichere Phrase mit chromatischen Gängen ein und leiten sie zum Schluß.
- In der Schlußwendung (T.18 - 20) dehnen die melodietragenden Stimmen (Flöte, Violine 1, später Klarinette) ihren Gesang zu einer langsameren, abgebremsten Betonungsfolge. Zwischen den so entstehenden großformatigeren Takten (2/4 oder sogar 3/2) und dem weiterlaufenden 6/8 Takt bildet sich eine Spannung, die das metrische Gefühl und die Klarheit der Form unsicher, freilich auch lebendiger macht,



Taktdehnung als schließendes, beruhigendes Mittel

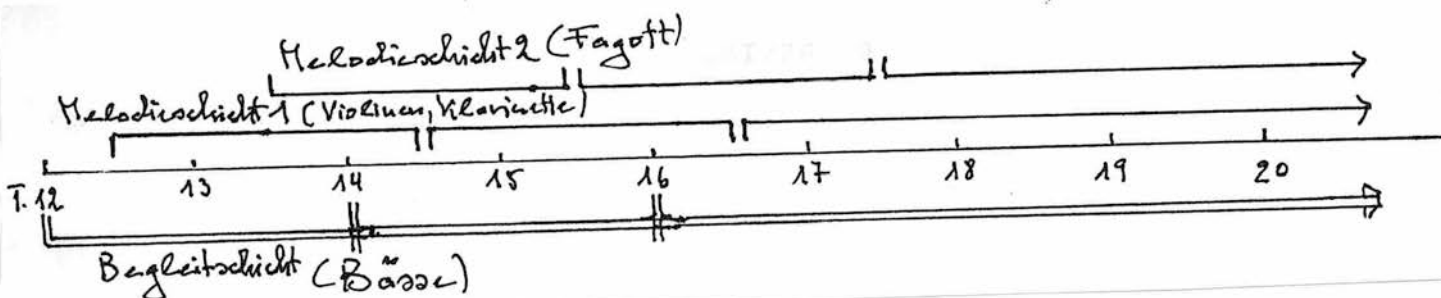
Der melodische Zusammenhang der Szene besteht also - in ihrer oberen Hälfte - aus einer vierfachen Abfolge der Halbkreis-Figur, bei welcher sich verschiedene Instrumente bzw. Instrumentengruppen, jeweils einen Ton höher einsetzend, ins Wort fallen.

Nach den vier ersten Redebeiträgen (T.12 - 16) vereinen sich alle Beteiligten zu einer abschließenden ausführlicheren Wendung, zu welcher freilich noch verschiedene Nuancen, Verstärkungen und Varianten in den einzelnen Stimmen vorgebracht werden, z.B. von der Flöte (mit ihrem stufenweisen Abstieg) von der 2. Klarinette, vom 2. Fagott, von den Bässen, den Violinen - von Instrumenten also, die bisher an der antwortenden Figur noch nicht beteiligt waren. Es lohnt sich, im Partiturbild diese Stimmen herauszusuchen, sie vielleicht auch einmal zu spielen.

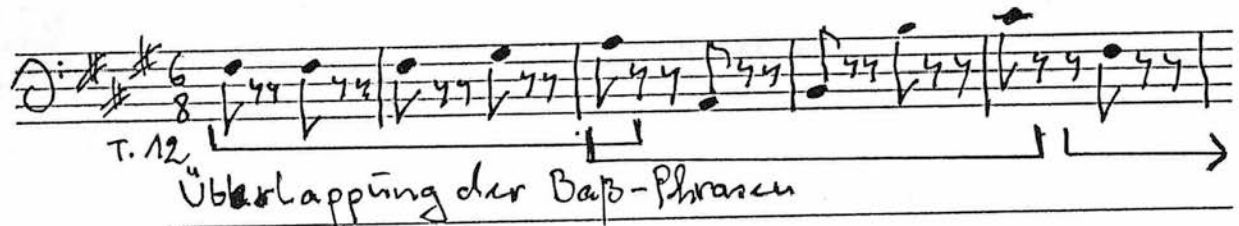
## 2) DER UNTERGRUND DER BEGLEITUNG

Im Unterschied zur Klaviermelodie im ersten Solo wird der melodische Weg der Orchesterpassage von einer breiten und gewichtigen Begleitung getragen. Wie wichtig sie für die Reaktion des Orchesters ist, zeigt sich an ihrem Beginn: Weich und mit ruhiger Sicherheit löst sie das Klavier ab, noch bevor es seinen Gesang zuende gebracht hat; sie fällt ihm freundlich ins Wort und setzt schon allein durch ihr ruhiges Wesen zu einer Antwort an.

Dieser Orchestereinsatz, in dem der Beginn der Melodie noch hinausgezögert wird, gehört für mich zu den eindrucksvollsten und schönsten Momenten des Satzes: Gleichzeitig geht der lange Atem der Klaviermelodie zuende und hebt der neue der Orchesterbegleitung an. Das Gleichmaß der Atemempfindung, mit der wir ja unmerklich Musik hören und 'auf-nehmen', ist für einen Moment irritiert, zumal auch die Melodie nicht zu Beginn sondern in der Mitte des Taktes einsetzt. Bis kurz vor Schluß der Szene bleibt die Verschiebung des Phrasenbeginns zwischen Begleit- und Melodieschicht erhalten:

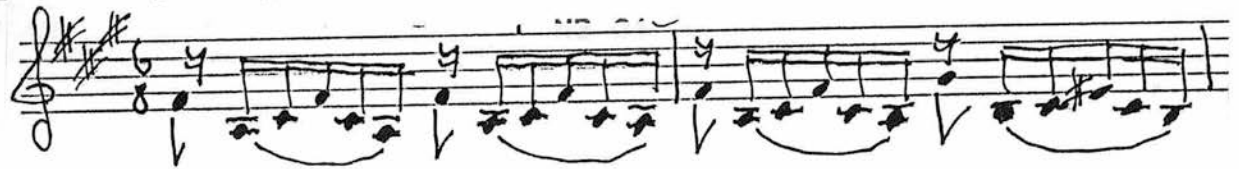


Das Begleitsystem besteht aus mehreren Elementen. Mit sanftem Antrieb halten die Bässe die musikalische Handlung im Fluß, jeweils das erste und vierte Achtel des 6/8 Taktes, also seine betonten Stellen anstoßend. Zugleich lenken sie die harmonische Entwicklung durch drei Kadenzgänge, zwei kürzere und einen längeren; sie sind jeweils durch Überlappung von Anfang und Ende zusammengebunden. Die Bratschen und Fagott II stützen die Harmonien mit Haltetönen.



### Überlappung der Baß-Phrasen

Die zweiten Geigen lassen sich auf jedem betonten Takteil von den Bässen zu 16-tel-Figuren anstoßen. Die Taktschwerpunkte in 'Nachschlagmanier' auslassend sorgen sie für die kleingliedrige Ausfüllung des Begleitsystems.



### Vom Baß angestoßene Figuren der Violine II (Akkord-'Futter')

Die Wirkung dieser Figuren kann man wohl verschieden empfinden, als unruhig-treibendes Element oder als gemütlich-retardierend. Das hängt nicht zuletzt auch von der Realisierung und der Einstellung beim Musizieren ab.

(Zum Beispiel kann man diese Figuren ganz betonungslos spielen, die Schwerpunkte den Bässen überlassend; oder man kann die erste 16-tel-Note synkopisch ein wenig anstoßen und die folgenden Töne laufen



lassen; dann kommt ein kleiner Stachel in den metrischen Fluß. Auch kann man die harmonischen Veränderungen durch Hervorheben der Einzeltöne markieren oder mehr in den Linien verschwinden lassen. Solche Mittel tragen zu einer mehr beruhigenden und glättenden oder antreibenden und das Filigran ausmodellierenden Darstellung bei.)

Gegen Ende der Szene löst sich mit Ausnahme der Figuren in den zweiten Geigen der Unterschied zwischen Begleitschicht und Melodieschicht zunehmend auf. Alle Stimmen wenden sich in melodischer Deklamation der Ausgestaltung des Schlusses zu.

-----

Wie für die erste Szene - das Klaviersolo - gilt für die zweite, daß einem klaren einfachen Modell Störungen entgegengesetzt werden. Erst das Auskomponieren von Nuancen und Zusätzen, von Erweiterungen, Intensivierung, gesteigertem Ausdruck gestaltet und modelliert aus ihm ein Stück individuell komponierter Musik, das zu individuellem Erlebnis wie zu intellektuellem Vergnügen anregend. Auch hier tritt Neues und lebendig Ausgespieltes gegen verfügbare Muster an.

Der Frage nach der Art der Antwort, die das Orchester dem Klavier gibt, ist doppelt nachzugehen:

Musikalisch antwortet die Orchesterszene

- mit der veränderten Anknüpfung an die Schlußformel der ersten Szene;
- mit einer espressiven Steigerung der absteigenden Linie (ab T. 12 zunächst in aufsteigender Richtung antwortend: vom *a* (Vl.+Klar.) über *h* (Fagott) zum *cis* (Vl.+Fl.); sodann absteigend: zugleich vom *dis* der Flöte und vom *his* der Bässe bis zum Schlußton *fis*;
- mit der Verwendung des Neapolitanischen Sextakkords wie in der ersten Szene; auch hier in verschärfter Formulierung: In der Kadenz, die harmonisch den Schluß herbeiführt, stehen auf engem Raum zwei Akkorde nebeneinander, die sich 'beißen': *Gis*-Dur (die Doppeldominante zur Grundtonart) und der Neapolitaner *G*-Dur.
- Die Orchesterszene antwortet jedoch nicht nur durch Anknüpfung, Wiederaufnahme und Steigerung, sondern auch beruhigend und versöhnlich: Sie führt die melodische Figur, die sie vom Klavier übernimmt, zu einem Schluß hin; sie bereitet den Schluß in einer klaren Gliederung lange und sorgsam vor; und alles dies ist auf den breiten zuverlässigen Fluß der Begleitung gestellt.

Diese musikalischen Merkmale legen die Empfindung nahe, das Orchester nehme zwar - sogar verstärkend - den Gesang des Klaviersolos verständnisvoll auf, stimme gleichsam intensivierend und bestätigend in ihn mit ein - führe ihn aber in beruhigender und geduldiger Weise zu einem tröstlichen Ende, so wie ein hilfreiches Gespräch über den Weg der Verdeutlichung und Ausmalung - durch ernstnehmendes Zuhören und einführendes Verstehen - Klarheit und Beruhigung gewährt.

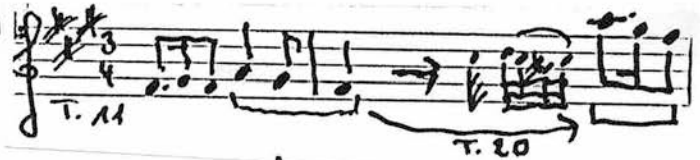
Die Szene der Orchesterantwort kommt im Verlauf des Satzes noch dreimal vor, einmal in genauer Wiederholung (Szene 7), zweimal verändert und mit Beteiligung des Soloinstruments. So wird sie zu einem vertrauten und wichtigen Element des Satzes. Ihre dramaturgische Bedeutung besteht im Reagieren und im Auslösen von Veränderungen. Das zeigt sich gleich im anschließenden zweiten Klaviersolo ...

VI

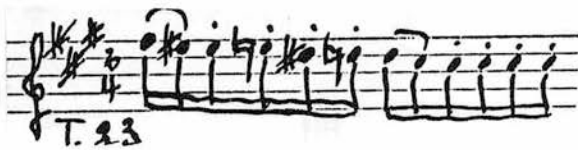
Das zweite Klaviersolo

Man kann die in T.20 einsetzende zweite Solopassage als Fortsetzung der ersten 12 Takte ansehen, also - als Experiment - einmal versuchen, sich die 'Orchesterantwort' wegzudenken. Stellt man sich Takt 12 als einen Überleitungstakt vor und Takt 20 als an ihn anschließend (also als einen Takt 13), dann erscheint die Passage T.20 - 35 wie ein zweiter Teil des Solos, wie eine selbstgegebene Antwort auf den ersten, der mit seinen Ungewöhnlichkeiten und Störungen so viele Fragen aufgeworfen und Probleme aufgezeigt hatte. Als eine Antwort, die zu einem Schluß hinlenkt, ist das zweite Solo, in dem der Sizilianostil wieder aufgenommen wird, auch wirklich zu verstehen:

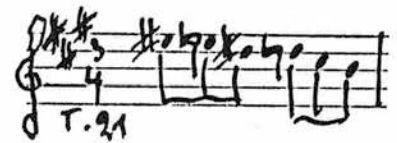
Das Klavier knüpft - ebenso wie die Antwort des Orchesters zuvor - an die Schlußwendung aus Takt 11 an



führt ihn breit aus (bis Takt 28), führt ihn auch weiter, macht aus dem kleinen Motiv eine kleine Gestalt, mit chromatischer Ausfüllung der Motivfortführung (T.20-22,1) und - bei der Gestaltwiederholung (T.22-24,1) - zusätzlich durch 'zurückgehaltene' Töne (Vorhalte) aufgeladen:



statt



Dreimal betrachtet der Solist das ausgezierte und zur Gestalt erweiterten Schlußmotiv, dreimal führt er es verschieden weiter: beim zweiten Mal komplizierter als beim ersten Mal. Beim dritten Mal gelingt ihm eine neue, einfachere (nicht so bedrückte), liedhafttänzerische Lösung. Der punktierte Rhythmus, die Vorhalte und der Wechsel zwischen gesprungenen, drehenden und mehr schreitenden Bewegungen rufen den neuen Charakter der Musik hervor:



Mit ihr hat er einen 'Schlußsatz' von gelöster Stimmung gefunden. Der Eindruck dieser Lösung (im doppelten Sinne: als Problem-Lösung und als gelöste Stimmung nach der klagenden, aussichtslosen Stimmung der ersten 12 Takte) wird dadurch verstärkt, daß die Melodie aus der dramatisch-traurigen Sphäre von fis-moll in das hellere Licht von A-Dur gestellt wird; bzw. in die jene eher heitere musikalische Landschaft vorbereitende Dominante E-Dur - man beachte die Aufhellung des Klangs und der Melodie in T. 25.

In Takt 28 könnte diese Szene enden; die nächste - der Mittelteil des Satzes oder der zweite Akt - schlosse sich hier gut an. Doch so glatt und schnell vermag die Klavierstimme die störenden und verstörten Eingriffe in die Sphäre des Sizilianos nicht beiseite zu schieben ... als ob nichts gewesen wäre.

Ein allzu rascher Stimmungswechsel würde nicht nur die Ausgewogenheit der musikalischen Form aus der Balance bringen - wie jeder Vorgang muß auch eine Musik ihr Zeitmaß finden und ausschreiten - sondern die Glaubwürdigkeit des Stimmungswandels mindern. In weiteren sechs Takten wendet die Klavierstimme die gefundene Lösung - ihre Bewegungsart, ihre Redeweise, das neue Gefühl - hin und her, sie bestätigend (T.30,31), sie bekräftigend (T.32,33), um schließlich kurz entschlossen (T.34) überleitend und mit einer lockeren Geste das Wort an die Bläser weiterzugeben. Sie stimmen eine noch leichtere, eine festliche Weise an.

Hört man genauer auf die kurze Strecke vom gefundenen Schluß in der neuen Tonart (T.28) bis zu Beginn des zweiten Teils, so stellt sich die Vorstellung ein, als wolle der Pianist dem Orchester ein Angebot zur Fortführung des Stückes machen, ihm eine andere, neue Fortführung nahelegen - zunächst zögernd, ausprobierend, andeutend, dann ermunternd (ab T.25), zum Schluß fast nötigend.

Nun ist das zweite Klaviersolo jedoch nicht - wie soeben als Möglichkeit angenommen - nur die Fortsetzung des Solobeginns und deren zweiter Teil. Vielmehr hat ja inzwischen das Orchester mit seiner bestätigenden und zugleich tröstlichen Antwort reagiert. Durch seine Wortmeldung ist ein Gespräch in Gang gekommen. Das zweite Klaviersolo muß

also als Gesprächsfortführung genommen werden. Daß das Klavier auf das Orchester reagiert: seine Gedanken, Redeweisen und Stimmung aufnimmt, ist rasch zu vergegenwärtigen:

Wie das Orchester hebt auch das Klavier zu einer dreifachen Entfaltung und Fortführung des Schlußgedankens aus dem ersten Soloteil an. Sowohl mit diesem gedanklichen Anschluß als auch mit der Redefigur der 'dreifachen Formulierung' (eine Figur, die in der Rhetorik eine bedeutende Rolle spielt: als nachdrückliche Steigerung oder Entwicklung eines Gedankens) geht es auf die bestätigende und zugleich weiterführende Art des Partners ein. Und wie in der Orchesterantwort der dritte Anlauf des Gedankens schließlich weiterführt und auf mehrfache Weise zugleich einen Schluß findet, mündet auch hier die zweite Wiederholung des vom Klavier aufgenommenen Gedankens in eine neue, versöhnlich schließende Weise.

Die Orchesterantwort hat deutlich Spuren hinterlassen; das Klavier läßt sich etwas von ihr sagen und ändert ihre Redeweise: nach zögernden Takten wendet es sich - in anderer Stimmung - neuen Gedanken zu. Die Streichergruppe des Orchesters beteiligt sich an dem bestätigenden und fragenden Nachspiel, gleichsam Einverständnis bekundend. Sowohl der Höreindruck als auch die genauere Betrachtung zeigen, daß und wie das Gespräch in seiner dritten Szene fortgeführt wird: die Hauptperson ist dieselbe geblieben (Siziliano, Fortführung der ersten zwölf Takte), aber auch eine andere geworden (Übernahme der Orchester-Redeweise und -Gedankenführung, Auflösung in einen veränderten Schluß).

## VII

### DER MITTELTEIL

Im Mittelteil des Satzes (T.35 - 51) erklingt eine andere Musik. Sie steht in Dur, ist ungefähr nach der Art eines regelmäßigen Liedes geformt,



|                       |                       |                              |                          |                  |
|-----------------------|-----------------------|------------------------------|--------------------------|------------------|
| 1 <sup>a</sup> Bläser | 1 <sup>a</sup> Klarin | 11 <sup>a</sup> Bläser + Kl. | Str. Kl. 11 <sup>a</sup> | Klavier-Kadenz 1 |
| 4                     | + 4                   | 3                            | + 2                      | + 4              |

und hat eher Menuett- als Sizilianocharakter. Der 6/8 Takt ist deutlich in zwei Drei-Achtelgruppen gegliedert; der Menuettcharakter wird zusätzlich durch die volkstanzartige Triolenbegleitung der 2. Klarinette markiert. Der Gesprächston nimmt eine lockerere und spielerische Art an. Es gibt kürzere, häufigere Einwürfe, z.B. der Streicher in T. 40-42; des Klaviers in T.43/44; der Bläser in T.45/46.

Der fast spritzige 'small talk' verbreitet gute Laune, offenbar auch unter den Beteiligten:

- Sie fügen Pointen ein (z.B. die raschen Läufe, einmal als 32-tel, ein andermal in 16-tel Triolen).
- Sie verändern gegenseitig ihre Redeweise;
  - das Klavier T.41 gegenüber den Bläsern T.37 (Spiel mit der Pause am Taktbeginn),
  - das Klavier T.46 und 47 gegenüber den Bläsern T. 43 und 44.
- Sie fallen einander ins Wort, z.B. die Streicher T.40 - 42 dem Klavier,
- Sie erlauben sich Extratouren, um das einfache Spiel kunstvoll zu verschönern:
  - T. 38 - (Einleitung) Überleitung des Klaviers,
  - T. 42 - Schlußverstärkung und Überleitung der Hörner,
  - T. 45 - Zusatzpointen der Streicher,
  - T. 48 - 51 Versuch einer opernhafte Kadenz des Klaviers (paßt ein solches Pathos in dieses lockere Gespräch?)

Dies ist wahrlich eine andere Art des Gesprächs, eine Unterhaltung aus dem Augenblick, mit Freude am momentanen Einfall und Wortwitz, am Verdrehen und Abändern dessen, was die anderen sagen. Mit Augenzwinkern machen sie sich über das einfache Menuett-Muster und über instrumentaltypische Floskeln einzelner lustig: Horn, Klavier, Klarinette - sind es Einfälle aus der Requisitenkiste, übliche Redewendungen ?

Der kompositorische und die Stimmung charakterisierende Sinn dieses Intermediums - so hießen die lustigen oder derben Zwischenspiele, die die Akte der ernsten, tragischen Oper in der Barockzeit unterbrachen, um das Publikum bei Laune zu halten - liegt aber wohl nicht nur im Kontrast, im Aufweis lockerer Unterhaltungskunst als Alternative zum ernsten Gespräch, ähnlich der Funktion der Buffoszenen in Mozarts Opern. Mir scheint, es wird auch eine musikalisch-inhaltliche Beziehung zwischen den Akten hörbar: Auch hier kehrt - ab Takt 43 - die die Schlußwendung des ersten Soloteils wieder, der absteigende Terzgang aus Takt 11, vom Orchester und später vom Klavier aufgenommen und neu gewendet. Er bestimmt den zweiten Teil des Menuetts oder Liedes. Die Verwandtschaft ist nicht eng, aber doch auffällig. Über mehrere Stationen der Veränderung



fällt diesem Motiv nun die Rolle zu, in einem heiteren Zusammenhang an den Anfang zu erinnern und zugleich eine neue Version anzubieten; es ist Erinnerungszitat und weist vielleicht auch auf das Weitere hin.

## VIII

### ZUR WIEDERKEHR DES ANFANGS (REPRISE) IM DRITTEN TEIL - EIN EXKUS

Der dritte Teil des musikalischen Gesprächs beginnt mit der Wiederaufnahme der beiden ersten Szenen des Anfangs, mit dem einleitenden Klaviersolo und der Orchesterantwort. Mozart wiederholt diese Szenen unverändert, bis auf eine - allerdings wirkungs- und folgenreiche - Kleinigkeit.

Nach dem Muster, von einem bestimmten Moment an zum Anfang zurückzukehren, sind so viele Musikstücke als dreiteilige Gebilde ( Schema: A-B-A) angelegt, daß man fast von einem 'Naturgesetz' der Musik sprechen könnte. Das ist freilich paradox, weil die von Menschen geschaffene Musik ja gerade kein Natur- sondern ein Kulturprodukt ist, deren 'Archetypen' von Menschen in langer Tradition entwickelt wurden. Die

auffällige Erscheinung, daß viele Musikstücke etwa im letzten Drittel wieder 'von vorne' anfangen, dann freilich oft woandershin geraten - man nennt sie *Reprise* - finden wir bei einfachen wie bei kunstvoll auskomponierten Liedern, in Tänzen wie in den verschiedenen Sätzen der Konzertmusik, in religiösen Gesängen, in Schlagern und in vielen anderen Musikformen. Neben dem Prinzip der Reihung von Teilen (nach dem Schema: A-B-C-D ... oder mit Refrain: A-B-A-C-A-D...) stellt die *Reprise-Gestalt* die wichtigste Formungstradition in der Musik dar.

Es lohnt sich, am Beginn der Reprise einen Augenblick innezuhalten und zu überlegen, welche Bedeutung das Formprinzip der Wiederaufnahme haben könnte - als allgemeine (musikalisch-archetypische) *Gestaltungsform und besonders in diesem Satz, dessen Betrachtung ja von der Vorstellung des Gesprächs geleitet wird.*

Ein Gespräch kann auf der Stelle treten, Umwege einschlagen, vom Wege abkommen; es kann auch an den Anfang erinnern. Stets aber tendiert es 'nach vorn', auf ein erhofftes Ziel hin, auf eine Einsicht, auf Einigung, Versöhnung o.a. Eine Wiederholung seines Anfangs jedoch ist ungewöhnlich.

Warum beginnt der Satz von vorne, nachdem das musikalische Material (die Motive, die übernommenen Muster usw.), die musikalischen Redeweisen (fragen, erläutern, bestätigen, andere Wendungen vorschlagen) und ihr Inhalt (Klage, Einsamkeit, Trost usw.) in einem Prozeß dialogischer Entwicklung fortgeschritten und am Ende des zweiten Aktes (des heiteren Intermediums) schon zu einem möglichen 'Ergebnis' gelangt sind?

Die Frage nach dem Sinn dieses Gesprächsverlaufs regt mehrere Antworten an. Ob sie befriedigend sind, hängt auch davon ab, welches Bild der Hörer-Leser sich von der Musik macht. Die hier versuchte Beschreibung und Deutung bietet ja nur eine Hilfe an, ein eigenes verstehendes und erlebendes Verhältnis zu dieser Musik zu gewinnen.

Bis zum Ende des Mittelteils kann der Satz als ein kontinuierliches und auf ein Ergebnis hin sich bewegendes Gespräch verstanden werden: Die klagende, Einsamkeitsgefühle suggerierende Situation des Klaviersolos, dargestellt im gestörten Gesang des Siziliano-Musters, führt

über die bestätigend-verständnisvolle Antwort des Orchesters zu einem Wechsel der Stimmung und Haltung (ansetzend in T.20, erreicht ab T. 25). Sie machen eine gänzlich andere Gesprächsform möglich: den "small talk" der spontanen Einwürfe und Einfälle, des Wortwitzes der gebräuchlichen Rede-Klischees. Es gibt ein gemeinsames Einverständnis über eine lockere Situation, im Gegensatz zur 'Auseinandersetzung' am Anfang. Das anfangs ernste und 'helfende' Gespräch kommt am Ende des Mittelteils zu einem versöhnlichen Schluß in fröhlicher Stimmung. So betrachtet liegt hier eines jener Gespräche vor, die eine glückliche Wendung nehmen.

Der Rückgriff auf den Anfang - erreicht durch zwei überleitende Takte, die zur Grundtonart *fis-moll* und von der Menuett-Stimmung zum getragenen, schreitenden Siziliano zurückführen, kann Mehreres bedeuten (man beachte den Wandel der rhythmischen Figuren in der Flöte und der begleitenden Bläser zum punktierten Rhythmus sowie zur 6/8-tel Gangart anstelle des 'Dreier-Gefühls' (2 x 3 Achtel):

erste Deutung:

Mozart führt nach diesem ersten Gesprächsverlauf eine zweite Version des Gesprächs vor: dieselbe Ausgangslage nimmt durch die 5 kleinen Szenen des dritten Aktes einen anderen Verlauf. So betrachtet enthielte der Satz zwei Möglichkeiten, das Gespräch zu entwickeln und zu einem Ende zu führen.

Was im Leben nicht möglich ist: an einem früheren Punkt der Biographie noch einmal anzusetzen und 'es' anders zu machen - in der Kunst ist es vor- und darstellbar; sie kann die gespielte Zeit anhalten und eine neue Version versuchen, als eine Utopie (ein schönes Beispiel für die Probleme solcher Versuche enthält Max Frischs Theaterstück "Biografie").

zweite Deutung:

Der Mittelteil stellt eine schöne Selbsttäuschung da, indem er sagt: 'So *könnte* das Gespräch sich zum Heiteren wenden: nämlich mit den musikalischen Mitteln und im musikalischen Geist geselliger Unterhaltungsmusik der Zeit'.

Die Ausgangslage - die für das Klavier *nicht* mehr heile Welt der Siziliano-Musik - ist jedoch nicht umstandslos mit der am Menuett und

an der heiteren, unverbindlichen Unterhaltung der frühklassischen Instrumentalmusik zu versöhnen (mit ihren vielen Klischees, gestelzten Stilisierungen und üblichen Redewendungen). Das Intermedium des Mittelteils ist wirklich gute Unterhaltungsmusik. Die Musikliebhaber können sich in ihr wiederfinden: in ihrer Stimmung und Vertrautheit. Die in diesem Satz begonnene musikalische Auseinandersetzung muß jedoch einen anderen Verlauf nehmen, also: noch einmal von vorne ... Bei diesem wiederholten Ansatz 'von vorne' macht Mozart auf die schroffste Wendung der ersten Szene, auf den zwei Takte lang ausgespielten "Neapolitaner" (auf der Stelle tretend, in die dünne Luft oder den fahlen Klang des hohen *d''* getrieben, s.o.) noch einmal ausdrücklich aufmerksam. Diese Wendung wird jetzt (T.65/66) mit Kälte und Starre wiederholt, in einer noch gespreizteren Linienführung als am Anfang, mit Verzicht auf die immerhin noch *melodische* Hinführung zum höchsten Ton durch Dreiklänge:

dritte Deutung:

Der Dialog, der Diskurs und die dramatische Auseinandersetzung sind zwar die wichtigsten Merkmale und Ausdrucksweisen der neuen Musiksprache seit etwa 1780. Aber es handelt es sich bei dieser Musik nicht nur um ein Gespräch zwischen Personen oder Instanzen, sondern auch um eine Auseinandersetzung zwischen traditionellen und zeitgenössischen Stilen, Mustern, musikalischen Redeweisen.

In diesem Sinne führt Mozart mehrere solcher Muster vor und gegeneinander. Kennengelernt haben wir bisher:

- das Siziliano;
- das (rhetorische) Prinzip des Argumentierens in drei Ansätzen, deren dritter zu einem - vorläufigen - Ende führt (T.12-20;20-28)
- das Menuett mit seinen typischen Figuren, Begleitformen usw.;
- die theatralische Geste der Schlußkadenz;
- den unterhaltsamen, unverbindlichen, geläufigen Plausch, in dem jeder schon weiß, was gesagt und wie geredet wird; in dem auch jeder beiträgt, was die anderen erwarten.



Weitere wesentliche Möglichkeiten aber hat Mozart noch ausgespart. Sie führt er in der Reprise vor, in einer Phase gesteigerter Auseinandersetzung. So betrachtet enthält die Repriseform des Satzes Lehrstück-Charakter. Sie zeigt Möglichkeiten 'neuer' Musik und zugleich Mozarts individualisierten Personalstil im Vergleich zu jener 'zeitgenössischen' Musik, wie sie die erste Lösung des Gesprächs (mit dem Mittelteil als Schluß) anbietet. Die Vorstellung von zwei Gesprächsdurchgängen - sie ist freilich nur ein spekulatives Angebot fürs Hören und Verstehen - zeigt bei dieser Deutung Zweierlei:

- die Illusion der Wiederholung einer Lebenssituation ('noch einmal zwanzig Jahre sein')
- und die Auseinandersetzung zwischen einer mehr 'zeitgenössischen', aufs Publikum eingehenden, und einer 'fortschrittlichen' Möglichkeit der Gesprächsentwicklung.

vierte Deutung:

Die Repriseform hat symbolische Bedeutung. 'An-den-Anfang-Zurückkehren' ist eine Grundfigur menschlichen Verhaltens, die aus dem Tanz, aus dem Traum, aus Märchen, aus religiösen Vorstellungen und theologischen Auffassungen vertraut ist. Im Sinnbild der Rückkehr an den Anfang, im Sinnbild der Gebundenheit an ihn - biographisch, die Menschheitsentwicklung betreffend, vom Schöpfungsgedanken aus verstanden zeigt sich eine (im Bewußtsein und in der Erfahrung freilich nur selten aufleuchtende) Auffassung, in der wir alle leben. Unser Lebensgang, das sagen die "Reprise"-formen und die Wiederholungspflege in vielen Gestalten und Ritualen unserer Kultur wie auch des Alltagslebens, besteht aus Spielarten und Erprobungen eines 'gesetzten' Anfangs, bewirkt durch Vererbung, Angewohnheit, tradierten Vorstellungen, Hoffnungen, Wünschen, Heimatgefühlen ...

Dem Hörer bleibe überlassen, wie er die denkwürdige Erscheinung 'einer Reprise im Gespräch' verstehen will.

IX

DER DRITTE TEIL

Die Wiederaufnahme des Gesprächsbeginns im dritten Teil des Satzes umfaßt fünf kleine Szenen:

T. 53 - 68 (16 Takte, jeweils den vollen Schlußtakt mitgerechnet)

T. 68 - 76 (9 Takte)

T. 76 - 84 (9 Takte)

T. 84 - 92 (9 Takte)

T. 92 - 99 (8 Takte)

Wie in der Szenenfolge der beiden ersten Teile sind Schluß und Beginn jeweils verklammert: Das musikalische Gespräch, der Fluß von Aktion und Reaktion, von Rede und Antwort (oder Weiterführung) werden niemals abgebrochen; jede Szene nimmt das Ende der vorigen unmittelbar auf. Dadurch entstehen eine enge Zusammengehörigkeit der Gesprächsbeiträge und eine auf Handlungsbewegung abgestellte Dramaturgie. Die beiden ersten Szenen des dritten Aktes sind bereits bekannt. Die nachdrückliche Verstärkung der Schlußverzögerung im Klaviersolo durch die ausgeweitete und dramatisch zugespitzte Neapolitaner-Episode, welche die Hörer und Spieler einerseits aus der idyllischen Stimmung des Mittelaktes herausholt, hat andererseits, wie sich zeigen wird, Folgen für den weiteren Gesprächsverlauf.

Die Antwort des Orchesters allerdings nimmt von dem doppelten Verzweiflungsausbruch - weise und beruhigend bei der früheren mitführend-weiterführenden Version bleibend - keine Notiz.

Überraschend ist hingegen die Reaktion des Klaviers auf dieses Verharren beim 'status quo' des Orchesters (ab T.76). Der Solist übernimmt nun selbst jene Gestalt, die das Orchester aus dessen kleinen Schlußwendung entnommen hatte (T.11;T. 63;67 - jeweils die zweite Takthälfte bis zum folgenden Takt: NB



Es ist eine Schlußwendung, die schon selbst eine 'Lösung' (wiederum im doppelten Sinne von 'Erlösung' und 'Auflösung') darstellt. Das Orchester hatte schon in Takt 12/13 ff., dann in Takt 68/69 (69-76) die Klavierstimme 'beim Wort' genommen - wie ein aufmerksamer Gesprächspartner (oder in methodischer Absicht: ein Therapeut), der darauf hinweisen will, daß der Schlüssel zur Lösung (zur Veränderung, zum Trost ...) ja schon in der Hand (auf der Hand) liege oder daß Lösungen problematischer Irritierungen selbst gefunden werden können, mit den Hilfen der Bestätigung, der Verstärkung, des Mit- und Einfühlens (Empathie) und anschaulichen Ausmalens.

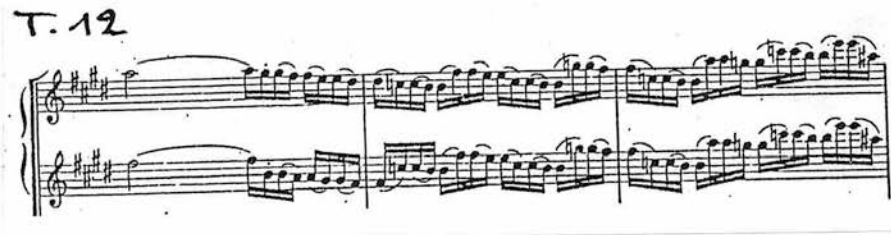
Das zeigt Mozart in den beiden (fast) gleichlautenden Orchesterantworten deutlicher auf, als viele Worte es vermöchten.

Nun aber, in Takt 76, nach der verschärft bewußt gewordenen und vortragenen leidvollen Situation, fährt die Klavierstimme selbst mit der 'ausgemalten' Gestalt das Gespräch fort. Er belädt sie freilich mit schweren Gedanken: mit zögernden Tonverdopplungen (dem gemeinten Melodieton ist jeweils der nächsthöhere oder tiefere vorangestellt) und - bei der Wiederholung (T.79) - mit Verzierungen, die die melodische Gestalt mit Nachdruck deklamieren.

Die mit vorausgenommenen bzw. vorgeschalteten Achteltönen beschwerten Melodietöne



kann man übrigens auch z.B. in Bachs groß angelegter Schlußmottete des ersten Teils der Matthäuspasion "O Mensch, beweine deine Sünde groß" finden. Bach wie Mozart benutzen zur Ausdrucksverstärkung eine alte rhetorische Figur ("Anticipatio della nota"). Mit ihr wird die Schwere, die Bedeutungsbeladenheit einer Aussage dargestellt. Wie bei der Übernahme des Sizilianomusters zeigt sich die Anknüpfung an 'alte' Musik.



Das Klavier also übernimmt aus der Orchesterantwort das leitende Motiv. Wie zuvor das Fagott drängen sich nun (T.77) die Geigen in den Ablauf der musikalischen Gestalt ein und verdichten durch 'zu früh' einsetzende Imitation (Nachahmung) den melodischen Gang. Er wird zweistimmig; beide Stimmen verstärken Ausdruck und Gefühl gegenseitig.



Auch sonst unterscheidet sich diese Szene erheblich von ihrem Vorbild, der Orchesterantwort in der Szene davor: Die Begleitung, die zuvor gewichtig und antreibend zugleich einen behäbigen Akzent gesetzt hatte, ist bis auf Reste zurückgenommen. Die harmonisch-rhythmische Ausfüllung übernimmt die Unterstimme des Klaviers.

Wichtiger aber ist eine zweite Neuigkeit in der Gesprächssituation. War der Dialog im ersten Durchgang in der Folge von Rede und Gegenrede verlaufen, so bestimmt von der dritten Szene des dritten Aktes an eine verändertes Dialogverhalten das Gespräch, eines, das nur in der Musik sinnvoll möglich ist: Die Partner 'reden' gleichzeitig! Was im Hin und Her der Argumente sonst nacheinander und auseinander entwickelt wird, stellt die Musik in der Gleichzeitigkeit dar. Dieses speziell musikalische Mittel des 'simultanen' Gesprächs ist für den weiteren Verlauf zu beachten. Der Umschwung vom sukzessiven (diskursiven) zum simultanen Gespräch zeigt eine Steigerung der Auseinandersetzung und Einwirkung an, ebenso freilich auch ein gegenseitige Aufeinandereingehen, einen Versuch der 'Einigung' im gemeinsamen musikalischen Reden.

Das simultane (nur in der Musik mögliche) Gespräch, das man sich auch als szenische Auseinandersetzung vorstellen kann, beginnt also in der dritten Szene des Schlußaktes. Das Klavier und die Geigen erinnern - einander ins Wort fallend - an die Orchestermelodie, die in T. 12 und in T. 68 als Antwort entstanden war. Nachdem ab Takt 76 die

Orchesterantwort grübelnd befragt und teilweise zersetzt wird - (das vorher feste, sichere Begleitsystem, der Fortgang der Rede - löst sich die Musik im zweiten Teil dieser kleinen Szene, ab Takt 80 vollends auf: Das sangliche Motiv erscheint, bis zur Unkenntlichkeit gedehnt und zudem hin- und hergewendet in der Flöte (T.80-84), gestützt von den Klarinetten. Das Fagott blendet im Wechsel mit der Baßstimme des Klaviers Reste der 16-tel-Begleitung ein; sie kommt jedoch nicht mehr so recht vorwärts, tritt auf der Stelle, wirkt mühsam. Das Fundament bildet ein ausgehaltener Ton (der Grundton der Dominante: *cis*); er hält die Musik fragend an.

Über und unter dieser langsam zum Stehen kommenden Musik führt das Klavier seinen Gesang weiter; ihn als Melodie anzuerkennen erscheint übertrieben. Sie löst sich auf in bloßen (wehmütigen?) Ausdruck. Das Gefühl und die Gesten fügen sich nicht mehr zu zusammenhängenden 'Sätzen', zu sangbar melodischen Gestalten. Die langen Töne und weiten Sprünge ab T. 80, so scheint es mir, nehmen die Geste des großen, kahlen Intervalls aus der verlängerten Neapolitaner-Episode auf; wie ein "ja, aber" geht die Klavierstimme zweifelnd hinter die schon erreichte Gemeinsamkeit im Gespräch zurück.

In der zweiten Hälfte dieser Szene löst sich das Gespräch der Partner in Stillstand, Ratlosigkeit, Verwirrung auf. Sie erscheint mir - neben dem Klagegesang des Klaviersolos - als das traurigste, bedrückendste Ereignis des Satzes.

Freilich - anders als in der einfachen, glücklichen 'Lösung' im ersten Teil des Gesprächs, die zur 'Gesellschaftsunterhaltung' des Mittelteils führte - herrscht von der dritten Szene des Schlußaktes an bis zum Schluß Mehrdeutigkeit. Das betrifft die Mitteilung der Musik ebenso wie ihren Verlauf und die Tendenz des musikalischen Gesprächs.

Offenheit und Mehrdeutigkeit scheinen das Programm und der Gegenstand der Musik in der Schlußphase zu sein: das 'Neue' an Mozarts neuer Musik, die er aus der Auseinandersetzung mit Altem und mit Zeitgenössischem, aus Üblich-Erwartetem und höchst Individuellem komponiert.

Das kann die Betrachtung der beiden letzten Szenen zeigen:

Die vorletzte Szene - eine deutliche Vorbereitung auf den Schluß



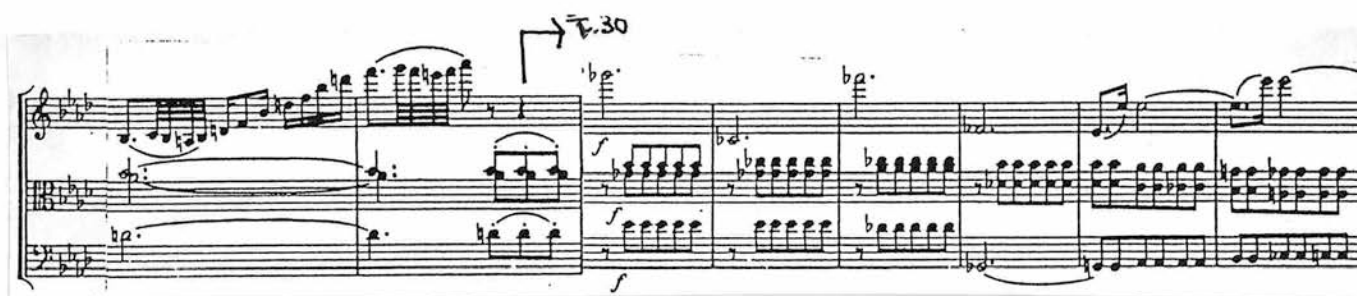
schichtet zwei musikalische Haltungen oder Redeweisen übereinander: Die Streicher treiben - von der wiederholenden zweiten Szenenhälfte an unterstützt durch die harmonische Füllung der Bläser (T.88) - den Gang der Musik auf ein Ende zu. Die Musik gerät wieder in Bewegung. Zusätzlich angetrieben durch nachschlagende Sechszehntelnoten in den Violinen füllen die tiefen Streicher die nur taktweise, also sehr langsam wechselnden Grundtöne einer schließenden Akkordfolge (Kadenz) mit kurz anklingenden Zwischentönen aus. Mit diesem von Mozart (am Ende langsamer Sätze) häufig benutzten Mittel kommt so etwas wie Beruhigung, Sammlung, Beschwichtigung, Zielgerichtetheit auf.

The image shows a musical score for measures 84 to 89. It consists of four staves. The top two staves are for violins, and the bottom two are for violas/cellos. Each staff begins with a 'pizz.' (pizzicato) marking. The music is in a 4/4 time signature and features a rhythmic pattern of sixteenth notes in the upper parts and a slower-moving bass line in the lower parts. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Über diesem Begleitpolster erhebt das Klavier eine Art musikalische Zeichensprache in den großen Gesten der schon erwähnten Neapolitanerstelle (T.66). Dies ist ein nur markierter Gesang, lediglich die Spitzentöne andeutend. Wie manchmal Zustimmung oder andere Reaktionen nur noch körperhaft, mit Bewegungen, Nicken oder Blicken dargestellt werden, weil Sprache oder Stimme versagen, so artikuliert die Musik ihre Mitteilung nicht in ausgearbeiteter Melodik, in gearbeiteter Redeweise, sondern gestisch und auf das 'Äußerste' (im Wortsinn) beschränkend.

Manche, die sich mit der Musik dieser Zeit beschäftigen, meinen, Mozart habe hier, da er das Konzert ohnehin für sich selbst geschrieben habe, einfach nur in Spitzentönen notiert, was in freier Improvisation ausgefüllt werde müsse (es gibt Aufnahmen, die so verfahren). Die musikalischen Gedankenkette in den Gesprächsbeiträgen des Klavierparts - von der ersten Neapolitaner-Episode in T. 10 über die Stationen T.62,66 und T.80ff. zu dieser Szene (vor allem T.86 und 90) - scheint mir jedoch jenen Recht zu geben, die glauben, die Kahlheit und aufs Gestische reduzierte Angedeutetheit hebe diesen Zusammenhang hervor und drücke die Situation der Szene so deutlicher aus.

Auffällige Parallelen zu dieser musikalischen Ausdrucks- und Redeweise in den Schlußphasen mancher Opern- und Konzertarien von Mozart unterstützen diese Auffassung (z.B. die Arie "Co soglio im-moto vesta" der Fiordiligi aus "Cosi fan tutte" oder die Arie "Par-to, parto, ma tu ben mio" des Sextus aus "Titus"). Ein deutliches Beispiel für solchen gestisch gesteigerten Ausdruck mit dem Mittel der melodischen Reduktion (Melodisches kurz vor dem Verstummen, aber dramatisch aufgeladen) findet sich im langsamen Satz aus Mozarts Divertimento KV 563, in den Takten 26 - 38 (Parallelstelle T. 97ff.)



Die vorletzte Szene des Satzes ist ebenso mehrdeutig und offen wie die vorige: Das breite Band der Begleitung strebt in zwei Anläufen einem Schluß in der Grundtonart zu, gemächlich und beruhigend, aufgehalten noch einmal vom 'fernen' neapolitanischen Akkord (T.90). Dieses dem Ende zutreibende Begleitband läßt ein friedliches Ende der Auseinandersetzung erwarten; und der Gesprächspartner 'Orchester' möchte ein solches Ende auch wohl erreichen. Gleichzeitig aber geleitet dieses Begleitband die in den melodisch-rhythmischen Mitteln ebenso reduzierte wie gerade hierdurch ausdrucksstark 'sprechende' Intervallgestik der Solostimme in den Schluß. Was im Gespräch nacheinander sich ereignet, stellt die Musik in der Gleichzeitigkeit dar. Sie macht mit der Möglichkeit simultaner Vergegenwärtigung die unterschiedlichen und gegensätzlichen Ereignisse, Gefühle und Gedanken zugleich als scharfen Gegensatz und als Einheit, als Zusammenpassendes, erfahrbar. Unsere harmonische Gewöhnung und die 'harmonische' Gemütlichkeit der Szene sollte nicht über den hier ausgetragenen (oder gerade nicht ausgetragenen) Gegensatz in Stimmung und Haltung hinwegtäuschen; man muß beide 'Redeweisen' gleichzeitig hören: sie

passen zusammen und doch nicht; die musikalische Harmonik garantiert nicht 'harmonische' Beziehungen.

Nimmt diese zusammenfassende musikalische Darstellung voraus, was noch getrennt ist; oder zeigt sie schon die Zusammengehörigkeit des Disparaten? Ebenso wie den Auflösungsprozess der drittletzten 'Gesprächsrunde' hält Mozart auch die vorletzte für individuelles Deuten und Erleben offen, für die Mitbeteiligung des Hörers und Spielers.

Dies trifft auch für die letzte Szene, den Abgesang, zu. Das Orchester hebt noch einmal mit jener 'eigenen' Musik an, die es aus der kleinen Schlußwendung des Klaviers entwickelt hatte:

The image shows a musical score for four instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Horns (Cor.). The score is written in a single system with four staves. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The music features a melodic line in the Flute, with the Clarinet, Bassoon, and Horns providing harmonic support. There are three distinct phrases of music, each marked with a large number (1, 2, and 3) indicating repetition. The first phrase is marked with a '1' and a '2'. The second phrase is marked with a '2' and a '3'. The third phrase is marked with a '3' and a '4'. The music concludes with a final chord marked 'pp' (pianissimo).

Jetzt aber breitet das Orchester nicht mehr mit kunstvollen Mitteln eine ausführliche, beschwörende Antwort aus, sondern fügt das Motiv, das ja schon durch seine eigene innere Bewegung zu einer selbständigen Gestalt entwickelt ist, dreimal aneinander - deutlich aufs Schließen hinstrebend und mit der letzten Wiederholung endgültig zum Schluß findend.

Bei jeder Wiederholung tritt ein weiteres Blasinstrument hinzu (Flöte, Klarinette, Fagott), so wie im Opernfinale nach und nach alle Personen sich noch einmal auf der Bühne einfänden und sich verneigten. Zur Befestigung des Schlusses ist auch das Begleitsystem noch einmal verstärkt. Gleichsam aus der Kulisse heraus lassen sich die zweiten Geigen und die Bratschen noch zweimal hören.

Das Baßfundament führt in drei Zügen (in schließenden Akkordketten) zum Schluß; sie drehen den Schlüssel dreimal um. Diese Akkordfolgen sind mit zunehmender Tendenz auf den Endpunkt ausgerichtet; die beiden ersten münden noch in vorläufige Schlußwirkungen und benutzen

nicht die Grunddreiklänge als Akkorde sondern ein wenig schwächere Vertreter. Die dritte Akkordfolge nimmt ihren Weg über einen Umweg (die Dominante der Dominante) und löst sich bedächtig, aber auf sicherem Weg in den Schlußakkord auf.

Ob allerdings die Hauptperson - das Klavier - in dieses versöhnliche Finale einstimmt; ob es sich daran beteiligt, den Schluß dreifach zu besiegeln, oder ob die drei Einwürfe des Klaviers nicht gerade Unzufriedenheit mit dieser Lösung anzeigen, bleibt offen. Vielleicht hat dieses schwierige Gespräch nur die Standpunkte klargestellt - ein Ergebnis, das auch schon viel bedeuten kann.

An den Einwürfen des Klaviers nämlich ist Dreierlei auffällig: Sie melden sich jeweils erst im letzten Moment zu Wort, wie eine Unterbrechung oder Gegenreaktion; sie rufen den Anfang des Satzes - den Siziliano-Rhythmus in Erinnerung:



Und die letzte Wortmeldung geht gar 'gegen den Strich': Gegen die Dreiachtel-Betonung im Orchester (Erinnerung an den Menuettcharakter?) stellt das Klavier einen auftaktigen Schlußrhythmus, der noch einmal das Wiegen des Siziliano in die Erinnerung bringt.



Die Überlegung, welches 'Ergebnis' das Gespräch denn nun gebracht habe, gehört zu jenem Spielraum, den der einzelne Hörer oder Spieler für sich mit Gedanken, Gefühlen und auf Grund seiner Erfahrungen und Erwartungen, auch seiner Stimmung füllen muß.

Mir scheint, der nicht eindeutige, offene Schluß wie auch die Mehrdeutigkeit der beiden Szenen vor ihm sind Kennzeichen des 'Neuen' in Mozarts Musik. Diese Musik bestätigt offenbar nicht mehr nur das Fühlen, Denken und Verhalten der damaligen Hör- und Musiziergesellschaft. Sie bricht vielmehr die Selbstverständlichkeit der Musik, des Umgangs mit ihr und des allgemeinen Verhaltens auf, wie dies auch die Literatur, das politisch-gesellschaftliche Denken und andere Bewegungen der damaligen Zeit bewirken.

Das offene, deutbare Gespräch, der Spielraum des Hörens und Musizierens, welcher "Leerstellen" für das aktive Mitspielen der Hörer nicht nur anbietet, sondern auch herausfordert, sind Vorstellungen, mit denen die Eigenart dieses Satzes und vieler ähnlicher Musik verdeutlicht werden können - freilich nur als ein Angebot; hören, erleben und verstehen muß jeder selbst. So verstanden wird die Beschäftigung mit dieser Musik zu einem Gespräch zwischen ihr und ihrem 'Benutzer', zwischen dem, was die Musik alles mitbringt und anbietet (aus ihrer Zeit, aus ihrer Struktur, aus ihrer Gefühlslage und Redeweise) und dem, was der Hörer mitbringt: Erfahrungen, Phantasie, Interessen, Vorstellungen ...

-----

#### EINIGE LITERATURANREGUNGEN ZUR WEITEREN BESCHÄFTIGUNG

##### ZU MOZARTS KLAVIERKONZERT:

ABERT, Hermann: W.A. Mozart. Leipzig 1955<sup>7</sup>  
(Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von  
Otto Jahns Mozart)

HILDESHEIMER, Wolfgang: Mozart. Frankfurt 1977

BRAUNBEHRENS, Volkmar: Mozart in Wien. München 1986  
(dort ausführliche Literaturanregungen)

SCHWINDT-GROSS, Nicole: Drama und Diskurs. Laaber 1989



ZU DEN BEGRIFFEN GESPRÄCH, DIALOG, DISKURS

- GADAMER, Hans-Georg: a) Wahrheit und Methode (Ges. Werke, Bd 1)  
S. 383ff.  
b) Ges. Werke, Bd. 2, S: 116; Mensch und Sprache,  
S. 146 - 154; Die Unfähigkeit zum Gespräch,  
S. 207 - 215;

BUBER, Martin: Schriften zum dialogischen Prinzip. Heidelberg 1954

ISER, Wolfgang: Die Apellstruktur der Texte. Konstanz 1971 (Konstanzer Universitätsreden) (vom selben Verfasser: Der Akt des Lesens, München 1976)