

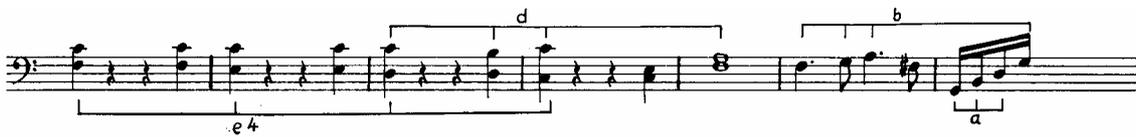
*Nur in der Wegwerfung des Zufälligen und in dem reinen Ausdruck der Notwendigkeit liegt der große Stil.*  
(Johann Wolfgang von Goethe)

Mozarts Klaviersonate in C-Dur KV 545 stellt für die Musikpädagogik einen einmaligen Glücksfall dar. Als "Kleine Klaviersonate für Anfänger" gehört sie zu den einfachsten Werken des Meisters, als Spätwerk - sie datiert vom 26. 6. 1788 - trägt sie unbeschadet der Rücksichtnahme auf leichte Spielbarkeit und pädagogische Bedürfnisse - Übung von Skalen und Arpeggien - die Züge unübertreffbarer Meisterschaft. Deshalb bietet sie sich geradezu an, uns einen tiefen Einblick in Mozarts Stil zu gewähren.

Der analytische Zugang ist, wie immer bei Mozart, zunächst schwierig. Eine motivisch-thematische Analyse zeitigt nur geringe Ergebnisse. Keines der im Thema auftretenden Motive wird als festgeprägte Gestalt "verarbeitet". Vielmehr erscheint das ganze Stück, wenn man nur seine äußere Morphologie betrachtet, als eine Reihung verschiedenartiger, allerdings organisch sich aneinanderfügender Glieder. Schaut man aber auf die hinter der morphologischen Ausformung wirksamen Linien, dann ergibt sich ein völlig anderes Bild. Dann erscheinen alle Teile der Sonate als Entfaltung und Sichtbarwerden der im Thema verborgenen Strukturen. Dieser organische Zusammenhang, der alle drei Sätze zur Einheit bindet, soll in der folgenden Analyse freigelegt werden.

Das Thema umfaßt 4 Takte. Im 1. Takt erscheint als Projektion der Alberti-Baß-Begleitung die Dreiklangslinie a. Aus dem reinen Klang verfestigt sich in T. 2 die diatonische Linie b, die in T. 4 in der Umkehrung wiederaufgenommen wird. Die ersten Töne eines jeden Taktes der Begleitung bilden den Krebs der Linie b (= bk). In den ersten zwei Takten der Oberstimme verbirgt sich die Linie c, die in T. 3-4 der Begleitung wiederholt wird. Mit dem ersten Ton von T. 3 zusammen ergibt sich aus den Kerntönen Linie d. Takt 3-4 erscheint als variationsähnliche Ausformung der absteigenden 4-Tonlinie e4. Nimmt man die Anfangstöne von T. 1-2 hinzu, so erhält man die absteigende Leiter e6.

In der Fortführung des Themas (T. 5--12) dominiert die Tonleiterlinie e. Die Dreiklangsbrechung verschwinden. Die obere Ebene nimmt die Linie e4 wieder auf und führt sie bis zum d" fort (e5 = a"-g"-f"-e"-d"). Die untere Ebene der Melodie läuft damit parallel. Verfolgt man diese untere Ebene (die tiefsten Töne der Oberstimme) von T. 1 an, dann ergibt sich als Grundlinie der ganzen 1. Themengruppe eine Tonleiterlinie mit Septimenumfang:



T. 9-10 umfaßt in einer Verdichtung des Tonleitermotivs noch einmal den Septimenrahmen des bisher durchmessenen Tonraumes - höchster Ton c<sup>'''</sup>, tiefster Ton d' - und läuft in Linie e<sup>7</sup> aus, die in der Durchführung eine große Rolle spielen wird:

Viermal erscheint die "umschließende, verfestigende" Linie b und bringt die Bewegung zum Stehen. Die auspendelnden Takte 11 und -12 kombinieren, beide Elemente des Anfangs aufgreifend, ak und b und bereiten damit gleichzeitig das 2. Thema vor, das allerdings erst in der Reprise auf gleicher Ebene daran anknüpft, während es hier auf die Dominantebene transportiert wird:

## 2. Thema

Die 2. Themengruppe korrespondiert im Grundriß mit der ersten. Wieder ist in der unteren Ebene der Oberstimme als Grundlinie e<sup>7</sup> bestimmend (T. 13-22), während die obere Ebene mit e<sup>5</sup> (d<sup>'''</sup>-g<sup>''</sup>) die absteigende Linie der 1. Themengruppe (a'-g<sup>''</sup>) weiterführt. Zunächst scheint das 2. Thema allerdings in sich zu beharren, in sich selbst zu schwingen: es wiederholt, wie schon in T. 11 angekündigt, ein zweitaktiges Motiv (T. 14-17). Die Unterstimme (T. 13f.) repetiert in der Seitenschlagfigur orgelpunktartig den Ton d, in den die Grundlinie des ersten Teils eingemündet war. In der unteren Ebene der Unterstimme kündigt sich aber schon das Fallen an mit der Linie cis'-c'-h, die verborgene Elemente von T. 9-10 wiederaufnimmt. Die fallende Tendenz wird zwar zunächst immer wieder aufgefangen, doch in T. 18 mündet die nach unten geöffnete Linie d in eine fallende Sequenz (cu), die auch der Oberstimme die fallende Tonleiterlinie e<sup>5</sup> aufzwingt.

Die motivische Ausfüllung verhilft der Dreiklangslinie a zum Durchbruch. Wie im 1. Teil (T. 5f.) das Tonleitermotiv, erscheint hier das Dreiklangsmotiv in Aufwärts- und Abwärtsbewegung. Die Skizze macht die Verflechtung der verschiedenen Linien deutlich:

In T. 22-23 versucht das auffahrende Dreiklangsmotiv a die fallende Tendenz aufzufangen. Die Takte 24 und 25 haben die Aufgabe der Zusammenfassung: In der Begleitung erscheinen komprimiert die Dreiklangsbrechungen, die Oberstimme bringt eine geräufte Wiederholung der oberen Linie e<sup>5</sup>. Die dreitaktige Coda mit ihren befestigenden Quartsprüngen im Baß hat eine dreifache Funktion:

1. Sie umfaßt den höchsten und tiefsten Ton.
2. Sie verdichtet die gegenstrebigen Dreiklangslinien a und die fallende Terzlinie f'k der 2. Themengruppe (T. 18f.) sowie den Wiederholungscharakter des 2. Themas selbst.
3. Sie umschreibt noch einmal die Konturen des 1. Themas und setzt damit einen deutlichen Schlußstrich unter die Exposition.

Coda-motiv (T. 26 f)

f'k

1. Thema

Gleich zu Beginn der Durchführung zeichnet sich schon die Auflösung der beharrlichen Tendenz des Codamotivs durch seine plötzliche Versetzung nach Moll ab. Unter starker Modulation wird der Konflikt des Codamotivs, das die 2. Themengruppe repräsentiert, mit dem Tonleitermotiv (e8 und e7), das die 1. Themengruppe beherrschte, ausgetragen, bis in T. 37 letzteres die Oberhand behält. Wieder folgt eine Sequenzkette, die ähnliche Merkmale zeigt wie T. 5 f. und T. 18 f.:

f'k

cu

e

T. 37 f

Neu ist der Unterquint-Kanon.

Die Reprise beginnt in F-Dur. Die 1. Themengruppe ist wegen der Rückmodulation nach C um 4 Takte erweitert (T 50-53). Durch diesen Einschub wird die absteigende Linie noch verlängert und außerdem die linke Hand - vielleicht als Nachwirkung der imitatorisch aufgelockerten Durchführung - an den Sechzehntelläufen beteiligt. Der Schluß dieser 1. Themengruppe entspricht genau der Exposition, er mündet also wieder in das "d", dessen Spannung zum "c" erst jetzt durch die Versetzung des 2. Themas in die Grundtonart gelöst wird. In der bewußten Aufrechterhaltung dieser Spannung bis zum letzten Glied - auch das Dreiklangsmotiv des 2. Themas schließt, wie schon dargelegt, erst jetzt natürlich an den Schluß der 1. Themengruppe an - liegt wahrscheinlich auch der Grund dafür, daß die Reprise nicht gleich in C-Dur einsetzt. Ein anderer Grund spielt mit hinein: Verfolgt man die höchsten Töne der einzelnen Teile, so ergibt sich als Gegengewicht gegen die dauernd fallenden Grundlinien die ansteigende Linie e4 (eu4):

- 1. Thema: c'''
- 2. Thema: d'''
- Durchführung: e'''
- 1. Thema der Reprise: f'''

Daß Mozart auch in der Verteilung der Höhenlinien eine wunderbare Ökonomie walten läßt, beweist der Schluß des Satzes, wo er in der Sequenzkette der 2. Themengruppe plötzlich in die höhere Oktave springt (T. 65) und die erwähnte Höhenlinie c'''-d'''-e'''-f''' durch die Spitzentöne e''''-d''''-c'''' wieder abwärtsführt. Die zusammenfassende Figur in T. 69 berührt noch einmal diese Töne.

Um in der Fülle der Beobachtungen das Wesentliche nicht aus den Augen zu verlieren, müssen wir den Satz noch einmal unter einem neuen Gesichtspunkt betrachten. Als alles beherrschende Hauptlinie hat sich die Tonleiterlinie e entpuppt. Die Linien b, c, d, f sind entweder Umspielungen dieser Hauptlinie oder Nebenlinien, die der motivischen Ausgestaltung der Kleinformungen dienen. Den Gegenpol zu e bildet die Dreiklangslinie a, die in der 2. Themengruppe zum Durchbruch kommt. Doch spielt sich dieser Gegensatz zwischen Linie und Klang angesichts der dauernden Präsenz von e mehr an der Oberfläche ab. Das eigentliche dramatische Moment" - der Ausdruck wird mit Vorbehalt gebraucht - liegt in dem Gegensatz zwischen e und dem Element des Quartsprungs, der bisher außer acht gelassen wurde. Schon im Thema (T 3) "lehnt" sich der Quartsprung gegen die fallende Linie e4 "auf":

Das Thema offenbart auch den Zusammenhang zwischen Linie a und dem Quartsprung, den beiden Gegenkräften zu e, denn

e4

die Quarte nimmt die aufstrebende Kraft des Dreiklangsmotivs a (T. 1) auf und führt sie zur Oktave weiter. Ganz deutlich wird dieser Zusammenhang im Coda-Motiv, das beide vereinigt.

Die folgende Skizze des Grundgerüsts zeigt die den ganzen Satz durchziehende Auseinandersetzung zwischen e und dem Quartsprung:

Alle Teile münden in eine Sequenzkette mit der fallenden Viertelnote e4 im Baß. Der folgende Quartsprung als Anfang der Kadenz ist nichts anderes als die Umkehrung, das Auffangen von e4:

In der Schlußkadenz der Exposition scheint es dem Quartsprung zum erstenmal zu gelingen, das Fallen aufzuhalten. Nicht nur im Baß verfestigt er sich in mehrmaliger Wiederholung, sondern auch im Codamotiv der Oberstimme ist er enthalten:

Die Durchführung zeigt sein zähes, aber vergebliches Aufbäumen gegen die allmählich wieder auflebende Linie e und seinen "verzweifelten" Ausbruch nach F-Dur, der aber nur den Erfolg hat, daß Linie e nun in der Reprise sich noch breiter entfalten kann. Erst am Schluß laufen die beiden Gegensätze in die lösende C-Dur-Kadenz aus.

Damit ist die Bedeutung der Quarte allerdings noch nicht voll erfaßt. Noch ein weiterer Gesichtspunkt sei erwähnt: Verfolgt man die Grundlinien - meist Mittelstimmen der Skizze -, so erkennt man wieder das "auflehrende" Moment der Quarte, das hartnäckige Festhaltenwollen in der Durchführung und das ungehinderte Ausströmen der Tonleiterlinie in der Reprise: (Die Wiederholung der Exposition ist ausgeschrieben!)

Zu Beginn der Reprise erscheint der Quartsprung c-f, der erste Ansatz zu einer Kadenz in der 1. Themengruppe (a),

(a)

der erst am Satzende seine Erfüllung findet (b),

(b)

auch im melodischen Grundgerüst und wird in seiner Umkehrung zum Rahmen der riesigen Tonleiterlinie der Reprise. Die beiden Gegensätze sind versöhnt.

## 2. Satz (Andante)

Der 2. Satz hat Liedform und besteht aus einer Reihung achttaktiger Perioden:

- A (a, a') T. 1-16
- B (b, a') T. 17-32
- B'(b', b'') T. 33-48
- A (a, a') T. 49-64
- Coda T. 65-4

Die stete Wiederholung der rhythmischen Grundstruktur des zweitaktigen Motivs und die gleichbleibende Alberti-Baß-Begleitung verstärken den lyrischen Charakter des Satzes. Er baut zwar vollständig auf den Linien des 1. Satzes auf, aber diese Linien werden so kombiniert, daß sich die Melodik ohne gegensätzliche Strebungen der Elemente ausschwingen kann. Das schließt allerdings nicht aus, daß in den einzelnen Teilen bestimmte Elemente im Vordergrund stehen.

Der a-Teil beruht auf dem Wechsel von au und bu (erst taktweise, dann in einer Verdichtung alle zwei Takte). Doch verbergen sich in der Melodie noch weitere Beziehungen zum 1. Satz:

In der folgenden Variation werden zusätzlich noch die Sechzehnteldreiklangsbrechungen und das Skalenmotiv e8 aufgenommen.

Die ersten vier Takte der Begleitung entsprechen genau dem Anfang des 1. Satzes. Durch eine kleine Änderung in T. 3 ergeben die Spitzentöne nun Linie cu,

die besonders im b-Teil - nach D-Dur transponiert und in die untere Ebene der Begleitfigur gerückt - eine große Rolle spielt. Hier wird sie bestimmend für den motivischen und strukturellen Aufbau. Das melodische Motiv, das rhythmisch mit dem Motiv der Variation (a') korrespondiert, erwächst aus Linie c. Dieses Motiv wird nicht nur - auf verschiedenen Tonstufen - beibehalten, sondern auch auf die Anfangstöne eines jeden Taktes projiziert. Selbst die Baßlinie der Begleitung erscheint weitgehend als Projektion dieses Motivs. Überdies bilden die Spitzentöne der Oberstimme Linie b:

Man wird wohl kaum eine Stelle finden, die großartiger den wunderbaren Organismus Mozartscher Musik sichtbar macht.

Der B'-Teil hat Durchführungscharakter. Die Tonart (g), die starken Modulationen und das Tonleitermotiv e7 verweisen auf die Durchführung des 1. Satzes:

Mit zunehmender Intensivierung des Ausdrucks werden die diatonischen Linien zu Sprüngen ausgeweitet. Das Septmotiv erscheint in höchster Verdichtung:

Die aufbrechende innere Dynamik wirkt über die Reprise hinaus nach und kann nur durch die Coda gebunden werden, die am Schluß zu den Dreiklangsbrechungen zurückkehrt, die den 1. Teil des Satzes bestimmten, und als Begleitung dazu die bestätigenden Quartsprünge aus dem 1. Satz übernimmt.

Im Rückblick erscheint der 2. Satz, wenn man seine Funktion innerhalb des Gesamtzyklus ins Auge faßt, als Durchbruch der Gegenkraft, die sich in der 2. Themengruppe des 1. Satzes manifestierte (Linien au, b, c). Schon im Thema zeigt sich, daß Linie e nur eine beiläufige Rolle spielt. Im durchführungsartigen B'-Teil flackert allerdings der Konflikt des 1. Satzes unter umgekehrten Vorzeichen noch einmal auf, repräsentiert durch die fallende Linie e7 und die - im Gegensatz zum übrigen Satz - nun aufwärtsgerichtete Linie a. Die Ausweitung der diatonischen Linien zu klanglich gebundenen Sprüngen deutet aber schon den Ausgang des Konfliktes an.

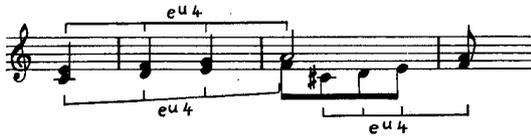
### 3. Satz (Rondo)

Nach den beiden ersten Sätzen ist nun der Weg frei zu spielerisch lockerer Kombination aller Elemente. Für dieses unbekümmerte Neben- und Miteinander eignet sich gerade die Rondoform. Der Satz beginnt mit einem launischen, enggeführten Unterquintkanon. Die Andeutung eines Kanons enthielt schon das 1. Thema des 1. Satzes:

Ein Unterquintkanon fand sich in T. 37 f., eine Engführung der Linien f'k und cu in T. 18 f. und T. 37 f. des 1. Satzes. Die Skizze verdeutlicht weitere Beziehungen zum 1. Satz:

Das Rondothema nimmt im Vordersatz die Sequenzketten des 1. Satzes mit der Grundlinie e4 auf und bindet diese im Nachsatz, wo e4 an der Oberfläche erscheint, durch die verfestigende Grundlinie c:

Das Sechzehntelmotiv e4 bzw. eu4 kommt im weiteren Verlauf häufig vor. In T. 32-35 und T. 44-46 wird es vergrößert:



Auch Linie c kommt in verschiedenen Formen vor:



Selbstverständlich fehlen auch die Dreiklangsbrechungen nicht. In der Schlußstretta gelangen sie zu freiem Durchbruch. Die beiden Schlußakte übernehmen in der Oberstimme den lapidaren Oktavfall, der im 1. Satz die einzelnen Glieder beschloß. In der Unterstimme erklingt dazu noch einmal das Dreiklangsmotiv in beiden Richtungen.

Mit der Rückkehr zum reinen Klang des Anfangs der Sonate ist der Ring geschlossen.



#### Nachbemerkung

Analysen wie die vorliegende sind nur in der Prima möglich und sinnvoll. Erfahrungsgemäß entscheiden sich bei unserem Wahlpflichtfachsystem nur solche Schüler für Musik, die ein besonderes Interesse für dieses Fach und meist auch fundierte Kenntnisse mitbringen. Diese Situation, so bedauerlich sie in mancher Hinsicht auch ist, sollte man ausnutzen. Der pädagogische Gewinn ist groß. Der Schüler bekommt nicht nur einen Begriff von Mozarts Personalstil, seiner subtilen Kunst der Verwandlung und "Variation" im weiteren Sinne, dem vorwiegend vegetativ-organischen Wachstum seiner Formen, das sich deutlich von Haydns mehr rational bestimmter motivisch-thematischer Entwicklungstechnik abhebt, seiner Meisterschaft, alle Schichten eines Werkes von den verborgenen Grundlinien bis zum kleinsten Motiv und zur unscheinbarsten Begleitfigur strukturell zu binden und in den Gesamtorganismus funktional so einzuordnen, daß man nicht mehr unterscheiden kann, was auf bewußter Konzeption und was auf der untrüglichen Sicherheit seiner Intuition beruht, sondern er erhält darüber hinaus eine genaue Vorstellung von den Wesensmerkmalen eines klassischen Kunstwerks überhaupt im Sinne des eingangs zitierten Ausspruchs Goethes. Diese Integration aller Elemente, die Synthese von Einheit und Mannigfaltigkeit, von Logos und Pathos, von Individualismus und Allgemeingültigkeit eröffnet zudem den Zugang zu den großen Meisterwerken der Musikgeschichte überhaupt. Denn das Kunstwerk als Kosmos, als vollendete Ordnung, ist eine Vorstellung, die man trotz zeitbedingter, manchmal grundlegender Unterschiede von der isorhythmischen Motette bis zur seriellen Komposition der Gegenwart verfolgen kann. Wenn diese Kategorie auch in bestimmten Entwicklungsstufen der Musikgeschichte oder eines einzelnen Komponisten negiert wird, bleibt sie dennoch als Erkenntnisprinzip unentbehrlich. Immer ist diese "klassische" Vollendung das Ergebnis eines langen Reifeprozesses, auch bei einem Genie. Mozarts frühe Sonaten kennen noch nicht diese Sparsamkeit, diese Konzentration auf das Wesentliche und Notwendige, diese Ausschaltung allen überflüssigen Beiwerks, sondern neigen noch mehr zur üppigen Fülle und zum überquellenden Reichtum der Jugend.

Es erübrigt sich zu sagen, daß man bei einer Behandlung des Stückes in der Klasse anders vorgehen muß, als es hier aus Gründen einer knappen Darstellung geschehen ist. Das Thema ist nicht Ausgangspunkt der Betrachtung, sondern der Brennpunkt, zu dem man immer wieder zurückkehren muß. Erst durch den weiteren Verlauf offenbaren sich die Strukturen des Themas. Es empfiehlt sich, vorher an einem Beispiel Haydns motivisch-thematische Entwicklungstechnik zu erläutern. Auf diesem Hintergrund ergibt sich der Einstieg in Mozarts Sonate von selbst: Die Fortführung des Themas (T. 5ff.) scheint gar nichts mit dem Thema gemein zu haben. Damit zielt die Fragestellung schon auf den Kern des Problems. Man hüte sich ferner vor einer zu ausgiebigen Analyse und vor allem vor einer zu differenzierten Schematisierung. Es braucht nicht jede kleine Linie etikettiert zu werden. Wichtiger ist es, das Wesentliche im Auge zu behalten und die innere Entwicklung des Stückes - auch durch öfteres Hören! - lebendig nachzuvollziehen.

(In: Musik und Unterricht, Februar 1967, S. 50-58)