

Schlußfolgerung läßt man jedoch die *Bel Canto*-Prinzipien, die ein nicht-algebraisches, nicht gleichtemperiertes System bestimmen, völlig außer Acht, die dem Intervall C-Fis seine einzigartige zentrale Rolle zuweisen.

Wie die Verwendung dieser „lydischen C-Dur/moll-Tonart“ bei Mozart und Beethoven zeigt, wird dadurch das *Tona-*

litätsgefühl in der Musik nicht etwa *geschwächt*, sondern deutlich *gestärkt*. Diese Bemerkung ist außerordentlich wichtig wegen der weitverbreiteten, doch völlig falschen Behauptung, die klassische Musik habe sich „natürlich“ zur atonalen Kakophonie der sog. modernen Musik hin entwickelt. Tatsächlich ist die lydische Tonart um C-Fis im Sinne Mozarts und

Beethovens keineswegs ein Schritt in Richtung willkürlicher Chromatik, sondern eine enorme Steigerung in der „Cantorschen“ Ordnungsmacht tonaler Komposition. Durch sie wurde es möglich, alle Überreste willkürlicher Chromatik zu beseitigen, die sich sonst zwischen den Zeilen des früheren Dur-Moll-Systems versteckt haben mochten.

Das „Königliche Thema“ aus dem *Musikalischen Opfer* im Dialog zwischen Bach, Mozart und Beethoven

von Ortrun Cramer

Wie souveräne Individuen verschiedener Epochen mit ihren schöpferischen Beiträgen auf andere Beiträge aus der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft einwirken, läßt sich vortrefflich am Beispiel eines „Dialogs“ der drei größten Komponisten Bach, Mozart und Beethoven studieren. Bei diesem in seiner Art und Deutlichkeit ziemlich einmaligen Dialog trägt jeder etwas bei, das die Arbeiten seiner Vorgänger weiterführt und bereichert. (Man könnte auch andere Komponisten in den „Gesprächskreis“ aufnehmen, vor allem Haydn, aber auch Brahms, Schumann.)

In diesem Aufsatz werden drei herausragende Werke Bachs, Mozarts und Beethovens untersucht, die jeweils für sich betrachtet besondere Meilensteine im Gesamtwerk der Komponisten darstellen, nämlich J.S. Bachs „Musikalisches Opfer“ (1747), Mozarts Klavierfantasie KV 475 (1785) und Klaviersonate KV 457 (1784) sowie Beethovens letzte Klaviersonate op. 111 (1821/22). Alle Werke sind in (oder, wie die Komponisten früher sagten, „aus“) c-moll komponiert.

DAS THEMA: J.S. BACHS *MUSIKALISCHES OPFER*

Johann Sebastian Bach folgte im Jahre 1747 nach längerem Zögern einer Einladung des preußischen Königs Friedrich II. nach Potsdam. Bachs Sohn Carl Philip Emanuel stand seit 1740 als Musikdirek-

tor im Dienst des Königs. Bachs ältester Sohn Wilhelm Friedemann begleitete seinen Vater auf dieser Reise; die Beschreibung des Treffens mit dem König stammt aus seiner Feder. Gleich am ersten Abend präsentierte der König Bach seine Sammlung neu entwickelter Silbermannscher Fortepianos. Bach „probierte und fantasierte“ eine Zeitlang und ließ sich dann vom König ein Thema geben, das er aus dem Stegreif veränderte.

Später, zurück in Leipzig, arbeitete Bach dieses Thema vollständig zu einem aus 13 Teilen bestehenden Werk aus, dem *Musikalischen Opfer*, das er mit folgender Widmung versah: „Ew. Majestät weyhe hiermit in tiefster Unterthänigkeit ein Musicalisches Opfer, dessen edelster Teil von Deroselben Hand selbst herrühret.“ Bezogen auf die Ausarbeitung des Themas heißt es in Bachs Vorrede: „Ich bemerkte aber gar bald, daß wegen Mangels nöthiger Vorbereitung, die Ausführung nicht also geraten wollte, als es ein so treffliches Thema erfordert. Ich fassete demnach den Entschluß, und machte mich sogleich anheischig, dieses recht Königliche Thema vollkommener auszuarbeiten, und sodann der Welt bekannt zu machen...“

Das Werk trägt die Überschrift „Regis Jussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta“ („Der auf Befehl des Königs ausgeführte Satz und das übrige nach Kanonkunst gelöst“; die Anfangsbuchstaben sind ein Anagramm für Ricercar). Es enthält ein dreistimmiges Ricercar, eine Rei-

he von Kanons über das „Königliche Thema“, ein sechsstimmiges Ricercar und schließlich eine große Triosonate für Flöte (das Instrument des Königs), Violine und Klavier.

Das Werk wurde später auch unter dem Namen „Preußische Fuge“ bekannt. Aus einem Brief an seinen Vetter Elias Bach aus dem Jahr 1748 wissen wir, daß Bach „nur 100 habe abdrucken laßen, wovon die meisten an gute Freunde gratis vertan worden“.

Aus einem Brief des österreichischen Gesandten Gottfried van Swieten aus dem Jahr 1774, also 25 Jahre nach Bachs Besuch, geht hervor, daß Friedrich der Große ihm von Bachs Besuch berichtete und ihm „mit lauter Stimme ein chromatisches Fugenthema (vorsang), das er diesem alten Bach gegeben hatte, der darauf sofort eine Fuge zu 4, dann zu 5, schließlich zu 8 obligaten Stimmen machte“. Van Swieten, in dessen Wiener Salon Haydn, Mozart und später auch Beethoven regelmäßig zu Gast waren, kannte also das *Musikalische Opfer*, zumindest aber dessen Thema.

Um die Schlüsselstellen im *Musikalischen Opfer* besser zu verstehen, ist es hilfreich, den ersten Bach-Biographen Johann Nikolaus Forkel zu zitieren. Die 1802 erschienene und von Swieten gewidmete Biographie war nach ausführlichen Gesprächen mit Bachs Söhnen Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel entstanden. Forkel schreibt über Bachs Kompositionsweise:

„Da Bach nun anfang, Melodie und Harmonie so zu vereinigen, daß selbst seine Mittelstimmen nicht bloß begleiteten, sondern ebenfalls singen mußten, da er den Gebrauch der Tonarten teils durch Abweichung von den damals auch in der weltlichen Musik noch sehr üblichen Kirchentönen, teils durch Vermischung des diatonischen und chromatischen Klanggeschlechts erweiterte, und nun sein Instrument so temperieren lernte, daß es in allen 24 Tonarten rein gespielt werden konnte; so mußte er sich auch eine andere, seinen neuen Einrichtungen angemessene Fingersetzung ausdenken, und besonders den Daumen anders gebrauchen, als er bisher gebraucht worden war.“

„Er wurde bald gewahr, daß der damals vorhandene musikalische Sprachschatz erst vermehrt werden müsse, ehe das ihm vorschwebende Kunst-Ideal erreicht werden könne. Er sah die Musik völlig als eine Sprache und den Componisten als einen Dichter an, dem es, er dichte in welcher Sprache er wolle, nie an hinlänglichen Ausdrücken zur Darstellung seiner Gefühle fehlen dürfe.“

Über Bachs polyphone Setzart schreibt Forkel (der oftmals wörtlich aus Briefen oder anderen Schriften vor allem C.P.E. Bachs zitiert):

„Ganz anders verhält sichs, wenn zwei Melodien so mit einander verwebt werden, daß sie gleichsam wie zwei verschiedene Personen gleichen Standes und gleicher Bildung sich mit einander unterreden ... diese Vereinigung zweier Melodien gibt Veranlassung zu neuen Tonverbindungen und dadurch zur Vermehrung des Reichtums an Kunstausdrücken. So wie mehrere Stimmen hinzu gefügt und auf eine ebenso freie un-untergeordnete Art mit einander verwebt werden, nimmt der Reichtum an Kunstausdrücken noch mehr zu und wird endlich, wenn verschiedenes Zeitmaß und die unendliche Mannigfaltigkeit der Rhythmen hinzu kommt, unerschöpflich.“

„Um aber eine solche Harmonie hervor zu bringen, in welcher die einzelnen Stimmen im höchsten Grade geschmeidig und biegsam gegen einander sein müssen, wenn sie alle einen freien, fließenden Gesang haben sollen, bediente sich Bach ganz besonderer Mittel, die

Abbildung 1

J.S. Bachs eigene Klavierfassung des sechsstimmigen Ricercar aus dem *Musikalischen Opfer*

in den damaligen Lehrbüchern noch nicht gelehrt wurden, die ihn aber sein großes Genie lehrte. Sie lagen in der großen Freiheit, die er dem Gange seiner Stimmen gab.“

„Daher ist in der Modulation seiner Instrumentalstücke jede Fortschreitung ein neuer Gedanke, ein beständig fortgehendes Leben und Weben im inneren Kreise der gewählten und nächst verwandten Tonarten. Er behält von der Harmonie, welche er hat, das meiste bei, mischt aber bei jeder Fortschreitung etwas verwandtes hinzu und geht auf diese Weise bis ans Ende eines Stücks so sachte, so weich und allmählich vorwärts, daß kein Sprung oder harter Übergang zu fühlen und doch kein Takt dem anderen ähnlich ist. Jeder Übergang mußte bei ihm mit dem vorhergehenden Gedanken in Beziehung stehen und eine notwendige Folge desselben zu sein scheinen. (...) Jede einzelne Stimme braucht sich nirgends durchzudrängen; mehrere aber müssen sich in ihre Vereinigung bisweilen gar künstlich und fein drehen, biegen und schmiegen. Diese Notwendigkeit des Durchdrängens veranlaßt daher ungewöhnliche, fremdar-

tige, ganz neue, noch nie gehörte Wendungen in den Melodien.“

Zur Fugenkomposition schreibt Forkel:

Es „sind alle Forderungen erfüllt, die man sonst nur an freiere Compositions-gattungen zu machen wagt. Ein charaktervolles Thema; ununterbrochen bloß aus demselben hergeleitet, eben so charaktervoller Gesang vom Anfang bis ans Ende; nicht bloß Begleitung in den übrigen Stimmen, sondern in jeder ein selbständiger mit den anderen einverständener Gesang, wiederum vom Anfang bis ans Ende, Freiheit, Leichtigkeit und Fluß im Fortgang des Ganzen; unerschöpflicher Reichtum an Modulation, mit untadelhafter Reinheit verbunden; Entfernung jeder willkürlichen, nicht zum Ganzen notwendig gehörenden Note.“

Wie und warum Bach „jede willkürliche Note entfernte“, erläutert Forkel im Zusammenhang mit dessen Kompositionsunterricht: „Jeder Ton mußte seine Beziehung auf einen vorhergehenden haben; erschien einer, dem nicht anzusehen war, woher er kam, oder wohin er wollte, so wurde er als ein Verdächtiger ohne Anstand verwiesen. (...) Das unordentliche

Abbildung 2

Mozart, Klaviersonate KV 457, Beginn des 1. Satzes

The musical score consists of four systems of two staves each. The first system (measures 1-6) shows the right hand starting with a melodic line and a trill, while the left hand plays a simple accompaniment. The second system (measures 7-11) continues the melodic development in the right hand and a more active accompaniment in the left. The third system (measures 12-15) features a trill in the right hand and a steady accompaniment in the left. The fourth system (measures 16-20) concludes the first system with a final melodic flourish in the right hand and a simple accompaniment in the left.

Zu Beginn des ersten Satzes erscheint das „Königliche Thema“ in veränderter Gestalt.

Untereinanderwerfen, so daß ein Ton, welcher in den Tenor gehört, nun in den Alt gerufen wird, und umgekehrt; ferner das unzeitige Einfallen mehrerer Töne bei einzelnen Harmonien, die, wie vom Himmel gefallen, die angenommene Anzahl der Stimmen auf einer einzelnen Stelle plötzlich vermehren, und auf keine Weise zum Ganzen gehören, kurz das, was Seb. Bach mit dem Wort *Mantschen* bezeichnet haben soll, findet sich weder bei ihm noch bei irgend einem seiner Schüler. Er sah seine Stimmen gleichsam als Personen an, die sich wie eine geschlossene Gesellschaft mit einander unterredeten. Waren ihrer drei, so konnte jede derselben bisweilen schweigen und den anderen so lange zuhören, bis sie selbst wiederum etwas Zweckmäßiges zu sagen hatte. Kamen aber auf ein Mal mitten in der besten Unterredung ein Paar unberufene und unbescheidene fremde Töne in ihre Mitte gestürzt, und wollten ein Wort, vielleicht gar nur eine Silbe eines Worts ohne Verstand und Beruf mit einsprechen, so hielt dies Bach für eine

große Unordnung und bedeutete seine Schüler, daß sie nie zu gestatten sei.“

Als zeitgenössisches Dokument vermittelt Forkels Biographie schöne Einblicke, wie man zu Mozarts und Beethovens Zeit über Bachs Musik und die Komposition im allgemeinen dachte.

DAS SECHSSTIMMIGE RICERCAR

Das sechsstimmige *Ricercar* aus dem *Musikalischen Opfer* ist eine sehr frei komponierte sechsstimmige Fuge, bei der die Stimmen zunächst paarweise einsetzen, und zwar – bemerkenswerterweise und typisch für die Bachsche Behandlung der Mittelstimmen – zuerst mit der dritten und zweiten Stimme, gefolgt von der fünften und zweiten. Erst zum Schluß der Exposition, nach einem kurzen Zwischenspiel, setzen dann die Diskant- (Sopran-) und Baßstimme ein, wobei wir bereits die erste Veränderung in der Fortspinnung des Themas der Sopranstimme verfolgen können. Im weiteren Verlauf

werden dann neue Themen in den einzelnen Stimmen eingeführt, die sich jedoch alle aus dem ursprünglichen Thema herausentwickeln und in der Folge durch Umkehrung und Modulation verändert werden. Sie alle werden im Schlußteil miteinander verwoben, bevor die Baßstimme uns noch einmal abschließend das Thema in seiner ursprünglichen Form präsentiert – ein wunderbares Beispiel eines Vorläufers der Motivführung.

Zur Einführung der späteren Diskussion betrachten wir zunächst den charakteristischen Konflikt oder das Paradox, das gleich beim Eintritt der zweiten Stimme, wenn die erste Stimme eine Begleitstimme singt, geschaffen wird. Die zweite Stimme, die das Thema in modulierter Form vorstellt, gerät mit ihrem Begleiter in einen Konflikt, wenn das modulierte fallende Intervall es”-fis’ einem längeren c” der ersten Stimme gegenübersteht. Wir sehen hier ein Paar von zwei Intervallen mit einer Veränderung von der kleinen Terz es”-c” zu dem lydischen Intervall c”-fis’, das aus der Grundtonart der Komposition c-moll hinausweist. Zu Beginn des folgenden Taktes finden wir ein weiteres charakteristisches Intervall, b’-cis”, eine übermäßige Sekunde, der wir später noch begegnen werden.

Dieses paradoxe Resultat der Gegenüberstellung zweiter Stimmen auf zwei Ebenen oder „Schlüsseln,“ wenn man so will, wird uns später bei Mozart und Beethoven noch begegnen. Bach hat übrigens das sechsstimmige *Ricercar* für sechs Instrumente notiert, die aber nicht genauer bezeichnet werden. Er selbst hat das Stück später auf zwei Systeme übertragen, so daß es auch für Tasteninstrumente spielbar ist (Abb. 1). In der Originalpartitur für sechs Stimmen hat jede Stimme einen anderen Schlüssel, was eine andere Gattung der menschlichen Singstimme andeuten kann. In der Tat kann die Fuge (mit Ausnahme weniger extrem hoher und tiefer Töne) von einem sechsstimmigen *Bel Canto* ausgebildeten Chor gesungen werden.

Die Besonderheit des Themas liegt in der Verbindung des Moll-Dreiklangs mit der chromatischen Folge, die eine große Zahl von Möglichkeiten der Entwicklung eröffnet – wie Bach in seinem *Musikali-*

schen Opfer beweist. Ein ungeheuer reiches Thema, zumal für einen musikalischen Dilettanten wie Friedrich II.; aber schließlich stand C.P.E. Bach in seinen Diensten. Viele Forscher halten es für möglich, daß dieser bei der Formulierung des Themas ein wenig nachgeholfen hat.

Carl Philipp Emanuel Bach schrieb 1774 an Nikolaus Forkel in einem Zusatz zu seinem zuvor verfaßten Nekrolog auf Johann Sebastian Bach, der bereits 1754 veröffentlicht worden war: „Bei Anhörung einer stark besetzten und vieltimmigen Fuge, wußte er bald, nach den ersten Eintritten der Thematum, vorherzusagen, was für contrapunktische Künste möglich anzubringen wären und was der Componist auch von Rechtswegen anbringen müßte, und bei solcher Gelegenheit, wenn ich bei ihm stand, und er seine Vermutungen gegen mich geäußert hatte, freute er sich und stieß mich an, als seine Erwartungen eintrafen.“

W.A. MOZART: „DA WIRD NICHTS GESPIELT ALS HÄNDL UND BACH“

Wir wissen sicher, daß Mozart im Hause des Barons van Swieten, dem bereits erwähnten österreichischen Diplomaten, dessen Vater Leibarzt der Kaiserin Maria Theresia gewesen war, Bachs Werke kennenlernte und ausführlich studierte. Am 10. April 1782 schreibt er an seinen Vater in Salzburg: „Ich gehe alle Sonntage um 12 uhr zum Baron van Swieten – und da wird nichts gespielt als Händl und Bach. – Ich mach mir eben eine Collection von den Bachischen fugen, so wohl Sebastian als Emanuel und Friedemann Bach.“

Und wenige Tage später an seine Schwester Nannerl: „als die Konstanze die Fugen hörte, ward sie ganz verliebt darein; – sie will nichts als Fugen hören: besonders aber: in diesem Fach: nichts als Händl und Bach; weil sie mich nun öfters aus dem kopfe fugen spielen gehört hat, so frage sie mich ob ich noch keine aufgeschriebene hätte? – und als ich ihr Nein sagte. – so zankte sie mich recht sehr, daß ich eben das künstlichste und schönste in der Musick nicht schreiben wollte; und gab mit bitten nicht nach, bis ich ihr eine fuge aufsetzte, und so ward sie.“ Im glei-

Abbildung 3

Ansteigende chromatische Sequenz in Mozarts Klaviersonate KV 457, 1. Satz



Ein scheinbar neues Element entsteht in der Exposition des ersten Satzes durch die Umkehrung der chromatischen fallenden Linie des „Königlichen Themas“.

Abbildung 4

Eingangsmotiv des 3. Satzes von Mozarts Klaviersonate KV 457, 1. Satz



Das Eingangsmotiv des 3. Satzes ist eine Umkehrung des Eingangsthemas des 1. Satzes.

chen Brief beschreibt Mozart die Bibliothek des Baron van Swieten: „der in der that – am Werthe einen sehr grossen – an der zahl aber freylich sehr kleinen schatz von guter Musick hat.“

Den Beweis dafür, daß Mozart das *Musikalische Opfer*, zumindest aber dessen Thema gekannt haben muß, liefert er in seiner 1784 komponierten Klaviersonate in c-moll KV 457, der er ein Jahr später die Phantasie KV 475 voranstellte. Die Fantasie schrieb er nur etwa drei Wochen vor der Komposition des für die gesamte Musikentwicklung bahnbrechenden Liedes *Das Veilchen*.

Am Beginn des ersten Satzes der Komposition (Abb. 2) haben wir alle Elemente des „Königlichen Themas“, allerdings in veränderter Form und Registrierung. Wir finden auch wieder die aus der Fugenform entlehnte Konfrontation zweier Tonarten, jetzt in zeitlicher Aufeinanderfolge, die zum Zündfunken der schöpferischen Entwicklung der Komposition werden: die Gegenüberstellung des

c-moll-Arpeggios und der um eine Quarte versetzten „Wiederholung“ vom tiefen g aus, die wie aus G-Dur erscheint!

Im Verlauf der Exposition kann man auch, gemäß dem Prinzip der Motivführung, die hier schon angelegte Veränderung des Ausgangsthemas in dem üblicherweise schematisch als „zweites Thema“ bezeichneten Fortgang studieren. Auch die Chromatik erscheint wieder, wenn auch als solche kaum erkennbar, weil in völlig veränderter Form und in umgekehrter Richtung (Abb. 3).

Das Eröffnungsmotiv des dritten Satzes (Abb. 4) ist ein Zitat des Eingangsthemas des ersten Satzes, aber in doppelt-umgekehrter Art. Wir finden aber wieder unseren Konflikt zweier Tonarten und Modi, c-moll und G-Dur, und unseren „alten Bekannten“, das Intervall es'-fis', das hier zur melodischen Linie wird (Abb. 5).

Im zweiten Satz präsentiert Mozart noch einmal die Elemente der Motivführung der ganzen Sonate, die wir hier als Umkehrung und Modulation der In-

tervalle des Eröffnungsthemas wiederfinden, und das chromatische Element, das hier zum Ausdrucksmittel wird (Abb. 6). Das zweite Thema dieses Satzes (Takt 24-25) wird Beethoven später fast wörtlich aufgreifen, als Eingangsthema des zweiten Satzes der Sonate op. 13, der „Pathétique“. Es ist bemerkenswert, sowohl für das Verständnis des Satzes hinsichtlich der Stimm-Registrierung, als auch für die Vorstellung des Ausdrucks, daß Mozart den Zusatz *sotto voce* an den Anfang die-

ses Satzes setzt – ein Hinweis sowohl für den Interpreten als auch für den Zuhörer.

Bevor wir uns der Fantasie KV 475 zuwenden, sei der Hinweis eingeschoben, daß C.P.E. Bach in seinem berühmten Lehrbuch *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* das „Intervall“ wie folgt definiert: „Die Vergleichung eines Tones mit einem anderen heißt ein Intervall.“ (!) Nicht: „der Abstand“, sondern „die Vergleichung“! War bereits die c-moll-Sonate als Werk von ungewöhnlicher Dichte

und Kohärenz ein Meilenstein in Mozarts Werk, so geht die Fantasie KV 475 noch weit über sie hinaus. Hier finden wir Mozart beschäftigt mit einem Problem, das zunächst eher zufällig aus dem Zusammenweben zweier Tonarten entstanden war: die Bedeutung des „Fis“, nicht nur als Leitton der Dominant-Tonart G-Dur oder -moll (von C-Dur oder -moll aus betrachtet), wie üblicherweise gelehrt, sondern vielmehr auch in seiner Bedeutung für die Ausgangstonart c-moll/C-Dur und der ungeheuer komplexen Möglichkeiten der Weiterentwicklung, die den gesamten Raum des Systems der 24 wohltemperierten Tonarten umfaßt.

Hört man den Beginn der Fantasie (Abb. 7), so ist es zunächst schwieriger, das alte Bachsche „Königliche Thema“ wiederzuerkennen, denn schon der Eingang ist verändert, und die Chromatik findet sich „lediglich“ in der Fortschreitung.

Wir sehen, daß Mozart das „fis“, das wir aus dem Bachschen Thema und aus dem dritten Satz der Sonate schon kennen, nun in das Thema der Fantasie selbst integriert hat – d.h. das Paradox liegt nun in der thematischen Linie selbst. Wir finden die Umkehr des uns im dritten Satz der Sonate bereits begegneten Intervalls Es-Fis, dort eine verminderte Septime, nun in der Umkehr als eine übermäßige Sekunde, die aus der Tonart c-moll/Dur hinausweist. Die Ironie der Integration wird durch zwei nachfolgende kleine Figuren unterstrichen, die das Intervall noch einmal wiederholen, begleitet von Halbtonschritten in entgegengesetzter Richtung, wodurch das Prinzip der Umkehrung unterstrichen wird.

Wir erkennen, wie dieses hineingenommene Fis im Verlauf dieses ersten Teils zum Dreh- und Angelpunkt ständiger Veränderung wird, bei der sich die Komplexität des Wohltemperierten Systems erschließt. Wir finden Fis und seinen „wohltemperierten Zwilling“ Ges; wir finden Fis im Zusammenhang von C-Dur/moll, von H-Dur, von Fis-Dur, und landen urplötzlich in einem völlig unerwarteten, klaren D-Dur (Abb. 8)! Jedes Mal ist Fis beteiligt, jedes Mal hat sich sein „Umfeld“ verändert. Bleiben wir uns dabei der Tatsache bewußt, daß in einer von C ausgehenden Skala auch ein Fis

Abbildung 5

Das Interval Es-Fis im 3. Satz der Mozart-Sonate KV 457

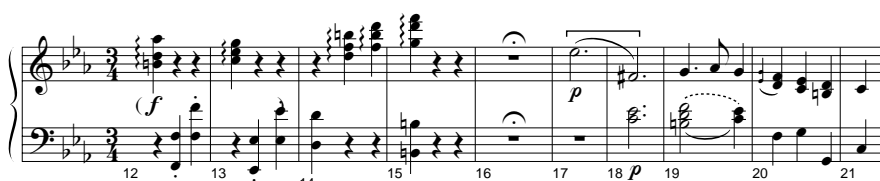


Abbildung 6

Anfang und zweites Thema des 2. Satzes von Mozarts Klaviersonate KV 457



Das zweite Thema des langsamen Satzes dieser Sonate wählte Beethoven als Thema für den 2. Satz seiner Klaviersonate op. 13 „Pathétique“.

vorkommen kann, nämlich in der berühmten „lydischen Tonart“, die Beethoven später so auffällig in seinem Spätwerk – und nicht nur im „Heiligen Dankesang“ aus dem Streichquartett op. 132 – wieder aufgreift.

Noch eine weitere Begebenheit ist für das Verhältnis zwischen Mozart und Bach von großer Bedeutung: Bei seiner letzten Reise nach Berlin im Jahre 1789 machte Mozart auch einen Besuch in Leipzig. Dort besuchte er sofort den damaligen Thomaskantor Johann Friedrich Doles, der selbst Schüler Johann Sebastian Bachs gewesen war. Ein Ohrenzeuge, wahrscheinlich J.F. Reichardt, berichtet darüber (zitiert nach der Biographie von Jahn/Abert):

„Am 22. April ließ er sich ohne vorausgehende Ankündigung und unentgeltlich auf der Orgel in der Thomaskirche hören. Er spielte da eine Stunde lang schön und kunstreich vor vielen Zuhörern. Der damalige Organist Görner und der verstorbene Kantor Doles waren neben ihm und zogen die Register. Ich sah ihn selbst, einen jungen modisch gekleideten Mann von Mittelgröße. Doles war ganz entzückt über des Künstlers Spiel und glaubte den alten Seb. Bach, seinen Lehrer, wieder auferstanden.“

Zum Abschluß seines Besuchs musizierte Kantor Doles mit den Thomanern Bachs Motette *Singet dem Herrn ein neues Lied*. Dem Bericht zufolge hörte Mozart aufmerksam zu und rief voll Freude aus: „Das ist doch einmal etwas, woraus sich was lernen läßt!“ Er ließ sich die Stimmen geben – eine Partitur gab es nicht –, legte sie rings um sich her und studierte sie eingehend.

BEETHOVEN: „ER WÜRD GEWIß EIN ZWEITER MOZART WERDEN“

Es gibt einen berühmten Ausspruch Ludwig van Beethovens über Johann Sebastian Bach: „Nicht Bach, Meer sollte er heißen!“

Schon in seiner ersten Erziehung wurde Beethoven mit Bach bekannt – zu der Zeit eine ungewöhnliche Erfahrung –, und zwar durch seinen Bonner Lehrer Christian Gottlob Neefe. Neefe hatte in

Abbildung 7

Anfang von Mozarts Klavierfantasie, KV 475

Abbildung 8

Fis als Angelpunkt in Mozarts Klavierfantasie KV 475

Leipzig zunächst Jura studiert, wurde dann aber Schüler des späteren Thomaskantors Johann Adam Hiller. Hiller wiederum war Schüler von Doles. 1783 schreibt Neefe in *Cramers Magazin der Musik*:

„Louis van Bethoven, Sohn des obenangeführten Tenoristen, ein Knabe von 11 Jahren und von vielversprechendem Talent. Er spielt sehr fertig und mit Kraft das Clavier, liest sehr gut vom Blatt, und um alles in einem zu sagen: Er spielt größ-

tenteils das wohltemperierte Clavier von Sebastian Bach, welches ihm Herr Neefe unter die Hände gegeben. Wer diese Sammlung von Präludien und Fugen durch alle Töne kannte, (welche man fast das non plus ultra nennen könnte), wird wissen, was das bedeute. (...) Dieses junge

Genie verdiente Unterstützung, daß er reisen könnte. Er würde gewiß ein zweiter Wolfgang Amadeus Mozart werden, wenn er so fortschritte, wie er angefangen.“

Beethoven gehörte später in Wien auch zu den Gästen bei van Swietens Salon, und schätzte Zeit seines Lebens Johann

Sebastian Bach als einen der größten Komponisten. In einem Konversationsbuch fragt er einmal einen Besucher ironisch: „Bach, ist der tot?“ Beethoven bat seine Verleger um Ausgaben Bachscher Werke, und auch Bachs Söhne hatten seine Wertschätzung. In einem Brief an den Leipziger Verleger Breitkopf & Härtel aus dem Jahr 1809 schreibt er: „überhaupt würde mirs lieb sein, wenn Sie mir die meisten Partituren, die sie haben, wie zum Beispiel Mozarts Requiem usw., Haydns Messen, Bach, Johann Sebastian Bach, Emanuel usw. nach und nach schicken. Von Emanuels Klavierwerken habe ich nur einige Sachen, und doch müssen einige jedem wahren Künstler nicht allein zum hohen Genuß, sondern auch zum Studium dienen.“

Doch Beethoven drückt sich am deutlichsten in seinen Werke aus, die im Zusammenhang mit Bachs und Mozarts Behandlung des „Königlichen Themas“ stehen. Elemente der Problembearbeitung begegnen uns immer wieder in seinen Werken, so explizit in der Klaviersonate c-moll op. 13, der „Pathétique“. Der Beginn des ersten Satzes mit der *Grave*-Einleitung und dem Sprung in das *Allegro molto e con brio* erscheint zunächst wie eine Synthese von Mozarts Fantasie und dem ersten Satz der c-moll-Sonate; das Thema des zweiten, langsamen Satzes zitiert ausdrücklich das zweite Thema aus dem langsamen Satz von Mozarts Sonate.

Beethoven beschäftigte sich also schon relativ früh mit dem Bach-Mozartschen Material, in einer Komposition, die einen Meilenstein in seinem eigenen Schaffen bedeutete.

Den Höhepunkt des Dialogs der drei Meister bildet Beethovens letzte Klaviersonate, Nr. 32, in c-moll, op. 111, die 1821/22 entstanden ist. Schon der Beginn (Abb. 9) greift ins Zentrum, in den „springenden Punkt“ des Dialogs. Wir begegnen wieder dem uns bereits bekannten Intervall Es-Fis, diesmal in absteigender Richtung, mit voller Wucht, *forte* und unisono, direkt in der *Maestoso* überschriebenen Einleitung der Sonate, bevor das Thema – wiederum eine umgekehrte Ableitung des „Königlichen Themas“ in dem *Allegro con brio ed*

Abbildung 9

Beethovens Klaviersonate Op. 111, Eingangssatz

Abbildung 10

Beethovens Klaviersonate op. 111, erster Satz, Thema

Abbildung 11

Anfang des 2. Satzes von Beethoven Klaviersonate op. 111

Arietta

Adagio molto semplice e cantabile

appassionato überschriebenen Abschnitt – einsetzt (Abb.10). Ähnlich der Pathétique wirkt auch dieser Satz wie eine komprimierte Zusammenfassung der c-moll-Fantasie und -Sonate Mozarts. Wir können nicht umhin, einerseits die gesamte Sonate vom Standpunkt der Auseinandersetzung Bachs und Mozarts mit dem gegebenen Problem zu sehen, und andererseits Bach und Mozart nun von dem neuen, höheren Standpunkt Beethovens noch einmal zu betrachten und neu und höher zu bewerten.

Eine abschließende kurze Untersuchung des zweiten Satz der Sonate op. 111 fördert einige überraschende Elemente im Zusammenhang mit dem „c-moll-Problem“ zutage. Die Sonate hat „nur“ zwei Sätze. Der zweite Satz ist ein großangelegter Satz von Variationen, die im Verlauf immer freier behandelt werden und ständig an Komplexität gewinnen. Beethoven hat ihn *Arietta – Adagio molto semplice e cantabile* (Abb. 11) überschrieben. Er wiederholt ganz ausdrücklich die Forderung an den Ausführenden, die wir von J.S. Bach her kennen: immer „auf cantabile Art“ zu spielen. Auch C.P.E. Bach ermahnte stets, Musik „nie anders, als singend zu denken“.

Im letzten Teil des Satzes, zu Ende der vierten Variation, die ihren Höhepunkt zunächst in dem unglaublichen Dreifach-Triller findet, der auch den Übergang zu einer äußerst freien, Coda-haften Variationsbehandlung darstellt, begegnet uns ganz plötzlich bei einem gleichzeitigen kurzfristigen Wechsel in die c-moll-„Verschlüsselung“ in der Baßstimme der Anklang an ein altbekanntes Motiv: den Beginn der Mozartschen Fantasie (Abb. 12, Takt 121)!

Der Satz endet auf unvergleichliche Art und Weise: Varianten des Themas werden über und unter einem Orgelpunktartigen langandauernden Triller präsentiert, und obwohl dieselben Töne gespielt werden, ändert sich wiederholt die Stimme und damit die Register-Charakteristik. Der Orgelpunkt ist ein altes, ursprünglich aus der Fugenkomposition bekanntes Mittel, mit dem am Ende durch den liegenden Baß eine klare Orientierung für die abschließenden Modulationen der Komposition gegeben wird. Hier wird nun der

Abbildung 12
Dreifacher Triller in Beethovens Klaviersonate op. 111

Kurz nach dem Höhepunkt der Spannung und Dichte in dem dreifachen Triller führt Beethoven einen Anklang an den Beginn von Mozarts Klavierfantasie KV 475 ein.

„Orgelpunkt“ zu einer Art Dreh- und Angelpunkt.

Es bleibt noch unendlich viel zu entdecken im Dialog zwischen diesen Werken. Und viele spätere Komponisten haben sich der Fragestellung angenommen, so Chopin in seinen Klaviersonaten.

Lyndon LaRouche hat nicht willkürlich immer wieder auf die große Rolle der c-moll-Serie für das Verständnis der Ent-

wicklung der klassischen Kompositionskunst hingewiesen. Es ist dieses „Auf-den-Schultern des Vorgängers-Stehen“, wobei man stets ein wenig weiter oder tiefer blickt, was die aufeinanderfolgenden qualitativen Schritte ermöglichte. Wenn wir intensiv und tiefgreifend diese Erfahrungen selbst durchleben, werden wir in Zukunft in der Lage sein, neue „Partner des Dialogs“ hervorzubringen.