

Alberti, Murky und Co.  
in der Klaviermusik  
Mozarts

(über eine meist missachtete  
Konvention klassischer Klaviermusik)

Von Franz Ferdinand Kaern

Für Clemens Kühn mit großem Dank

## Inhalt

	Seite
Einleitung .....	3
Einige musikhistorische Bemerkungen .....	4
Formen standardisierter Begleitmuster .....	6
Wie geht Mozart mit Begleitfloskeln um? .....	10
Besonders „auratische“ Albertibässe .....	18
Ein paar Untersuchungen zur Satztechnik .....	24
Mozart – Interpretation .....	28
Literaturverzeichnis .....	31

# Alberti, Murky und Co. in der Klaviermusik Mozarts

## Einleitung

Die Musik der Wiener Klassik kennt eine beachtliche Reihe von Konventionen, die oftmals einen wesentlichen Teil dazu beitragen, dass diese Musik durch Anklänge an Praktiken der Volksmusik unmittelbar verständlich wirkt, mehr, als dies noch in der Barockzeit der Fall war. Die Dominanz des melodischen Einfalls über der Begleitung, homophones Übergewicht gegenüber polyphonen Strukturen, periodisches Atmen und Untergliedern anstelle einer motorisch vorantreibenden monothematischen Einheit des Affektes, dies alles rückt selbst fein und kunstvoll ausgearbeitete Stücke der Wiener Klassik immer wieder in die Nähe zum Volkslied.

Darin liegen gleichermaßen die Stärken wie auch die Gefahren dieser Musik: Denn wo einerseits die Periodisierung des Zeitflusses dazu beigetragen hat, Kontraste voneinander abzugrenzen und die Überraschung zum musikalischen Grundprinzip zu erheben, so lag darin auch eine Gefahr verborgen, dass allzu regelmäßiges Periodisieren ins Leiern umkippt. Wo die in den Vordergrund des Interesses gerückte Melodie zu einer Sensibilisierung der Empfindungen führte, wurde die Begleitung häufig gleichzeitig auf eine leere Formelhaftigkeit reduziert. Gerade in der Klaviermusik fallen uns solche Manieren und Konventionen deutlich ins Auge, beginnt doch in der Zeit der Wiener Klassik die Entwicklung hin zu einer bürgerlichen Hausmusik mit ihrem steigenden Bedarf an immer mehr Sonaten, Sonatinen, Rondos usw., die immer leichter einzuüben waren. Die Verlockung, diesem Bedarf mit einer Vielzahl von Kompositionsschemata zu begegnen, die sich leicht in zahlreichen Varianten vervielfältigen lassen, war vermutlich sehr groß und begünstigte das Entstehen dieser Konventionen. So geschah es sehr schnell, dass diese grundlegend neue Epoche der Musikgeschichte, die sich vor allem mit den Bach-Söhnen Carl Philipp Emmanuel (1714 bis 1788) und Wilhelm Friedemann (1710 bis 1784) revolutionär vom Barockzeitalter absetzte, bald in jene gar nicht mehr revolutionäre Kleinmeisterei hineinführte, die solche Konventionen häufig wie am Fließband zu immer neuen – sich aber auch ermüdend ähnlichen – Stücken zusammensetzte.

Ich möchte in dieser Arbeit besonders *eine* solche Konvention ins Zentrum der Betrachtung rücken, nämlich die standardisierten Begleitmuster der klassischen Klaviermusik, besonders bekannt unter dem Namen *Albertibässe*, aber auch verwandte Arten wie *Murky-*, *Harfen-*, *Brillen-* oder *Trommelbässe*.

Diese Modelle sollen nun nicht von vornherein als leere Hüllen verunglimpft (wie dies schon bald in der zeitgenössischen Musiktheorie und –kritik geschah), sondern in ihrem Eigenwert ernst genommen werden. Es soll untersucht werden, welchen wichtigen Anteil sie an der Vielfalt der Satztechniken haben und welchen Beitrag sie zur Dramaturgie der musikalischen Form und zum pianistischen Farbenreichtum leisten. Wie könnte man besser untersuchen, wozu diese viel gescholtenen Formeln tatsächlich fähig sind, als die kompositorische Messlatte hoch anzulegen und einen Komponisten wie Mozart als Beispiel zu nehmen, der, wie manchmal gesagt wird, zwar keine wesentlichen Beiträge zur Erneuerung und Weiterentwicklung der Musik lieferte (darüber lässt sich freilich streiten!), aber auf jeden Fall einen unschätzbaren großen Verdienst an der bis ins kleinste Detail wirkenden Verfeinerung und Nuancierung der Erfindung hatte. Nicht zuletzt die Untersuchung dieser Begleitmuster in seiner Klaviermusik trägt dazu bei, die Fähigkeit zur Wahrnehmung kleinster Schattierungen zu entwickeln, die Freude am Detail, die Lust, zu differenzieren und zu staunen.

## Einige musikhistorische Bemerkungen

„Pianistische“ Begleitmuster wie der Albertibass weisen, wenngleich ihre Blütezeit eindeutig in der Zeit der Wiener Klassik liegt, doch eine Vorgeschichte auf, die bis in die Zeit des Barock fußt. Zwar geht der Begriff *Albertibass* tatsächlich offiziell auf den italienischen Komponisten Domenico Alberti (1710-1746) zurück, der die bekannteste dieser standardisierten Begleitformen wohl als erster zumindest im größeren Stil anwendete, doch weist beispielsweise eine 1695 veröffentlichte Kantate aus den 12 *Cantate da Camera* von Francesco Gasparini (1668 bis 1727) in einigen Arien eine Continuo-Stimme auf, die in zwei Systemen wiedergegeben wird: Über der normalen Generalbass-Stimme steht noch eine weitere Zeile, die dieselbe Generalbass-Linie verziert und dabei immer wieder auch Figuren aufweist, die der späteren Albertibasstechnik entsprechen.

Darin liegt bereits ein wichtiger Schlüssel für das Verständnis solcher Begleitmuster: Denn einerseits werden sie in vielen Sonaten der Wiener Klassik als rhythmisch belebter, linear aufgefüchter homophoner Akkordsatz gebraucht, andererseits zeigt sich in diesem frühen Beispiel, dass sie ursprünglich auf Generalbasstechniken zurückgehen, die sich an der fundamentalen Basslinie orientieren, welche improvisatorisch ausgeziert wird, was auch das Arpeggieren der darüber bezifferten Akkorde beinhalten kann. (Wir werden später noch sehen, dass diese mehrfache Deutbarkeit des Satzes – kompakter homophoner Satz; deutlich hervorgehobene Basslinie plus Mittelstimmen; einstimmige gezackte horizontale Linie – wesentlich zum Reiz solcher Begleitungen beitragen kann.)

Die Entwicklung dieser Begleitmuster wurde vor allem von Italien aus angetrieben, besonders von einer „galanten Komponistenschule“ in Venedig und Neapel, zu der neben Alberti Komponisten wie Baldassare Galuppi (1706 bis 1785), Giuseppe Sammartini (~1693 bis ~1750) und Giuseppe Antonio Paganelli (1710 bis 1765) gehörten. Verschiedenen Einflüssen ist diese Entwicklung geschuldet: Sowohl die Konstruktion eines dynamischen Hammerklaviers durch Bartolomeo Cristofori (1655 bis 1731) um das Jahr 1709, als auch typische Arienformen der Opera Buffa regten den stilistischen Umbruch zu einem, Mitteln der Vokalmusik nachempfundenen, Klaviermusikstil an, bei der eine kantable Melodik über einer einfachen Begleitung das so genannte *singende Allegro* entstehen ließ, welches bald Nachahmer in ganz Europa fand. Der Sieg des Hammerklaviers gegenüber dem Cembalo wurde von Muzio Clementi (1752 bis 1832) vorangebracht, der sich in seinen zahlreichen Sonaten ebenfalls dieser Techniken bediente.

Von den 1730er Jahren bis zum Ende des 18. Jahrhunderts waren in ganz Europa muntere Stücke für Tasteninstrumente beliebt, die formal zwar nicht festgelegt waren, aber häufig als Begleitung in der linken Hand jene Figur der gebrochenen Oktaven gemeinsam hatten, welche auch als *Murkybässe* oder *Brillenbässe* bekannt sind, wobei die Herkunft des ersteren Begriffes nicht klar ist, denn *murky* heißt im Englischen so viel wie dunkel, neblig, trübe, was dem Charakter dieser Stücke, die man auch einfach *Murkys* nannte, nicht gerade entspricht. Als der „Erfinder“ der Murkybässe gilt ein Potsdamer Komponist namens Sydow, der in London unter dem anglierten Namen Seedo als Komponist und Arrangeur von Ballad Operas tätig war, jenem populären Gegenentwurf zur großen Opera seria. Auch hier ist also die volkstümliche Ausrichtung einer Operngattung wohl eine Quelle, die in eine bestimmte neue Art der Klaviermusik hinein geflossen ist. Adolph Bernhard Marx schreibt 1837, dass die Murkys typisch für den Wechsel vom polyphonen zum homophonen Stil „in der schlaffen Zeit zwischen Bach und Händel bis J. Haydn“ seien. Die Abfälligkeit der pauschalen Charakterisierung einer ganzen Epoche ist durchaus symptomatisch für die Beurteilung der

Begleitkonventionen der Klassik in ihrer eigenen Zeit. So schreibt auch C.P.E. Bach in seinem *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin 1753): „Man martert am Anfang die Scholaren mit abgeschmackten Murkys und anderen Gassen-Hauern, wobey die Linke Hand bloß zum Poltern gebraucht (...) wird.“ (Man erkennt in diesem Zitat einerseits die volkstümliche Beliebtheit solcher Figuren, andererseits deren Verbreitung besonders in Unterrichtsliteratur. Gerade Sammlungen wie Sonatinalben häufen sich die konventionalisierten, inhaltsleeren, phrasenhaften, wie maschinell gefertigten Allerweltsstücke, bei denen der Schüler vielleicht so manches lernt, sicher aber nichts über das tiefere Wesen der Musik!).

Auffällig ist, dass solche Begleitmuster – trotz ihrer großen Beliebtheit und Verbreitung – von den Kompositionslehren der Zeit (besonders Heinrich Christoph Koch, Johann Josef Fux und Joseph Riepel) nicht kompositionstechnisch ins Auge gefasst werden. Hat man angenommen, diese Techniken erklärten sich von selber und eine ernsthafte Kompositionslehre degradieren sich selbst, wenn sie auf diese Phänomene tatsächlich einginge? Wie wurde aber der Umgang damit vermittelt? Darüber lassen sich nur Vermutungen anstellen, und wahrscheinlich war ein Komponist wie Mozart, der aus jeder noch so simplen Konvention ein Ereignis, eine Besonderheit machen konnte, gezwungen, selber über diese beliebten Muster nachzudenken (er war ja stets gewillt, sowohl den Liebhabern als auch den Kennern etwas zu bieten) und sie mittels seines feinen Gespürs auf mögliche Nuancen und Finessen abzuklopfen. Wahrscheinlich ist aber auch, dass Mozart aus dem Studium zeitgenössischer Klaviermusik Johann Christian Bachs (1735 bis 1782) und Joseph Haydns (1732 bis 1809) einiges über derartige Satztechniken lernte.

Hinweise darauf, wie solche Begleitmuster wahrgenommen und bewertet wurden, finden sich aber sehr wohl in den wichtigsten Instrumentalschulen der Zeit. Bei Johann Joachim Quantz (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752) findet sich das Beispiel einer Albertibass-artigen Cellostimme, wobei Quantz angibt, wie ein trägerer Kontrabass die Figur in seinen melodischen Grundzügen als Basslinie mitspielen kann. Dies lässt wieder auf die Ursprünge im Generalbass rückschließen.

Ausführlicher geht Daniel Gottlob Türk in seiner *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende* (Leipzig/Halle 1789) auf den Albertibass und seine Verwandten ein (er nennt die als Albertibass bekannte Figur hier *Harfenbässe*): Dabei interessiert ihn besonders die Klaviertechnik des Fingerpedals, das Liegenbleiben der Finger auf den Tasten bis zum Eintritt einer neuen Harmonie (wodurch der Charakter der homophon akkordischen Begleitung unterstrichen wird). Türks Bezeichnung *Harfenbässe* oder *harpegierte Bässe* unterscheidet auch generalbassgemäß zwischen den „*simpeln Grundtönen*“ und der „*harmonischen Zergliederung, wobey nämlich (...) die zur Harmonie gehörige Intervalle in mancherley Figuren einzeln nachgeschlagen werden.*“

Aber auch Türk verkneift sich die Bewertung nicht:

„*Es ist nicht zu leugnen, daß diese Bässe, sparsam und am rechten Orte angebracht, zum Ausfüllen mancher (außerdem etwas leeren) Stellen mit gutem Erfolg gebraucht werden können; allein man hat sich derselben, besonders in verschiedenen Arbeiten für den Flügel bisher so häufig bedient, dass sie mit der Neuheit zugleich ihren Reiz verloren haben, und Männern von feinem Geschmack nach und nach ekelhaft werden, oder vielmehr schon geworden sind.*“

Zu den Murkys schrieb er:

„*Ehedem war diese Gattung von Tonstücken, es versteht sich nur bey einer gewissen Klasse von Spielern, so beliebt, dass man lieber etwas Andres in der Musik entbehrt hätte, als die*

*größtenteils abgeschmackten Murkys. Man nahm einen solchen Spieler sein Murky, und man nahm ihm alles. – Gegenwärtig scheint diese Epoche, dem guten Geschmack zur Ehre, so ziemlich vorüber zu seyn. (...) Ich will durch dieses Urtheil nicht behaupten, dass es unmöglich sey, gute Tonstücke mit solchen Bässen zu setzen; denn unter andern hat auch C.P.E. Bach eines seiner charakteristischen Stücke mit Murky geschrieben. Aber ich urtheile hier im Allgemeinen.“*

Dies sind deutliche Worte, und man muss ihnen beipflichten, wenn man sich Stücke zahlreicher Kleinmeister ansieht. Aber Türk deutet im letzten Satz auch an, dass einem guten, geschmackvollen Komponisten diese Techniken durchaus im Hinblick auf eine stilvolle Aneignung offen stehen.

Nach diesem kleinen vorbereitenden Exkurs in die Geschichte der Begleitfiguren möchte ich nun einen systematischen Überblick darüber geben, mit welcher Vielfalt von Formen man es hier eigentlich zu tun hat.

### Formen standardisierter Begleitmuster

Es ist schon angesprochen worden, dass Begleitmuster wie der Albertibass verschieden interpretierbar sind. Wie könnte man sie definieren? Allen Formen ist gemeinsam, dass ein einzelner, normalerweise in sich ruhender Klang, bewegt wird, um so sein längeres Aushalten über mehrere Takte zu ermöglichen (was bei einem Klavierinstrument ja ansonsten nicht ohne weiteres möglich ist, aber in der Musik der Klassik immer erforderlicher wurde, da der harmonische Rhythmus, die Geschwindigkeit harmonischer Progressionen, vielfach nachließ. Was auf der einen Seite eine Vereinfachung gegenüber der Musik etwa des Barock darstellte, ermöglichte so auf der anderen Seite eben auch die Entwicklung neuer Charaktere wie des singenden Allegros oder auch eines neuen Tempos wie des extremen Presto, das es im Barock noch nicht gab.). Ein Grundzug dieser Begleitformen ist also das Ausbreiten eines an sich statischen Klanges in der musikalischen Zeit. Neben dem reinen Zweck, die physischen Schranken eines Instrumentes mit begrenzter Tondauer zu umgehen, stellt sich aber auch ein Effekt ein, der zunächst einmal nicht zu unterschätzen ist, nämlich der, dass mit einem derartig in sich bewegten Klang ein Affekt erzielt wird, der psychologisch interessant ist: Denn während der eigentliche Klang im Extremfall über einige Takte hinweg unverändert, also unbewegt, statisch bleiben kann, wird die Musik trotzdem als bewegt wahrgenommen, dies aber nicht unbedingt in der Art, sich äußerlich zu einem anderen Punkt zielgerichtet hinzubewegen, sondern eher im Sinne einer Verinnerlichung von Bewegung. Während man also nicht von der Stelle bewegt, ist man eben dennoch nicht passiv. Solche Begleitmuster können eine besondere Stimmung des aufgewühlt Seins, des heimlich lodernden Feuers, der angespannten oder freudigen Erwartungshaltung auslösen, besonders, wenn das Grundtempo sehr schnell ist. Bei langsameren Tempi kann diese Art der inneren Bewegung die Ruhe des Tempos dadurch unterstützen, dass der Klang, gleichsam wiegend, regelmäßig durchpulsirt. Wie beim Herzschlag kann der musikalische Puls ja mal aufpeitschend oder befriedend wirken.

Im Folgenden versuche ich, die verschiedenen gängigsten Möglichkeiten der rhythmischen Belegung eines Grundklanges systematisch anzuordnen, um einen ersten Überblick über die Vielfalt von Formen zu erhalten. Damit ist noch nichts darüber gesagt, wie Mozart speziell damit umgeht, wann er verschiedene Formen in welchem Zusammenhang gebraucht und welche satztechnischen Besonderheiten in Mozarts Klavierstil erkennbar sind. Im Grunde stellen die folgenden Muster, auch wenn sie aus Mozarts Klaviersonaten stammen, ein

allgemein gültiges Grundrepertoire dar, welches auch bei anderen Komponisten zu finden ist. Hier also der Katalog der Konventionen:

Die einfachste Art des gehaltenen Klanges ist der gehaltene Ton, der Orgelpunkt oder Liegeton. Er wird durch seine schlichte Wiederholung im regelmäßig pochenden Rhythmus zum insistierenden Drängen:

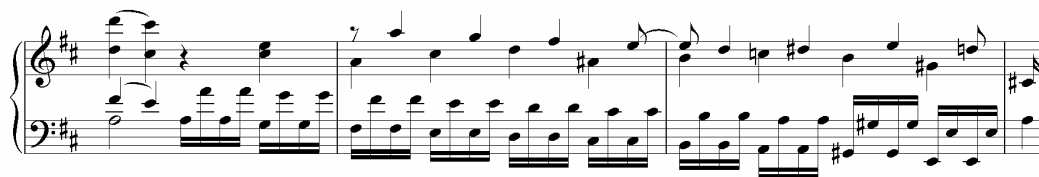
NB 1: KV 284 / I T.9:



Dieses Pochen wird auch *Trommelbass* genannt.

Freilich sind auch hier dem Pianisten technische Grenzen gesetzt, denn es ist logisch, dass ein bestimmtes Tempo damit nicht überschritten werden kann, was Tricks notwendig macht. Nimmt man die obere Oktave dazu, kann schneller repetiert werden, weil sich zwei Töne abwechseln. Es entsteht eine Art Tremolo oder eben der besagte Murky- oder Brillenbass:

NB 2: KV 284 / III T. 175:



Man stelle sich ganze Stücke nur mit dieser Art, die linke Hand zu führen, vor, und kann sehr wohl ermessen, wie schnell sich dieses Mittel abnutzen kann! Aber Mozart zeigt einen Weg, es zu verfeinern, indem die eigentlich einstimmige Basslinie zur Oktave noch eine Nebennote bekommt, was die Figur merklich belebt:

NB 3: KV 284 / III T. 230:



Statt nur mit einer Nebennote kann die Oktave des Grundtones auch durch beide Nebennoten umspielt sein, so wird eine halbe Note auf subtile Weise in Beben versetzt, die doch eigentlich nur durch einen einzigen Ton bestimmt ist:

NB 4: KV 279 / I T. 52:

Dies alles ist bislang nur die rhythmisch bewegte Auflösung einer einstimmigen Linie. Bewegt sich nun der untere der beiden Oktavtöne weiter, während, der obere auf seinem Platz verharret, dann entsteht eine Zweistimmigkeit in der Begleitung, also eine Bassstimme und eine Mittelstimme:

NB 5: KV 279 / I T. 20:

Dieses Prinzip der bewegten Bassstimme zusammen mit einer liegenden Mittelstimme begegnet uns in Mozarts Klaviersatz häufiger, besonders in einer einfacheren Variante ohne Nebennote in der Mittelstimme und vor allem in der Art, dass der Bass meist in einer höheren Lage (also eher als Tenor oder Alt) in Parallelführung mit der Melodie mitgeht, während die Mittelstimme einen festen Halt bietet. Der Satz ist auf Durchsichtigkeit, Klarheit, Heiterkeit hin angelegt:

NB 6: KV 284 / II T. 17:

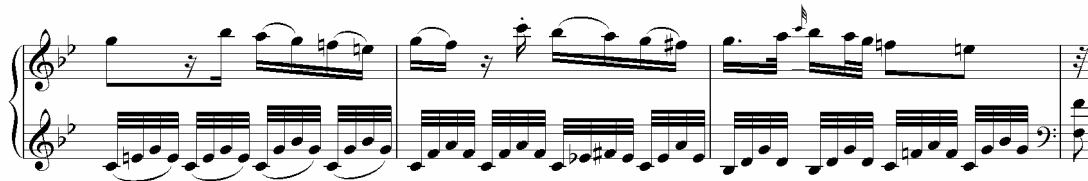
Der Schritt zur tatsächlichen Dreistimmigkeit des Begleitsatzes ist nun einfach. Es wird nunmehr nicht nur ein Ton oder eine Bassmelodielinie in Bewegung versetzt, sondern ein ganzer Akkord, eine Folge von Akkordfortschreitungen. Dafür gibt es auch verschiedene Grundmodelle, wobei streng genommen nur jene „M-förmige“ Gestalt als Albertibass bezeichnet wird:

NB 7: KV 282 / III T. 9:



Andere Gestalten sind eng mit dem Albertibass verwandt, besitzen aber doch auch eine eigene Affektwirkung, die sich in Nuancen vom Albertibass unterscheiden kann, was auch mit dem Grundtempo eines Stückes zusammenhängt. Es ist daher durchaus eine berechtigte Forderung an einen Pianisten, sich für die Stimmungs- und Affektunterschiede verschiedener Begleitfiguren zu sensibilisieren. Folgende eher bogenförmige Begleitung weist in einem schnellen Tempo beispielsweise eine viel vibrierendere innere Erregung auf, die an den kleinen Cherubino aus *La Nozze di Figaro* denken lässt:

NB 8: KV 281 / I T. 27:



Natürlich können diese Figuren auch eine triolische oder sextolische Aufteilung haben, je nach Taktart.

Wenn wir die Systematik der Begleitformen mit dem einfachen Repetieren eines Tones begannen, so muss hier der Vollständigkeit halber auch das Repetieren eines dreistimmigen Akkordes als eigenständige Affektqualität erwähnt werden. Hierfür gibt es bei Mozart ein prägnantes Beispiel:

NB 9: KV 310 / I T. 1:



Das Spiel von der Einstimmigkeit über Zwei- und Dreistimmigkeit der Begleitung lässt sich natürlich weitertreiben bis zur Vierstimmigkeit in einer leiter- oder treppenartig aufsteigenden Form, welche eine flächigere, obertonreichere, wärmere Wirkung hat und besonders bei Dominantakkorden den Vorteil bietet, tatsächlich vierstimmige Akkorde, etwa Septakkorde oder Quintsextakkorde, wiedergeben zu können, was zu einer größeren Klangfülle und unter Umständen auch zu mehr Dramatik beiträgt:

NB 10: KV 282 / I T. 4:



Dies bildet nun das Material für weitere Kombinationen der Grundformen. Durch die Verbindung zweier solcher Modelle entsteht eine breiter ausschwingende Figuration innerhalb einer halben Note. Der Takt wird verstärkt als Alla Breve wahrgenommen:

NB 11: KV 284 / III T. 69:



und NB 12: KV 309 / III T. 245:

Ich betone nochmals, dass dies alles bislang nur das Grundmaterial der üblichen Konventionen in der Klavermusik der Wiener Klassik darstellt. Freilich bietet dem feinsinnigen Interpreten diese Vielfalt durchaus schon Gelegenheit, sich in den Formenreichtum und in die damit einhergehenden abgestuften Valeurs der Stimmungen und Affekte zu verlieben. Das alleinige Benutzen solcher Gebräuche stellt weder ein Gütesiegel noch einen Grund zur abschätzigen Aburteilung eines Komponisten dar. Beides kann möglich sein, und gerade die Untersuchung, was ein Komponist aus diesen Konventionen macht, kann helfen, ihn besser einschätzen zu können. Deshalb möchte ich nun genauer untersuchen, auf welche Weise nun gerade Mozart in seinen Klaversonaten mit diesen Techniken gespielt hat.

### Wie geht Mozart mit Begleitfloskeln um?

Wenn man Mozarts Klaviersatz betrachtet, so darf man grundlegend bemerken, wie vielfältig dieser ist, nicht nur, was diese Begleitformen anbelangt, sondern auch deren Abwechslung mit zwei- oder dreistimmigen kontrapunktischen Sätzen, Begleitung einer Melodie durch einen schlichten Grundbass, mit akzentuierenden Akkordschlägen usw. Die unterschiedlichsten Satztechniken wechseln sich oft in schneller Folge einander ab, was mit der Vielfalt der melodisch-motivischen Erfindung einhergeht. Das oberste Gebot ist Überraschung, dramatisch opernhafte Spiel mit raschen Situations- und Personenwechseln. Trotzdem zerfällt nichts in seine Einzelteile, der Satz wird auf wundersame Weise zu einer schlüssigen Einheit gefügt. Welche Rolle spielen da die Begleitstandards wie Alberti und Murky? Welche Bedeutung nehmen sie für den formalen und dramaturgischen Verlauf eines Stückes ein, wann und wie setzt sie Mozart zu welchem Zweck ein, wie umfangreich tut er

dies, wie entwickeln sich die Formen innerhalb eines Satzes weiter? Vergleicht man Mozarts Klaviersatz mit dem der erwähnten venezianischen und neapolitanischen Schule um Alberti, Galuppi und Clementi, so fällt sofort auf, wie wenig er die Begleitformeln im Vergleich zu jenen tatsächlich anwendet. Für die Italiener scheint noch mehr der Genuss der melodisch fließenden Freiheit im Vordergrund zu stehen, getragen vom Fluss der dahin rollenden Begleitung. Es ist, als hätte sich hier die Affekteinheit des barocken Satzes mit der periodischen Melodienseligkeit der Klassik verbunden. Den weiteren Schritt zur Kontrastierung der periodischen Abschnitte haben sie aber noch nicht vollzogen, was eben durch ständiges Changieren der satztechnischen Mittel erreicht wird.

Bei Mozart also gibt es nur wenige Beispiele, in denen er ähnlich ostinat an einer Begleitform und ihrem Bewegungsmuster festhält, etwa der langsame Satz aus der Sonate Nr. 16 in C-Dur KV 545. Dieser bedarf auch folglich, entgegen der Suggestion des volkstümlichen Titels *Sonata facile*, eines wirklich exzellenten und feinsinnigen Pianisten, um der Gefahr zu entgehen, dass der durchgängige Albertibass ins Leiern gerät.

Da Mozart in der Regel sparsamer mit den Mitteln dieser Konvention umgeht, muss man zwangsläufig zum Schluss kommen, dass dies bewusster und zielsicherer geschieht, mit einem genauen Gespür dafür, wann er jene wirklich braucht. Sehen wir uns daher ein paar Beispiele aus seinen Sonaten an:

Schon der erste Satz der Sonate Nr. 1 C-Dur KV 279 ermöglicht einige interessante Einblicke in Mozarts Umgang mit solchen Begleitformen. Denn beim Überfliegen der Noten hat man tatsächlich nicht den Eindruck einer übermäßigen Häufung; immer wieder sind Inseln im Satz verteilt, die aber von anderen satztechnischen Situationen umringt sind. Die erste längere zusammenhängende Passage findet sich von Takt 5 bis 8.

NB 13: KV 279 / I T. 1:

The image displays a musical score for the first movement of Mozart's Sonata No. 1, KV 279. The score is in C major, 2/4 time, and marked 'Allegro'. It shows measures 1 through 13. The right hand features a melodic line with trills (tr) and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. Dynamics include forte (f) and piano (p). The score is written in a standard musical notation with a grand staff (treble and bass clefs).

Wo befinden wir uns innerhalb der Form? Wir erwarten als ersten Satz einer Klaviersonate eine klassische Sonatenhauptsatzform, was hier auch zutrifft. Wir befinden uns in der

Exposition im Bereich des ersten Themas und erkennen, dass dieses erste Thema – durchaus typisch für Mozart – in verschiedene Themengruppen zerfällt, so dass man weniger von *dem* in sich geschlossenen Thema sprechen kann, sondern von einem Themenkomplex. Der Albertibass in Takt 5 unterstreicht also schon eine zweite Themenidee, die mit den ersten vier Takten nichts zu tun hat. Eigentlich stellen die ersten vier Takte „nur“ eine eröffnende Kadenz dar, zweimal gleich lautend gespielt, locker improvisatorisch ausfiguriert, noch nicht besonders prägnant in ihrer melodischen Gestalt.

Nachdem die Sonate also eher locker improvisierend und kadenzierend in einem vor-thematischen Gestus anhebt, stellen die Takte 5 bis 8 tatsächlich eine Einheit in komponierter thematischer Qualität dar; ein prägnantes Motiv wird variierend entwickelt, die chromatisch steigenden Sekundenseufzer antworten sich paarweise und erschließen den Tonraum. Das, was also als ein wirkliches Thema erscheint, geformt, gestaltet, nicht nur improvisiert, wird nun zusammengehalten durch einen Albertibass, der die Einheit unterstützt und den Charakter eines richtigen, liedhaften Themas durch seine dezidierte Begleitfunktion unterstreicht. Gleichzeitig wird diese Passage durch den Albertibass aber auch vom Umfeld abgegrenzt, welches zwar auch Sechzehntelbewegung in der rechten Hand aufweist (welche überhaupt in der komplementären Verteilung auf beide Hände fast den gesamten Satz hindurch beibehalten wird!), doch hat die Rücknahme der linken Hand in die bewusste Begleitfunktion eine besondere Qualität, da sie der rechten Hand die Rolle des „singenden Solisten“ zuweist. Ab Takt 9, wo der Albertibass wieder aufhört, folgen wieder eher unthematische, wie improvisiert wirkende Takte (schlichte Dreiklangsbrechung), die korrespondierend zu den Takten 1 bis 4 zweimal rein kadenzierend sind (diesmal mit Trugschluss am Ende der ersten Kadenz), bevor die Gruppe des ersten Themas entwickelnd in den Halbschluss münden.

Der Halbschluss in Takt 16 mit der anschließenden Zäsur öffnet sich zum zweiten Thema, das sich, analog zum ersten Thema, aus verschiedenen Abschnitten zusammen setzt. Auch dieses zweite Thema beginnt auffällig unthematisch und improvisiert mit einer Quintfallsequenz, welche nicht sofort mit dem erwarteten G-Dur (der Tonart der fünften Stufe) beginnt, sondern mit einem dominantischen E-Dur-Septakkord, der über a-Moll und D-Dur schließlich doch nach G-Dur führt. Dort setzt auch wieder ein Thema wie ein neckisches Schelmenlied ein, auch wieder von einer sich selbst zurücknehmende Begleitung zusammen gehalten:

NB 14: KV 279 / I T. 17:

The image displays a musical score for the first movement of Mozart's Sonata in G major, K. 279, starting at measure 17. The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system (measures 17-19) shows the first theme with a piano (p) dynamic. The second system (measures 20-22) continues the first theme with a piano (p) dynamic. The third system (measures 23-25) introduces the second theme with a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, trills (tr), and dynamic markings.

Zwar ist dieses thematisch liedhafte Gebilde diesmal nur zwei Takte lang, doch mündet es wieder in einer zweimaligen Sequenz, so wie es auch aus einer Sequenz kam. War also das thematische Gebilde des ersten Themenkomplexes von Kadenzgerahmt, so steht dasjenige des zweiten Themenkomplexes zwischen sequenzierenden Takten. Aber in beiden Formteilen findet sich in der Mitte ein Einfall, der seine Liedhaftigkeit durch eine standardisierte Begleitung unterstreicht und sich von seinem eher unthematischen Umfeld absetzt (nebenbei bemerkt haben wir hier auch ein sehr schönes Beispiel für jenes Mozart-typische Verfahren, vollkommen unterschiedliches thematisches Material durch die sich in ihnen manifestierende ähnliche Idee latent aufeinander zu beziehen, wodurch der ganze Satz eben nicht in seine Einzelheiten zerfällt!).

Was Albertibässe und ihre Verwandten leisten, können wir hier ansatzweise schon erkennen: Sie haben eine zusammenfassende Qualität und Wirkung. Formteile, die von ihnen begleitet werden, werden als in sich geschlossene Einheiten wahrgenommen. Daraus kann man aber auch den Umkehrschluss ziehen: was nicht zusammen gehören soll, das sollte man auch nicht durchgehend mit einem Albertibass begleiten! Das kann man auch an besagter C-Dur Sonate sehen, denn bislang wurde noch nicht die Figur der linken Hand gleich im ersten Takt erwähnt, jener verfeinerte Murkybass mit unterer Nebennote der Oktave, der zu Beginn einen abschwingenden Akzent bildet, die schlicht gehaltene Viertel der rechten Hand überbrückend und dieser den Impuls für ihre eigenen Sechzehntel gebend. Diese Figur spielt im ersten Satz immer wieder eine Rolle, besonders gehäuft in der Durchführung, wo sie die einzelnen modulatorischen Stufen, die taktweise erreicht werden, jeweils klar auf der Eins jeden Taktes akzentuiert:

NB 15: KV 279 / I T. 39:

The image displays a musical score for piano accompaniment, consisting of five systems of two staves each (treble and bass). The music is in C major and 3/4 time. The first system (measures 1-4) shows a right hand with a sequence of chords and eighth notes, and a left hand with a bass line of eighth notes. The second system (measures 5-7) continues the sequence. The third system (measures 8-10) features a trill in the right hand and a bass line with a dynamic marking of *p*. The fourth system (measures 11-13) includes a forte (*f*) dynamic marking and a trill. The fifth system (measures 14-16) concludes with a piano (*p*) dynamic marking and a final forte (*f*) dynamic marking.

Diese Figur wurde ja übrigens für die Begleitung des melodischen Teiles im zweiten Themenkomplex verwendet, nun nicht mehr isoliert die Eins betonend, sondern Zusammenhang stiftend und die Basslinie bewegend. Auch dadurch wird ein unterirdischer Bezug zwischen dem ersten und zweiten Themenkomplex hergestellt! Und am Ende der Durchführung ab Takt 52 spielt diese Figur auch wieder eine wichtige Rolle, diesmal durch halbtaktig ausschwingende Akzente, die das dominantische G-Dur-Feld gliedern, welches wieder zur Reprise zurückführt. Zur unteren Nebennote gesellt sich noch die obere dazu.

Noch zwei weitere Funktionen der Begleitkonventionen können wir in diesem Sonatensatz ablesen: So wie ein zusammenhängender Formteil durch sie in sich gerundet und zusammengehörig gestaltet werden kann, stellen die Inseln innerhalb eines Satzes, die zwar voneinander räumlich getrennt sind aber durch ähnliche Begleitmuster unterlegt sind, häufig größere formale Bezüge her, so wie es in dieser Sonate auch in der Durchführung im Takt 48 wieder einen Rückgriff auf die takte 5-8 gibt, diesmal zwar rückmodulierend und dadurch klar dem Bereich der Durchführung zugehörig, aber wieder durch die Albertibassbegleitung den liedhaften Charakter unterstreichend, als beruhigende Insel im virtuos-dramatischeren Kontext der Durchführung.

So halten wir als letztes Charakteristikum der Begleitkonventionen aus der Ansicht dieser Sonate nochmals fest: Albertibässe fundieren oft liedhaft thematische Abschnitte, indem sie sich bewusst einer dienende Funktion fügen und der singenden Hauptstimme den Vortritt lassen.

Wenn also genau ausgestaltete, „sängerische“ Thementeile auftauchen, unterstreicht Mozart genau diesen Charakter häufig mit einer liedhaften Begleitung, welche sich selbst zurücknimmt.

Sehen wir uns noch ein paar solcher in sich gerundeter, liedhafter Thementeile an, um weitere Differenzierungen zu erhalten. Den liedhaftesten und geschlossensten Charakter haben natürlich regelmäßige periodische Bildungen wie im folgenden Beispiel:

*NB 16: KV 331 / I T. 55:*

Die periodentypischen melodischen Zäsuren beim Halbschluss bzw. Quintabsatz nach vier und Ganzschluss nach acht Takten werden von der weiterlaufenden Albertibassbegleitung überbrückt. Diese vollständige Zusammenfassung einer thematischen Einheit durch die Begleitung ist aber durchaus nicht die Regel. Weitau häufiger unterstreicht auch ein Innehalten der begleitenden Bewegung die formalen Einschnitte der Periodengliederung. Kadenziale Bildungen (Grund- und Quintabsätze, Trug- und Ganzschlüsse) wirken sich, ihrer

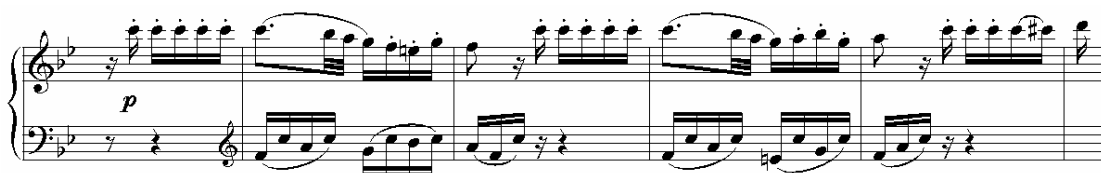
besonderen syntaktischen Aufgabe gemäß, oft auch auf andere Ebenen des Satzes aus. Ein typisches Beispiel hierfür ist das Variationsthema des dritten Satzes der Sonate Nr. 6 D-Dur KV 284. An den Zeilenenden pausiert auch die linke Hand (gerade Variations- oder Rondothesen, solche, die im Rahmen einer Sonate am ehesten dazu neigen, eine besonders liedhafte, in sich geschlossene periodische Gestalt anzunehmen, werden häufig auf diese Weise begleitet):

NB 17: KV 284 / III T.1:



Aber auch weitere, in den rhythmisch-melodischen Fluss eines Themas einschneidende Zäsuren können durch die Unterbrechung der Begleitung bewusst gemacht werden, anstatt sie durchgängig zusammenzubinden und einzuebneten:

NB 18: KV 281 / I T. 18:



Eine völlig abgerundete periodische Themenbildung ist, wie gesagt, meist nur an bestimmten Stellen innerhalb einer Sonate zu finden. Gerade zu Beginn eines ersten Satzes sind die Themen oft offener, auch wenn sie periodisch beginnen. Hierbei kann die Zweiteilung des Vordersatzes in die kontrastierenden Hälften forte/markant/signalhaft und piano/weich/gesanglich durch die entsprechende Begleitung unterstrichen werden. Im folgenden Beispiel aus dem ersten Satz der Sonate C-Dur KV 309 ist zudem die mit der Phrase der ersten beiden Takte kontrastierende Gegenphrase mit fünf Takten mehr als doppelt so lang, was mehr Raum zum lyrischen Aussingen bietet:

NB 19: KV 309 / I T.18:



Es entsteht die Wirkung eines orchestralen Unisono-Tuttis und einer filigranen kammermusikalischen Antwort darauf.

Aber Mozart kann durch die Zuhilfenahme eines Albertibasses auch das Gegenteil erreichen, nämlich ein volles orchestrales Gefühl bei der Wiederholung eines Themas, wie im Rondo-Thema der B-Dur-Sonate KV 333 gezeigt wird:

NB 20: KV 333 / III T.1:

Es ist also nicht immer zwingend erforderlich, dass ein liedhaftes Thema in seiner Gesanglichkeit durch eine dementsprechende Begleitung unterstützt wird. Gelegentlich ist es auch anzutreffen, dass die Albertibassbegleitung erst *nach* dem Thema in einem modulierenden Entwicklungsteil zum tragen kommt, gleichsam, um die Geschlossenheit des vorangegangenen Themas nun durch sanfte Bewegung zu verflüssigen und dadurch die Entwicklung und Modulation zu ermöglichen:

NB 21: KV 281 / II T. 12:

Zwei Situationen seien noch angesprochen, in denen Mozart ebenfalls häufig auf eine Albertibassbegleitung zurückgreift. Es sind dies zum einen immer wieder jene virtuosen Passagenwerke, welche die motorische Energie gerade eines schnellen Sonatensatzes vorantreiben, die aber im Vergleich zu ihrer fingerfertigen Agilität harmonisch meist sehr einfach strukturiert sind, etwa durch einen mehrmaligen Wechsel zwischen Tonika und Dominante:



NB 22: KV 311 / III T. 33:

Und schließlich – für die Dramaturgie eines Sonatensatzes meist eine überaus wichtige Stelle! – die große Kadenz (in der Regel über dem Quart-Sext-Vorhalt der Dominante) am Ende der Exposition und der Reprise. Sie ist thematisch oft von einer formelhaften Konventionalität, weist selten mehr als eher unspezifische Dreiklangsbrechungen und Skalengänge auf, ist daher eigentlich von Sonate zu Sonate austauschbar. Aber wenn beide Hände sich im rasenden Sechzehnteltempo vereinen, die linke Hand durch ihre Albertibassbegleitung also zur rhythmisch sowie motorisch nicht mehr weiter zu verdichtenden Spielfreude beiträgt, dann kann sich der Hörer dieser Wirkung schwerlich entziehen. Hier ist der Punkt, auf den oft alle Entwicklung innerhalb eines Großabschnittes hinzielt und der bei aller Formelhaftigkeit einen der mitreißendsten Momente in der Musik der Wiener Klassik darstellt! Ein Beispiel, willkürlich herausgegriffen aus der Vielzahl vergleichbarer Stellen zahlreicher Sonaten:

NB 23: KV 284 / I T. 124:

Bevor wir uns noch ein paar Beispiele für besonders bewusst eingesetzte Begleitfiguren ansehen, weise ich noch darauf hin, wie Mozart Melodie und Begleitung hinsichtlich der Temporelationen zueinander in Beziehung setzt. Spielt die begleitende Hand schnellere oder langsamere Notenwerte als die Hauptstimme? Haben beide dieselbe Bewegungsdichte? Wie entwickeln sich die Temporelationen innerhalb eines Stückes? Gibt es Beschleunigungs- oder Bremsvorgänge, die den Satzverlauf hinsichtlich der Gestaltung von Zeit psychologisch verändern? Und schließlich: Kommt es gar zu Konflikt rhythmischen zwischen beiden Händen, und wie wirkt sich das auf den Affekt der jeweiligen Stelle aus, wenn beispielsweise in einen duolischen Satz plötzlich triolische Begleitformen hineinspielen, obwohl die Melodie duolisch bleibt? Das Beispiel aus dem dritten Satz von KV 281 weist durch diese Technik einen ungemein neckischen, spielerischen, ironischen Charakter auf:

NB 24: KV 281 / III T. 28:

Besonders „auratische“ Albertibässe

Nachdem ich im letzten Kapitel zu zeigen versucht habe, wie Mozart konventionalisierte Begleitformeln generell einsetzt, möchte ich nun nochmals zwei Sonaten gesondert betrachten, die zeigen, dass Mozart ihnen nicht nur eine allgemein formale Bedeutung beimisst, sondern dass er ihnen auch immer wieder einen manchmal sogar auratischen Eigenwert zuschreibt, der auf besondere Weise am geistigen Gehalt der Musik teilhat. Ein eindrückliches Beispiel hierfür bietet der zweite Satz der Sonate Nr. 2 F-Dur KV 280, der in der Gesamtheit der Klaviersonaten Mozarts ohnehin singulär dasteht, denn es ist der einzige langsame Satz in Moll. Mit seinem Siciliano-artigen Sechsstücktakt verweist er auf den ähnlichen langsamen Fis-Moll Satz des Klavierkonzertes A-Dur KV 488 und Paminas G-Moll Arie „Ach ich fühl’s, es ist verschwunden!“ aus der Zauberflöte.

NB 25: KV 280 / II T. 1:

In diesem Satz von klagender Traurigkeit und sehnsuchtsvoller Wehmut werden immer wieder zwei unterschiedliche Charaktere nebeneinander gestellt, die sich auch in ihrer Satzweise vollkommen unterscheiden. Denn während das erste Thema in einem fast streng durchgehaltenen, durchimitierten vierstimmigen Satz eher an ein Streichquartett als einen klassischen Klaviersatz gemahnt (dieser ist nur sehr selten gleichberechtigt vierstimmig, eher drei- oder zweistimmig. Vierstimmigkeit taucht hingegen fast nur in der Art einer Solostimme plus einer dreistimmigen Akkordbegleitung auf!), hebt in Takt 9 ein Sologesang an, der mitsamt seiner wieder pianistisch begleitend zurückgenommenen linken Hand fast an eine italienische Opernarie (man denke etwas vorausgreifend vielleicht an Bellini) erinnert. Der Unterschied zwischen beiden Themen, der sich freilich schon thematisch durch Punktierungen und schwerfällige Sekundgänge auf der einen, seufzende, durch Pausen zitternde, hauptsächlich intervallisch springende Melodik auf der anderen Seite zeigt, wird durch die unterschiedliche Begleitung unterstützt (dort imitatorischer Satz – hier der Seufzer, Pausen und Sprünge verbindende Albertibass) und erst recht durch die trennende Zäsur am Ende des Takt 8 (Fermate auf der Pause!) zementiert. Gerade diese Zäsuren tauchen immer wieder im ganzen Satz auf, die beiden Welten scheinen sich nicht zu vermischen, werden nicht miteinander vermittelt. Welch seltsamer formaler Einfall, wie rätselhaft das ganze!

Im Gegeneinander von polyphoner Vierstimmigkeit (mit nahezu gleichberechtigter Behandlung aller vier Stimmen) und homophoner Begleitung eines solistischen Gesanges spiegelt sich der Kontrast zwischen Kollektiv und Individuum wider. Man kann dabei die Assoziation des Orpheus haben, an diejenige Szene in Glucks Oper denken, in der das Individuum Orpheus dem Kollektiv der Furien gegenübergestellt ist, Chor gegen Solo. Vielleicht denkt man auch an den langsamen Satz aus Beethovens viertem Klavierkonzert G-Dur, der eine ähnliche Szene vorstellt – fordernd machtvolle Unisonostreicher gegen das singende Klavier. Der Gesang des Orpheus stimmt die Furien milde und bewegt sie dazu, ihn in den Hades vorzulassen. Und doch hinkt der Vergleich ein wenig, verhält es sich in diesem Sonatensatz Mozarts etwas anders: Das Siciliano-Thema muss man nicht mit der feindlichen Macht der Furien gleichsetzen. Auch beeinflusst der solistische Gesang im Laufe des Satzes nicht immer mehr die Sphäre des Kollektives, zieht dieses nicht sukzessive auf seine Seite. Der durchaus vorhandene Kontrast zwischen beiden Themen ist kein Kontrast vollkommen entgegengesetzter Affekte, sondern er spiegelt vielleicht zwei unterschiedliche Erscheinungsweisen desselben Affektbereichs wider, den man allgemein mit Trauer und Klage bezeichnen kann. Wenn ich an Orpheus denke, dann also wohl eher nicht an den Orpheus, der in den Hades Einlass fordert, sondern an denjenigen, der schon den Verlust seiner geliebten Eurydike betrauert. Die umstehenden trauern mit ihm. Aber dennoch trauern beide Ebenen auf eine unterschiedliche Weise: Das Kollektiv ist mit seinen Punktierungen eine Nuance beschwerter, bestimmter. Zwar ist die solistische Stimme mit den Seufzern und expressiven Sprüngen durchaus auch trauernd, doch ist dieses Thema zum einen durch die freundlichere Tonart As-Dur, zum anderen zu einem nicht unwesentlichen Teil durch die Begleitung mit dem Albertibass von einer Ahnung des Trostes durchwirkt, der die Trauer in ein milderes Licht zu rücken vermag.

Eine zweite Sonate, die hier als ganze noch genauer betrachtet sei, ist die große Sonate Nr. 15 F-Dur KV 533 mit ihrem Rondo KV 494. Das Werk aus den Jahren 1786 (Rondo) und 1788 ist ein beeindruckender Vertreter von Mozarts Spätstil, der maßgeblich von seinen Studien älterer Musik, besonders Bachs, geprägt ist, welche er in Wien 1782/83 in der

umfangreichen Notenbibliothek des Barons van Swieten einsehen konnte. Dieser Spätstil hat sich sehr von den Klangwelten der früheren Sonaten entfernt, ist gelehrter, ernsthafter, dramatischer und polyphoner geworden, was man an dieser Sonate deutlich erkennen kann. Folglich sind auch volkstümliche Begleitformen wie der Albertibass zunehmend aus dem Klaviersatz herausgenommen worden. Betrachtet man den ersten Satz dieser Sonate, so zeigt einem ein Blick über den gesamten Satzverlauf, dass Albertibass-artige Muster so gut wie keine Rolle spielen. Vielmehr ist der ganze Satz von einem immerfort wirkenden Prinzip des imitatorischen gegeneinander Ausspielens beider Hände, des polyphonen Durchdringens kontrapunktischer Verknüpfungen geprägt.

NB 26: KV 533 / I T.1:

Allegro

Lediglich zu Beginn der Exposition und zu Beginn der Reprise werden Takte des ersten Themas mit einer wiegenden zweistimmigen Pendelfigur begleitet (allerdings imitiert alsbald im Stimmtausch auch die rechte Hand die Begleitfunktion der linken Hand, wenn diese das Thema übernimmt gemäß dem Prinzip „was die eine Hand gemacht hat, muss sogleich auch die andere übernehmen und nachmachen“). Warum gerade hier? Was macht dieses Thema in seinem Kern aus, damit hier diese Begleitung Sinn ergibt?

Es ist eher selten, dass ein erster Sonatenhauptsatz bei Mozart mit einem abgeschlossenen, periodischen ersten Thema beginnt. Diese Abgeschlossenheit scheint sich für die Eröffnung einer großen zyklischen Form nicht so recht zu eignen. Denn wie sollte man auch eine Entwicklung in Gang bringen, wie die Zuhörer neugierig machen und Aufmerksamkeit erregen, wenn man gleich nach acht Takten Schluss machen könnte? Diese Sonate beginnt nun mit einem deutlich geschlossenen achttaktigen Thema mit einer Zäsur nach vier Takten. Eine klassische Periode? Das nicht! Motivisch folgt das Thema eher der Struktur eines Satzes. Aber mit der Periode hat dieses Thema seine ungeheure Geschlossenheit gemeinsam. Die ersten vier Takte enden nicht dominantisch mit einem Halbschluss sondern mit einem Ganzschluss auf dem Grundton, der fast ein wenig plump einen Takt lang liegen bleibt. Auch

der Nachsatz endet ganz deutlich in einem Ganzschluss, sogar melodisch noch stärker mit dem sehr definitiv wirkenden Quintfall. Aber ganz zu Beginn einer Sonate gleich so viel Schlusswirkung? Die Alberti-Artige Begleitung setzt, nach drei Takten unbegleiteter Melodie, bezogen auf die Phrasenaufteilung quasi einen Takt zu früh ein, überbrückt aber mit ihrem Bewegungsimpuls den überdeutlich zu Ende kommenden Tonikaschluss der ganzen Note f in der rechten Hand. Dieses zu frühe Enden wird so aufgefangen, die einsetzende Begleitung ermöglicht erst, dass das Stück überhaupt weitergeht und nicht schon nach vier Takten aufhört!

Vielleicht kann man in der Verwendung der Begleitkonvention an dieser Stelle auch ein kleines Augenzwinkern entdecken, gerade, weil die Sonate durch all die kontrapunktischen Künste ansonsten nur noch wenige Einflüsse volkstümlicher Liedhaftigkeit aufweist. Trotz aller Gelehrsamkeit ist es eben doch ein Stück im heiteren F-Dur.

Geradezu ironisch erscheint nun mit Blick auf konventionalisierte Begleitmuster das Rondo-Finale KV 494. Denn während auch der zweite Satz (auf den ich gleich noch zu sprechen komme) an einer imitatorisch-kontrapunktischen Grundhaltung festhält und immer wieder die beiden Hände gleichberechtigt behandelt, stellt das Finale plötzlich eine ganz andere Situation her: Naiv volksliedhaft periodische Melodik in der rechten Hand (wenngleich mit subtil unregelmäßigen Taktlängen), und in der linken? – seitenweise nichts als einfachste, konventionellste Begleitfiguren, zunächst sogar nur in unschuldig-harmlosen Viertelnoten, als befänden wir uns in der *Sonata facile*! Es ist, als würde die linke Hand nach all der Emanzipation, die ihr in den ersten beiden Sätzen zuteil wurde, in ihre Schranken verwiesen! Der Satz ist – auch durch die hohe Lage der Begleitung – spieluhrenhaft. Der kindlich naive Charakter wird durch das bewusst gemächliche Allegretto-Tempo (in Mozarts Eigenschrift sogar Andante!) noch unterstützt. Die linke Hand darf überhaupt nicht mehr durch gesteigerte Autonomie in Erscheinung treten.

NB 27: KV 533 / III = KV 494 T. 1:

Allegretto

The musical score shows the first 24 measures of the piece. It is written for piano in F major and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegretto'. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple accompaniment of quarter notes. The score is divided into four systems of six measures each. Measure numbers 8, 15, and 21 are indicated at the start of their respective systems. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Man kann natürlich einwenden, dass der Satz schließlich gar nicht ursprünglich für diese Sonate komponiert wurde und daher einen ganz anderen Charakter haben kann. Aber warum setzt Mozart ausgerechnet eben dieses Rondo an den Schluss von KV 533? Er hätte sicher auch ein dem Charakter der anderen Sätze entsprechendes komponieren können. Ging es nur um Zeitersparnis, um auf die Schnelle noch eine vollständige Sonate in Druck geben zu können? Wohl nicht! Vielmehr glaube ich, dass das Finale ironisch auf den Anfang und den Aufwand, den die gesamte Sonate betreibt, antwortet. Denn wenn wir dieses Rondo weiterverfolgen, so gelangen wir zu einem bemerkenswerten Moment, nämlich einer konzertierenden Solokadenz nach der Reprise und vor der Coda im Takt 152 (solch eine Kadenz, wie sie eher einem Klavierkonzert entspricht, findet sich ansonsten nur noch im Finale der großen Sonate Nr. 13 B-Dur KV 333. Übrigens sind dieser gesamte Kadenzbereich und die vorigen Takte, also die Takte 143 bis 169, erst in das Rondo eingefügt worden, als Mozart es zum Finale dieser Sonate bestimmte!). Schon drei Takte vorher hat sich die linke Hand plötzlich wieder zurückgemeldet, indem sie überraschend eifrig den Sechzehntellauf der rechten Hand übernommen hat. Nun, in der Kadenz, wird wieder das alte kontrapunktische Spiel entfesselt, als wollte die linke Hand sagen: „Ätsch, ich lasse mich nicht unterkriegen! Ich bin immer noch da!“ Zwar gewinnt die rechte Hand kurzfristig wieder die Oberhand, doch übernimmt ab Takt 176 die linke bis zum Ende des Satzes das Ruder und lässt die gesamte Sonate in grummelnden Tiefen versinken, nachdem die letzten Takte nochmals gehörig gelehrt erscheinen. Es scheint also, als seien die Mittel des Kontrapunktes, die Mozart in dieser Sonate ausprobiert, nicht Selbstzweck, um vorzuführen, was Mozart an kompositorischem Handwerk dazugelernt hat, als er sich, angeregt durch die Beschäftigung mit Bach, kontrapunktisch weiterbildete. Der Gebrauch polyphoner Techniken erscheint in dieser Sonate zeitweise gleichsam ironisch reflektiert und gebrochen, wozu besonders im Rondo-Finale der geradezu ostentative Gebrauch von Albertibasstechniken beiträgt!

Aber nicht alles in dieser Sonate ist Ironie! Der zweite Satz *Andante* erreicht eine unglaubliche Tiefe und Dramatik und scheint im Kontrast zu den heiteren Außensätzen an Grenzbereichen der menschlichen Seele zu rühren! Ebenso wie im ersten Satz spielen Albertibässe in diesem Satz auf den ersten Blick keine zentrale Rolle. Aber man kann schon vermuten, dass sie dort, wo sie doch vereinzelt vorkommen, eine wichtige Funktion übernehmen. Dies ist in den Takten 33 und 42 sowie bei den Parallelstellen in der Reprise (T. 101 und 110) der Fall, wo eine wunderbare lyrische Melodie (einer jener melodischen Einfälle, die bei Mozart in dieser elysischen Art immer wieder wie vom Himmel herabgestiegen erscheinen) von einer wiegenden Begleitfigur untermalt wird. Die bloße Schönheit solcher Passagen spricht zwar für sich, doch ist oft interessant, in welchem Zusammenhang sie stehen. Die melodische Ruhe und Weihe, die diesen Satz zunächst ausmacht, erfährt immer wieder harmonische und satztechnische „Störmomente“ und Eintrübungen, die ihn aus dem Gleichgewicht bringen. Ja, man meint gar, Momente existenzieller Katastrophen brächen auf eine sicher geglaubte Idylle herein. Erste Andeutung dieser Störfälle sind der Ton *des* in der Mittelstimme des zweiten Taktes, dann die Sequenz im Takt 19 mit ihrem Höhepunkt Takt 21, die chromatischen Verstrickungen Takt 24 ff und schließlich der dramatische Ausbruch Takt 28. Nach solchen sich steigernden „Attacken“ erscheint die lyrische Passage ab Takt 33 umso mehr als eine Geste des Trostes, die uns wieder sanft in Sicherheit zu wiegen versucht. Und gerade das Wiegende der Begleitung trägt gleichberechtigt mit der himmlischen Melodie zur tröstlichen Wirkung dieser Stelle bei.

NB 28: KV 533 / II T. 1

Andante

9

17

24

29

34

38

43

Doch wird der Trost selbst nochmals kurz unterbrochen, wieder eingetrübt: Die wiegende Begleitung bricht erneut ab, aus dem Vorhalt *d-c* im Takt 37 wird einen Takt später das

bedrohlich engere *des-c*. Im Takt 40 gemahnt der neapolitanische Sextakkord mitsamt seiner Geschichtlichkeit an den Topos der Trauer, des Leids, welchen die bange chromatische Linie im folgenden Takt fortsetzt, bevor sich alle Beklemmung wieder des Trostes versichert durch das leuchtend angesprungene hohe *a* in der Melodie und die wieder einsetzende Wiegebegleitung. Diese hat – auf diese Weise in Szene gesetzt – fürwahr nichts mehr gemein mit einem einfachen Klischee austauschbarer Begleitmuster, sondern ist genau austariertes, bewusst gewähltes und in seiner psychologischen Wirkung ernst genommenes Mittel der Gestaltung und dadurch Manifestation eines kompositorischen Willens, der sich der Konventionen seiner Zeit zwar bedient, sie aber mit Sinn zu füllen und aufzuwerten vermag!

## Untersuchungen zur Satztechnik

Bislang ging es in dieser Arbeit um das Eingrenzen allgemeiner Situationen und Zusammenhänge, in denen standardisierte Begleitmuster auftauchen, um ihre formalen und ideellen Funktionen, die sie für ihr Umfeld übernehmen. Nun soll ein wenig genauer in die tatsächliche kompositorische Feinarbeit, den konkreten Tonsatz hineingeschaut werden. Denn oft sind es gerade die kleinen Kniffe, die winzigen Abweichungen vom Modell, die Fragen, die aufgeworfen werden, je näher man sozusagen mit der Lupe an die Noten herrangeht, die den Gebrauch dieser Muster aus ihrer reinen Formelhaftigkeit enthebt und kompositorisch zu Ende gedacht sein lässt.

Die satztechnischen Normalbedingungen, die Grundlagen, sind schnell erklärt: Als in die musikalische Zeit hinein aufgefächerter, linear verflüssigter Akkordsatz untersteht eine Begleitform wie der Albertibass zunächst den gängigen satztechnischen Regeln, so, als läge tatsächlich ein dreistimmiger Akkordsatz vor: Gleiche Noten bleiben liegen, man peile bei möglichst geringem Aufwand einer Bewegung jeweils den nächstgelegenen Ton des folgenden Akkordes an, vermeide dabei Stimmführungsfehler wie Quint- und Oktavparallelen. Lagenwechsel sind natürlich möglich, meist ergeben diese sich aus der Gegenbewegung der Begleitung und der Melodiestimme. Die Anzahl der einmal gewählten Stimmen, die an solch einer Begleitung beteiligt sind, sollte idealerweise im Verlauf der Begleitfigur gleich bleiben, so dass man die Stimmführung der einzelnen Stimmen gut verfolgen kann (so, als handelte es sich reell um einen Chorsatz mit Bass, Tenor und Alt). Eng gesetzte akkordische Begleitungen sollten ferner in keine allzu tiefe Lage absinken, da sie ab einer bestimmten Grenze (ungefähr der Bereich zwischen dem Großen *B* und dem kleinen *c*) zu „grummeln“ beginnen (man hört tiefe Akkorde weniger als Ausschnitt aus dem Obertonklang eines Grundtones, sondern als eine Ansammlung verschiedener Grundtöne mit ihren jeweils eigenen Obertonstrukturen. Die Töne mischen sich klanglich schlechter, der Akkord klingt schmutziger). Soweit, so gut! Man findet auch bei Mozart genügend Stellen, die all diesen Regeln vorbildlich entsprechen. *Spannender* sind aber *die* Stellen, welche auf irgendeine Weise davon abweichen, die Mehrdeutigkeiten (wie Unklarheit über Stimmanzahl, Stimmverlauf der Einzelstimmen), Zweifelsmomente oder gar im strengen Sinne satztechnische Fehler aufweisen. Diese Momente machen die bloße Konvention und Formelhaftigkeit plötzlich brüchiger, schillernder, vielfältiger, komponierter (es wird nicht mehr einfach ein fertiges Versatzstück in einen komponierten Kontext hineinmontiert).

Immer wieder fällt auf, dass für Albertibässe das oberste Gebot klassischer Satztechnik, das Verbot von Quint- und Oktavparallelen, nicht so zwingend zu gelten scheint, denn solche Parallelen kommen gar nicht selten vor! Hierbei scheint wirksam zu werden, dass der



zugrunde liegende Akkordsatz in seiner linearen Auffächerung eben doch nicht mehr so blockartig empfunden wird, der normalerweise überhaupt nicht schmale Grat zwischen Akkordlichkeit und einstimmiger Melodielinie changiert hier immer zwischen beidem hin und her, was das Gefühl für Parallelenbildung offensichtlich abschwächt. Im eindeutig akkordisch-homophonen Satz wäre eine Stimmführung wie in folgendem Beispiel schlichtweg unmöglich, da falsch!

NB 29: KV 475 / II T. 10:

Dies ist aber kein Einzelfall! Ein aufmerksamer Blick entdeckt tatsächlich immer wieder solche „fehlerhaften“ Stellen. Wahrscheinlich wird hierbei die Verwurzelung solcher Techniken im Generalbass wirksam, wobei das Hauptaugenmerk des Satzes zunächst auf der Bassführung liegt und die ausharmonisierten Akkorde auf einfache Weise dieser Basslinie folgen, der Bass zieht die Akkorde also einfach nach sich. Eine harmonische Wendung, bei der es oft zur Parallelenbildung kommt, ist der Terzfall von der ersten zur sechsten Stufe (von der Tonika zur Tonikaparallele). Zahlreiche Beispiele lassen sich hierfür nachweisen, hier eines davon:

NB 30: KV 284 / III T. 1:

In mehreren Sonaten kommt es zu Quintparallelen, wenn über den doppeldominantischen übermäßigen Quintsextakkord ein formal gliedernder Halbschluss erreicht wird. Hier könnte man immerhin sagen, dass die bei der Auflösung dieses Spannungsakkordes entstehenden Quintparallelen auch im klassischen Satz erlaubt sind und im musiktheoretischen Volksmund gerne als „Mozartquinten“ bezeichnet werden. Eine feine Ironie liegt allerdings darin, dass

Mozart selbst in einem strengen Satz, z.B. für Chor oder Streichquartett, diese Parallelen in den allermeisten Fällen umgeht. Nur im durch Albertibasstechniken gebrochenen Klavierbegleitsatz lässt er diese Parallelen regelmäßig zu:

NB 31: KV 332 / I T. 36:

Eine weitere harmonische Besonderheit scheint durch die Brechung zum Albertibass erst möglich zu werden: die Grundstellung des Akkordes der siebten Stufe der Tonleiter. Dieser ist bekanntlich ein verminderter Akkord, der im Rahmen der Tonleiterstufen eine Sonderstellung einnimmt und dominantisch gebraucht wird. Jedoch ist diese verminderte Stufe im klassischen Satz nur als Sextakkord erlaubt, nicht in Grundstellung! Aber als Albertibass aufgefächert kommt der Akkord eben auch immer wieder in Grundstellung vor:

NB 32: KV 330 / I T. 21:

Die Häufung solcher Erscheinungen, die normalerweise wirklich grobe Verstöße gegen strenge Satzregeln darstellen, scheint mir schon eine interessante und bemerkenswerte Eigenart des Albertibasses zu sein, die einen entscheidenden Hinweis auf seine Chimären-Gestalt zwischen den Fronten von Akkord, Basslinie und melodischer Kontrapunktik gibt.

Auch was das Einhalten eines bestimmten Tonraumes anbelangt, in welchem Albertibässe vorkommen können, hält sich Mozart zwar meistens, aber durchaus nicht immer an die (unausgesprochene) Regel, eine bestimmte Tonhöhe in die Tiefe nicht zu unterschreiten. Wenn er es aber tut, dann offensichtlich mit vollem Bewusstsein, denn die Sonate Nr. 7 C-Dur KV 309 endet mit einer ungewöhnlich tiefen Begleitfigur, die das bislang sehr spritzige und helle Rondo-Finale nach dem eigentlichen (noch sehr brillanten!) Schluss unversehens zur Ruhe kommen lässt, indem er eine kurze Coda anfügt, welche in diesen Basslagen säuselnd einzuschlummern scheint. Hierbei dürfte es zwingend sein, sich eher den Charakter eines historischen Hammerklaviers als den eines modernen Konzertflügels vorzustellen, um die wohl beabsichtigte Wirkung eines überraschenden „Ausmurmeln“ des Satzes und der ganzen Sonate zu treffen!

NB 33: KV 309 / III T. 245:

Es kommt nicht selten vor, dass Mozart einen dreistimmig akkordischen Begleitsatz nicht einfach unter einen Balken setzt, damit *eine* gebrochene Sechzehntelstimme entsteht. Vielmehr werden die begleitenden Akkordtöne in unterschiedlicher Weise als verschiedenen Stimmen zugehörig interpretiert. Es entsteht gleichsam eine Instrumentierung der Begleitfigur. Bei einem dreistimmigen Akkordsatz kann dies prinzipiell auf zwei verschiedene Weisen geschehen, und für beide kann man Beispiele finden: Entweder werden die beiden oberen Stimmen zu einer wiegenden, pendelnden Mittelstimme zusammengefasst, unter der der Bass, durchaus im Sinne einer kontrapunktisch zur Melodie geführten Generalbass-Stimme, deutlicher und eigenständiger zum Vorschein kommt als im herkömmlichen Albertibass:

NB 34: KV 283 / II T. 1:

Es können aber auch die beiden unteren Töne zu einer hüpfenden Bassfigur zusammengefasst werden, während in der Mittelstimme eine ruhige Viertelbewegung für Gemessenheit sorgt:

NB 35: KV 282 / II T. 33:



untersucht. Und die satztechnischen Mittel, die mit dem Stempel „Begleitung“ versehen werden, scheinen gerade durch diese Abwertung von vornherein aus der Analyse ausgeschlossen zu sein. Nun ist aber gerade bei Mozart häufig *das Thema* gar nicht so sehr Thema der kompositorischen Arbeit. Zumeist ist die Art entwickelnder thematischer Arbeit, wie wir sie von Beethoven kennen – gekennzeichnet durch Abspaltungstechniken, kontrastierende Ableitung usw. – nicht für Mozarts Formprozess typisch und wichtig. Man kann hier vielleicht eher eine Verwandtschaft mit der Formbildung bei Debussy sehen, der ebenfalls gerne latente Bezüge zwischen Formteilen herstellt, die zunächst einmal nichts Thematisches, Harmonisches, Strukturelles gemeinsam zu haben scheinen, aber dennoch auf magische Art Verwandtschaft aufweisen durch Neuformulierung etwa einer Geisteshaltung, eines Problembewusstseins einer musikalischen Gestalt. Auch nehmen sich sowohl Debussy als auch Mozart immer wieder die Freiheit, neue Ideen ins Spiel des Satzes hineinzuwurfen, wenn sie eben diese neue Idee haben wollen, ohne diese unbedingt immer legitimieren zu müssen. Für diese Art assoziativen Arbeitens und Formens ist die Gesamtheit aller satztechnischen Mittel immer als Einheit zu sehen, wie hierarchisiert auch immer die verschiedenen strukturellen Ebenen sein mögen. Eine Begleitung, sei sie noch so zurückgenommen aus dem Vordergrund, noch so formelhaft, ist dann eben nicht nur einfache Begleitung, sondern trägt auf besondere Weise (und ich glaube, bei Mozart im höheren Maße als bei anderen Komponisten!) zur Gesamtwahrnehmung des – wie Rampe es nennt – „*Seelengemäldes*“, des dramaturgischen Formprozesses, der Abfolge von Affekten bei. Die Begleitformen stiften Einheit, stellen Bezüge her, wirken auf die psychologische Wahrnehmung der Musik ein. Ich habe versucht, in dieser Arbeit einige grundlegende und ganz konkrete Hinweise zu geben, auf was der wissende Musiker bei der Interpretation Mozartscher Klaviermusik achten kann und sollte, um dieser spezifischen Klangsprache gerecht zu werden. Ich denke, im Vordergrund der Interpretation sollte das Bewusstsein stehen, dass zu Mozarts Zeiten das Hammerklavier seinen Siegeszug durch die Instrumentalwelt antrat. Dieses Instrument mag hinsichtlich Brillanz dem heutigen Konzertflügel unterlegen gewesen sein, aber wäre er es nicht gewesen, hätte die Musik, die dafür komponiert wurde, anders ausgesehen (und dies ist nicht einfach nur ein Allgemeinplatz oder eine Binsenwahrheit sondern für das Verständnis der Musik der Wiener Klassik von grundlegender Bedeutung!). Die Klaviermusik Mozarts lebt von der ungemainen Farbigkeit dieses Instruments, vom ungleichmäßigen Klang der Register, von der Modulationsfähigkeit des Tones, von den Möglichkeiten der Schattierungen und Valeurs. Und aus dem verliebt Sein in die Klanglichkeit des Instruments wuchs auch die kompositorische Faktur der Musik, die formale Idee, die Vielfalt der Klaviersatztechniken von der Möglichkeit, Melodien singen lassen zu können bis hin zur Reihe der zwar standardisierten, aber in ihren Farbwerten unendlich abgestuften Begleitmuster. Auch wenn man Mozartsonaten nicht auf einem historischen Instrument spielt, sollte man sich dieser Farbigkeit bewusst sein, sollte versuchen, das Angebot ernst zu nehmen, welches gerade die Begleitungsarten machen, Affekt und Farbe einer Passage zu grundieren, wenn nicht sogar erst originär hervorzubringen. Man sollte sich vorstellen, welche Konsequenzen es für den Klang einer Passage hat, in welcher Lage sich die Begleitung bewegt. Man sollte in unterschiedliche Begleitmuster hineinfühlen, um zu erspüren, welche physiognomische Aufgabe damit thematisiert wird, wie die „arbeitende Hand“ tatsächlich eingesetzt wird, und auf welche Weise bestimmte Bewegungsabläufe auch zu anderen Klangcharakteren führen können als andere. Man sollte sich immer wieder die Mühe machen, den aufgefächerten akkordischen Begleitsatz auf die Stimmführung seiner Einzelstimmen zu untersuchen, um dabei vielleicht auf Fragen zu stoßen, die letztendlich einen Hinweis auf eine differenzierte

Artikulationsmöglichkeit geben kann, woran man beim unbedachten „drüber weg Spielen“ nicht gedacht hätte. Nicht zuletzt sollte man untersuchen, wie die Begleitung zur Dramatisierung der gesamten Form eines Satzes beiträgt, wie sie ein Mittel darstellt, die Wahrnehmung des Zeitflusses bewusst zu gestalten.

Analyse sollte nie Selbstzweck sein, sondern dazu führen, dass man ein Stück, welches man spielen möchte, anders wahrnimmt als vorher. Die ernst genommene und liebevolle Analyse sollte unmöglich machen, das Stück nach ihr wieder so zu spielen, wie man es vordem spielte. Sie sollte die Haltung einem Stück gegenüber verändern, sollte dazu beitragen, dass der Musiker fähig ist, seinen Zuhörern das Stück verständlich aber auch neu erscheinen zu lassen. Eine gute Analyse sollte dazu beitragen, die Fähigkeit zum Wahrnehmen von scheinbaren Kleinigkeiten und Nebensächlichkeiten, die aber das Wesen einer Sache unmittelbar bestimmen, zu vermehren.

Was Mozart in Sachen Nuancierungsvermögen und Verfeinerung qualitativ vorlegt, das sollte jedem sensiblen Musiker Vorbild und Ansporn sein, eine ebensolche Verfeinerung der interpretatorischen Fähigkeiten anzustreben. Mozart lehrt uns auf selbstverständlichste und hintergründigste Weise das Staunen und das Lieben! Über Mozarts himmlische Melodien wurde schon immer viel gestaunt; es wird Zeit, dass dies auch hinsichtlich der Begleitmuster geschieht. Es wird Zeit, dass Mozarts Kunst des Albertibasses geliebt wird!

Leipzig, den 13. März 2005, revidiert September 2009

## Literaturverzeichnis:

- *Musik in Geschichte und Gegenwart*; Kassel 1968
- Bach, Carl Philipp Emanuel: *Über die wahre Art das Clavier zu spielen*; Berlin 1753
- Budday, Wolfgang: *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik*; Kassel 1983
- Ders.: *Harmonielehre Wiener Klassik, Theorie, Satztechnik, Analyse*; Stuttgart 2002
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musik im Abendland*; München 1991
- Fux, Johann Josef: *Gradus ad Parnassum*; Wien 1725
- Gerstenberg, Walter: *Über Mozarts Klaviersatz*; in: Archiv für Musikwissenschaft 1959
- Koch, Heinrich Christoph: *Versuch einer Anleitung zur Composition*; Leipzig 1782-1793
- Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*; Berlin 1752
- Rampe, Siegbert: *Mozarts Claviermusik*; Kassel 1995
- Riepel, Joseph: *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst*; Regensburg und Wien 1752-1768
- Rosen, Charles: *Der klassische Stil*; Kassel 1983
- Waldura, Markus: *Von Rameau und Riepel zu Koch*; Hildesheim 2002

## Noten:

Mozart, Wolfgang Amadeus: *Klaversonaten Band I/II*; Urtextausgabe hrsg. von Ernst Hertrich, G. Henle München 1977