

# ZUR TONSPRACHE MOZARTS

## 1. Grammatik

Mozart gestaltet seine Musik oft wie sprachliche Gebilde. Schon das einfache Thema der *Sonata facile* KV 545 gliedert sich wie ein gesprochener Satz.



W. A. Mozart, Sonata facile KV 545, 1. Satz, Hauptthema

Die Bewegungsrichtung in jedem einzelnen der beiden ersten Takte strebt im Wesentlichen nach oben, wie eine Stimme, die sich beim Sprechen hebt. Der zweite Teil des Themas ist weniger homogen im Bewegungsverlauf. Takt 3 springt in einer melodischen Zickzack-Bewegung zum höchsten Ton, um dann in Takt 4 zum Zielton hinabzusinken, die Hauptaussage ist getroffen, die Stimme senkt sich. Die Abschnitte werden durch Pausen klar markiert, vergleichbar Punkt und Komma in der Sprache. Die schon im melodischen Profil angelegte Zweiteilung wird gleichsam grammatikalisch verdeutlicht. Frage und Antwort, Haupt- und Nebensatz ergänzen einander zu einem klar gefügten Ganzen. Dieses Bestreben zu klarer Formbildung mit überschaubaren Einheiten macht dem Hörer die Musik unmittelbar verständlich. Die Strukturen werden nachvollziehbar und nicht zuletzt einprägsam, eine Qualität, die Mozarts „Tonsprache“ in außergewöhnlich hohem Maße auszeichnet.

## 2. Rhetorik

Ist die fassliche Formbildung in Mozarts Musik relativ leicht zu verfolgen, so erschließt sich der Bedeutungsgehalt dem Hörer unserer Tage weit schwerer. Beredte Töne oder gar sprechende Pausen im Kopfmotiv der c-Moll-Fantasie KV 475? – Will da Mozart vielleicht mehr vermitteln, als nur eine ausdrucksstarke Melodie? Aussagekräftiger, als man glauben mag, erweisen sich bereits die wenigen Noten am Beginn dieses Werkes.

Schon die Tonart c-Moll, hier zwar nicht durch Generalvorzeichen am Zeilenanfang, sondern durch einzelne Akzidentien vor den betreffenden Noten festgelegt, steckt einen tiefgründigen Bedeutungshorizont ab. *Für Klagen und andere klagende Themen (Pour les plaintes & tous les sujets lamentable)* umschrieb schon 1691 der französische Gambist und Lehrer Jean Rousseau, nicht zu verwechseln mit seinem berühmten Namensvetter, dem Philosophen Jean-Jacques Rousseau, die Funktion dieser Tonart. Johann Joachim Quantz, der Flötenlehrer Friedrichs des Großen, attestiert c-Moll in seiner 1752 erschienenen Flötenschule *den traurigen Affect*, aber auch den *Affect der Liebe, Zärtlichkeit, Schmeicheley*, ebenso wie *eine wütende Gemüthsbewegung, als die Verwegenheit, Raserey und Verzweiflung*. Der schwäbische Dichter, Musiker und Musikschriftsteller Christian Friedrich Daniel Schubart sah in seinen um 1784/85, also etwa zeitgleich mit Mozarts Fantasie, entstandenen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, c-Moll als Tonart der *Liebeserklärung, und zugleich Klage der unglücklichen Liebe. Jedes Schmachten, Sehnen, Seufzen der liebetrunkenen Seele, liegt in diesem Tone*, präziserte er im Weiteren. Also Klage, Leid, Liebe und Liebesklage, Sehnen, Seufzen und Trauer waren

Gemütsbewegungen, die man durch c-Moll auszudrücken pflegte. Nicht von ungefähr stehen etwa die Schlusschöre der beiden großen Passionen Johann Sebastian Bachs oder zahlreiche Requiem-Vertonungen des 18. Jahrhunderts in dieser Tonart.

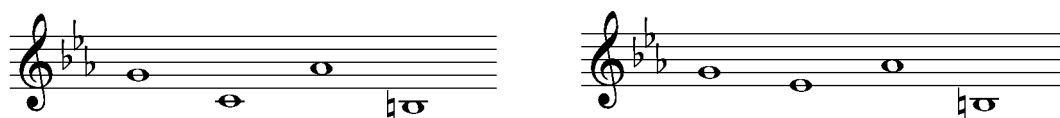
Auch Mozarts c-Moll-Fantasie scheint in einen vergleichbaren Bedeutungskontext zu passen.



W. A. Mozart, Fantasie in c-Moll KV 475, Beginn

Schon die ersten Töne füllen den von der Tonart vorgegebenen Affektrahmen ganz konkret aus. Wie ein gewaltiges Ausrufezeichen hebt das unisono vorgetragene forte-c an, ein unüberhörbares „Hab-Acht-Signal“, das auf gewichtige Aussagen schließen lässt. Die melodische Fortführung, immer noch im unisono, jetzt aber piano, ist gespickt mit Figuren aus dem Wortschatz der musikalischen Rhetorik, Symbole, die im unmittelbaren Zusammenhang mit den für c-Moll typischen Affekten stehen: Zunächst der übermäßige Sekundschritt *es'-fis'*, mit dem ein nicht zur c-Moll-Tonleiter gehörender Ton eingeführt wird, zudem ein schwer zu singendes Intervall, das nach den Regeln des strengen Satzes verboten ist, und dort, wo es dennoch vorkommt, etwas Außergewöhnliches signalisiert. Man nennt diese rhetorische Figur – griechisch – *Pathopoiia*, was so viel bedeutet wie „Erregung der Leidenschaften“; verwendet wurde diese Figur zur Darstellung von Schmerz, Klage, Weinen und ähnlichen Gemütszuständen.

Die sich anschließenden vier Noten haben als musikalisches Symbol eine lange Tradition. Sie verbinden Grundton und Quinte einer Molltonart mit den ihnen nach unten bzw. oben benachbarten Halbtönen, in c-Moll z.B. *c'*, *g'*, *as'* und *b*. Die vier Töne können in ihrer Abfolge variieren und der Grundton kann zuweilen durch die Terz (in c-Moll also *es*) ersetzt werden. Die beiden häufigsten Konstellationen sind die folgenden:



Aber auch die Reihenfolge wie im Kopfmotiv der c-Moll-Fantasie ist immer wieder anzutreffen, u.a. im Thema der g-Moll-Fuge aus dem ersten Teil von J. S. Bachs *Wohltemperiertem Clavier*.

Die melodisch wie harmonisch spannungsgeladene Tonkombination eignet sich ebenfalls hervorragend zur Darstellung von Leiden, Schmerz und Klage. Zahlreiche Komponisten haben sich ihrer bedient, vor Mozart beispielsweise Bach, Händel und Haydn, um nur die berühmtesten zu nennen, Händel etwa im Chor *And with His stripes we are healed* (*Durch seine Wunden sind wir geheilet*) aus dem *Messias* oder Mozart selber später in der

Kyrie-Fuge seines *Requiem*. Es handelt sich, rhetorisch gesehen, ebenfalls um eine *Pathopoiia*, weshalb man diese häufig als Thema oder Themenkopf in Fugen genutzte Tonverbindung auch kurz *Pathos-Typ* nennt.

Der zweite Takt in Mozarts Fantasie übernimmt das gleiche musikalische Vokabular, jetzt aber im harmonischen Zusammenklang der nun nicht mehr unisono geführten Stimmen. Der kontinuierliche melodische Fluß wird jetzt von Pausen unterbrochen. Doch diese Pausen sind weit mehr als nur ein Nicht-Erklingen von Tönen oder reine Gliederungsmarken. Sie sind ganz gezielt eingesetzt, sie wirken wie ängstliche Fragezeichen nach den kurzatmig seufzenden Motiven, ja sie sind selbst ein Seufzen, gleichsam ein Luft holendes „Ach“. Als solches erfüllen sie wieder einen rhetorischen Zweck und werden in der rhetorischen Fachsprache – lateinisch – als *Suspiratio* bezeichnet, was nichts anderes als genau dieses „seufzende Ach“ bedeutet.

Es ist geradezu unglaublich, welche Bedeutung fast jeder einzelne Ton dieses Fantasiebeginns trägt. Mozarts Zeitgenossen verstanden diese Sprache mit ihren rhetorischen Gesten. Durch die Vokalmusik in Oper und Kirche, wo derartige musikalische Wendungen mit konkreten Textaussagen verbunden waren und in entsprechenden Sinnzusammenhängen immer wieder wahrgenommen wurden, war der jeweilige Bedeutungshorizont geläufig. Er wurde auch dann assoziiert, wenn solche Figuren rein instrumental erklangen, und man verstand die Botschaft, die der Komponist mitteilen wollte.

### 3. Dramatik

Mozarts bisweilen grüblerische Fermaten stehen eher in dramatischem Kontext. Meist erscheinen sie an Orten einer gewissen dramatischen Zuspitzung, gleichsam an einem Scheideweg, wie in der Durchführung des eigenartigen Allegro in B-Dur KV 400 aus der ersten Wiener Zeit. Das Stück reflektiert Mozarts Leben im Kreise der Schwestern Sophie und Constanze Weber, deren Familie seit der ersten Bekanntschaft mit Mozart im Winter 1777/78 in Mannheim über München nach Wien übersiedelt war. In keinem zweiten Fall hat Mozart Namen von Personen im Notentext eines Instrumentalstücks erwähnt, ja diese quasi zum Bestandteil der Musik gemacht. Schon vor der Fermate erklingen die beiden Motive, mit denen er die beiden Schwestern später konkret beim Namen ruft. Mag Mozart während der Fermate, die – wie so oft bei ihm – mehrere Noten überspannt, gegrübelt haben, ob er sie wohl wirklich beim Namen nennen soll oder nicht? Auf jeden Fall ist diese Stelle ein dramatischer Kulminationspunkt. Nach dem anfänglichen Rückgriff auf das ausgelassene Anfangsthema zu Beginn des Mittelteils führt Mozart in Takt 62/63, nach g-Moll gewendet, ein völlig neues, geradezu sprechendes Motiv ein mit einer gebundenen Vorhaltsnote und gleichsam stammelnden Tonrepetitionen im staccato. Das überschwengliche Tempo scheint gedrosselt, plötzlich ein anderer Blickwinkel, neue Akteure, eine veränderte Szenerie.

W. A. Mozart, Allegro in B-Dur KV 400, Beginn des Mittelteils (nur Melodiestimme)

Dann folgen die Rufmotive, zunächst noch ohne die beiden Namen, rhetorisch aber eindeutig als *exclamatio*, als Ausruf, formuliert. Seufzer, die durch die Achtelaufakte fragenden Charakter erhalten, münden dann in die zwei Viertelnoten umspannende Fermate: ein ungewisses Zögern, das dann im aufwärts gerichteten Lauf allen Mut zusammen nimmt, um die beiden Schwestern nun doch beim Namen zu nennen, eine Opernszene en miniature, realisiert mit den Mitteln der musikalischen Rhetorik und sprachähnlicher Strukturen.

Den Menschen des 20. und 21. Jahrhunderts sind die rhetorisch-bildlichen Inhalte dieser Musik nicht mehr unmittelbar präsent. Sie gingen als musiksprachliche Ausdrucksmittel im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend verloren. Für Mozarts Zeitgenossen hingegen waren sie ein allgegenwärtiges, über die Grenzen der Länder und Sprachen hinaus verständliches Vokabular, so dass Joseph Haydn vor seiner Abreise nach England Mozart gegenüber getrost behaupten konnte: *Meine Sprache versteht man durch die ganze Welt.*

Jochen Reutter