

AUFGABE 3

Ein Genie braucht nicht erst bewiesen zu werden, wie jemand richtig bemerkte... Dennoch fände sich bei einem simpleren Kleinmeister kaum ein derartiger Schwall von konkret beobachtbaren erstaunlichen Fakten! Die **Phantasie K.V.475** ist (wie Mozarts Kadenz zu den Klavierkonzerten) ein beredtes Zeugnis seiner Improvisationskunst (auch Bach und Beethoven waren ja exzellente Improvisatoren) - vielleicht eine nachträgliche Niederschrift einer spontanen Leistung? (Dies könnte ein Hinweis für die Interpretation des Stückes sein, welche oft viel zu "brav" daher kommt - ich jedenfalls finde, man sollte sich am Klavier da und dort ein Rubato erlauben...). - Das c-Moll Stück ist im Umfeld seiner Sonate K.V.457 in der gleichen Tonart entstanden (beide identisch mit aufsteigenden Unisono-Oktaven beginnend - dort ein Moll-, hier aber ein verminderter Dreiklang) und nimmt das tonartige Pathos Beethovens vorweg (Pathétique, Op.111, 5.Sinfonie); eine ähnlich unvorhersehbare Chaotik (im wahrsten biblischen Sinne) finden wir aber schon im Eingangsstück von Haydns "Schöpfung": In der Adagio-Einleitung lassen uns beide Komponisten am Entstehungsprozess ihrer Gedanken fast handgreiflich teilnehmen...

SONATE
K. V. 457
Komponiert zu Wien, 4. Oktober 1784

Vordersatz Nachsatz

c-Moll
Dreiklang

Molto allegro

14

Tonika → Dominante Dominante

Tonika Abgesang

PHANTASIE
K. V. 475
Komponiert im Mai 1785 zu Wien

C B

vermindert!

Adagio

Bach:
Musikalisches
Opfer

as

Tonika → Dominante Modulationen

Des-Dur

sext-akkord

Sie begutachteten die Adagio-Introduktion und das folgende Cantabile (...die ausgedehnten Mittelteile waren aus Zeitmangel weggelassen, doch am Schluss kommt Mozart abrundend wieder auf den Anfang zurück). Welch ein Gegensatz! Man glaubt - in düstere Unterwelten hinab gezogen (wie am Schluss von "Don Giovanni") - einem tragischen Drama beizuwohnen... Und dann: Plötzlich hellt sich der düstere c-Moll Himmel in hellem D-Dur auf, in dieser agilen Freudentonart der Schiller/Beethovenschen "Götterfunken"! Zuerst also Mozart als Chaos (hat er hier mit seinen Modulationen die Romantik bereits hinter sich gelassen?) - dann aber "gesittete" Klassik mit regelmässigen 4-Takt Phrasen und konstanter Tonalität. Dieser Gegensatz zeigt sich auch in den Anfangstönen c (T.1) bzw. fis (T.26): Ein Tritonus, das "direkt gegenüber Liegende" im Quintenzirkel.

Detailanalyse der (absichtlich 24-taktigen?) **Introduktion**: In apodiktisch doppelt oktavierter Einstimmigkeit rollt Mozart zunächst das "c-Moll" auf (gerader Volttakt, schroffe forte/piano-Gegensätze) - doch schon der 3. Ton bildet einen verminderten Dreiklang ("fis" = Binnenleitton zu G - aber woher weiss man, ob es ev. nicht ein "ges" ist?). Über das subdominantisches as spannt er den Bogen in die Dominante H = VII. Stufe (T.2 - die verminderte Septime as-h findet sich schon in Bachs musikalischem Opfer ebenfalls im Kopfmotiv): Ein "Fragezeichen", dem zwei pp-Seufzer im leeren Raum verhallend folgen (Pausen! ...Der eine Seufzer gleittönig mit es>d, der andere als Echo leittonig mit fis>g; die Unterstimme jeweils in anderer Richtung). Beim ersten handelt es sich um eine normale Zwischensiebte (VII7), beim zweiten um eine *alterierte* mit der charakteristischen sich gegen aussen lösenden übermässigen Sexte as-fis (*sie werden diese im Sommerkurs kennen lernen, wenn wir die "Mozartquinte" besprechen...*).

Nach diesem ersten Anlauf (Tonika > Dominante) würde man eigentlich in T.3/4 eine gegenläufige Antwort (Dominante > Tonika) erwarten, wie dies in der bereits erwähnten Sonate und vielen anderen klassischen Werken geschieht... Im vorliegenden Fall jedoch beginnt Mozart - abgesehen von der rhythmischen Punktierungs-Variante mit Doppelschlag-Verzierung (Gruppetto) - sogleich zu modulieren: Statt H ein B, was uns in den subdominantisches Bereich führt (der zweite Seufzer landet nun in einem Sextakkord). Folglich landet er im 3. Anlauf auf einem As (*forte* C > B > As: Eine fallende Ganztonleiter, chromatisch ausgefüllt mit *piano* h und a). Der Zielton As (Terz von f-Moll) wird aber sogleich zum Dominantorgelpunkt der "neapolitanischen" Tonart Des-Dur umgedeutet (T.6/7, trotz des melodischen Binnenleittons "d" in T.6). Durch eine leittonige Aufhellung des Basses nach >A (T.8) gelangt er über B (Dominante von es-Moll T.9) nach Ces, welches aber als "H" enharmonisch umgedeutet ist (eine Art Trugschluss)... Ab T.10 ist die Hauptmelodie plötzlich im Bass (*einmal* wogt sie aufwärts, ein *andermal* nach Abwärts, teils mit Riesensprüngen: Oktaven, Dezimen...); die rechte Hand "vibriert" nun in 16-teln. Bereits in T.6 traten die 16-tel ja in der linken Hand als *legato*-Wellen auf (Alberti-Bässe) und gaben einem das Gefühl, dass das Stück erst hier eigentlich "beginne"...

Alles Spiegelfechtereien, durch den verminderten Septakkord ermöglicht (dieser Modulationskünstler kommt in den Takten 1, 2, 3, 4 und 8 vor - melodisch oder akkordisch). Hat Mozart hier musiktheoretisch gedacht, oder "rutscht" er einfach pröbelnd in den Halbtönen herum? In der chromatisch fallenden Basslinie (T.10-15) H>Ais>A>AS<G>Ges hat man beim Wechsel der Takte 12/13 und 14/15 ja diesen Eindruck (beide Male ein Dominantseptakkord* und ein Moll-Sextakkord, aus dem Zusammenhang gerissen: Diese Akkorde haben wirklich nichts miteinander zu tun!). (* Viele gaben in T.12/14 in der rechten Hand einen verminderten Dreiklang an; zusammen mit der linken Hand ergänzt sich dieser aber zu einem Dominantseptakkord. - Auch ist hier aufgefallen, dass Töne der linken Hand nicht zu Tönen der rechten passen: Zu entscheiden, dass in T.12/14 gis/fis lediglich ein melodischer Leitton ist, g/f aber akkordeigen... ja, dazu braucht es fundierte Erfahrung in Harmonielehre! >>> *Sommerkurs!*).

Mit dem es-Moll Sextakkord in T.15 hat Mozart nun die "schwärzeste" Ecke des Quintenzirkels erreicht - aber oho! In T.16 schreibt er das ges enharmonisch zu fis um, vorläufig eine dominante von H-Dur - im nächsten Takt resignierend in h-Moll wiederholt. Der Dominantorgelpunkt fis löst sich nun nicht in die Tonika H, sondern trugschlüssig in deren VI. Stufe G-Dur auf (T.18). Die düsteren Wolken hellen sich auf, sind wir doch damit wieder in den heimatlichen Gefilden der C-Tonalität angekommen, deren Dominante G ja ist. Die Sechzehntelrepetition auf d pendelt zwischen Sekundreibung und konsonanter Terz hin und her, und grollende Bassfiguren T.18,19 lösen sich nun in T.20 Oktave um Oktave höher

in eine Tändelei auf (T.21 mit kanonischer Imitation), welche sich wieder in der bereits oben erwähnten Mozartquinte löst(e), wenn der Schlaumeier das "d" geschrieben hätte (durch diesen - schon in T.2 vorkommenden - raffinierten Trick des Weglassens umgeht Mozart den in der Literatur oft genannten "Fehler" einer Quintenparallele meistens...):

L Kanon

weggelassen!

* Mozart-Quinte

Durch die gegen aussen sich lösende übermässige Sexte gelangt er in den Fis-Dur Akkord - eigentlich die Dominante von h-Moll, welches zwar in den zwei fanfarenartigen Ausrufen auch erscheint (T.22 mit hinkenden Figuren, T.23 einstimmig). Doch ist der Fis-Dur Dreiklang wirklich so zu deuten? 3 mal wiederholt er sich *calando* (beruhigend), und bei der "Vereinzelung" zum Einzelton "fis" (?improvisierend zu spielen - ev. ein "fragendes" Ritardando?) verliert er den tonartlichen Zusammenhang, sodass ...im neuen Cantabile-Teil das fis sich nun als freundliche Terz von D-Dur herausstellt: Wie ein Phoenix aus der Asche! - - - *Kamen Sie draus? Wohl nur ansatzweise; dazu müssen Sie eben nun den Harmonielehre-Kurs besuchen, der im Sommer stattfindet!* - Übrigens: Beethoven hat denselben Modulationstrick im Finale seiner 9. Sinfonie verwendet, wo in den Takten 187-212 (alla Marcia-Teil) das Fis im Horn dieselbe wundersame Transsubstantiation erfährt beim Übergang ins "Freudenthema".

Stichworte zum **Cantabile-Teil**: Klassische Liedform in regelmässigen 2(4)Takt-Phrasen: Vordersatz mit Halbschluss in der Dominante - Nachsatz mit Ganzschluss auf der Tonika (wiederholt); dann ein Abgesang mit neuem Staccato-Motiv (T.31), dieses echohaft eine Oktave tiefer wiederholt; und eine Reprise mit Hinauszögerung durch einen Trugschluss (T.34). Begleitung mit Albertibässen (figuriertes Dreiklang; vgl. Sonata facile). Improvisative Elemente (>Interpretation!) sind die "Eingänge" = Ein(Über-)leitungen, (T.27,29,32,34) z.T. mit Vorschlägen (T.29 in Terzen), die jedes Mal anders sind (Mozart wiederholt nie eine Passage *tel quel*, sondern oktaviert, verändert Spielfiguren leicht (z.B. wird in T.35 die Viertelnote in leicht getupfte Sechzehntel aufgelöst etc.). Der hell-freundliche Charakter der Tonart D-Dur wird noch dadurch unterstrichen, dass die Melodie auf der (Gefühls-)Terz und nicht auf dem Grundton beginnt. Der Teil enthält viele vorhaltartige** galante "Verbeugungen" (z.B. T.29), auch tändelnde Triolen (T.27,29), welche gut in den Rokoko-Rahmen passen, in welchem der Komponist sich ja bewegte. Die Harmonik der Begleitung ergeht sich in schlicht volkstümlichen Kadenzakkorden (Rousseau: "Retour à la nature"): I.Stufe=Tonika - II6=Subdominante - Dominante mit kadenzierendem Quintsext-Umkehrung). Im Mittelteil (=Abgesang) hören wir auch einen Dominantseptakkord (Quintsext-Umkehrung). Der Trugschluss in T. 34 wird noch durch eine "Zwischensiebte" bereichert. (** *Wo es sich um echte Vorhalte handelt z.B. T.16, und wo akkordeigene Fortschreitungen z.B. T.2 kann man nur mit Harmonielehre-Kenntnissen entscheiden*).

Interessant, aber den Rahmen einer solchen Prüfung weit übersteigend (deshalb nicht abgedruckt) wäre der **weitere Verlauf des Stückes**: In teils opernhafter Dramatik (auch arienartig) werden viele weitere Tonarten berührt: a - g - F - f - Des - cis - B ...etc. - Die letzte Seite wurde wieder abgedruckt, um Ihnen den reprisenartigen Schlussteil zu zeigen (Tempo primo): Nöchmals der Anfang, aber knapper formuliert mit einer eindeutig dominantischen Schluss-"Perspektive": Orgelpunkte auf G, mit interessanter Reibung zu "fis" (T.172 - Mozart schreibt: ff=fortissimo!). Eindeutig landet das Stück in einem bestätigenden c-Moll Akkord (Willenskreuz) mit vorangehender himmelstürmender "europäisch" aufwärtsgerichteter 1/64-Tonleiter. Das Werk wird also zu Recht "c-Moll Phanatase" genannt - dies obschon vorne an der Linie kein Vorzeichen steht... Dies wohl, weil Mozart ohnehin dauernd herummoduliert: Wie weisses Licht enthält die C-Tonalität potentiell das ganze Spektrum aller Tonarten!

PHANTASIE

K. V. 475

Komponiert im Mai 1785 zu Wien

1

Adagio

1 2 3 4 2 1 2 3 4 2 1 2 3 4 2 1 2 3 4

f *p* *pp* *f* *p* *pp*

legato *fp*

9 *fp* *fp* *fp*

12 *fp* *fp* *fp*

15 *fp*

18 *fp* *fp*

→

Musical score system 1, measures 20-21. The system consists of two staves. The upper staff begins with measure 20, marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 2, 3, 5). The lower staff begins with measure 21, marked with a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a bass line with fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The dynamic marking *cresc.* is placed between the staves.

Musical score system 2, measures 22-23. The system consists of two staves. The upper staff begins with measure 22, marked with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a melodic line with fingerings (2, 1, 5, 3, 2, 1, 3, 2). The lower staff begins with measure 23, marked with a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a bass line with fingerings (1, 3, 1, 2, 1, 2, 1, 3, 4, 1). The dynamic marking *fp* is placed at the start of measure 22, and *calando* is placed in the middle of the system.

Musical score system 3, measures 24-25. The system consists of two staves. The upper staff begins with measure 24, marked with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a melodic line with fingerings (2, 5, 4, 3, 3, 4, 2, 1, 1, 1, 1, 2, 5, 4, 3). The lower staff begins with measure 25, marked with a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a bass line with fingerings (4, 3, 2, 1, 2, 1). The dynamic marking *p* is placed at the start of measure 24, and the tempo marking *cantabile* is placed above the staff.

Musical score system 4, measures 26-27. The system consists of two staves. The upper staff begins with measure 26, marked with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a melodic line with fingerings (5, 4, 3, 3, 4, 3, 1, 2, 1, 2, 1, 3, 2). The lower staff begins with measure 27, marked with a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a bass line with fingerings (3, 3, 2, 1, 1, 2, 1). The dynamic marking *p* is placed at the start of measure 26. First and second endings are indicated by '1.' and '2.' above the staff.

Musical score system 5, measures 28-29. The system consists of two staves. The upper staff begins with measure 28, marked with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a melodic line with fingerings (4, 1, 2, 4, 1, 3, 2, 5, 4, 3). The lower staff begins with measure 29, marked with a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a bass line with fingerings (4, 3). The dynamic marking *p* is placed at the start of measure 28.

Musical score system 6, measures 30-31. The system consists of two staves. The upper staff begins with measure 30, marked with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a melodic line with fingerings (1, 3, 4, 1, 3, 2, 1, 3, 5, 1, 2, 1, 3, 3). The lower staff begins with measure 31, marked with a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a bass line with fingerings (3, 3). The dynamic marking *p* is placed at the start of measure 30. First and second endings are indicated by '1.' and '2.' above the staff. The text "etc." is written to the right of the system.