

## Altug Ünlü

### Das übergeordnete Konzept in W. A. Mozarts *Adagio* h-moll KV 540

Mozarts *Adagio* ist ein bekanntes und beliebtes Werk. Dennoch blieben wesentliche kompositorische Details bisher verborgen, die für ein tiefes Verständnis von eminenter Bedeutung sind. Die vorliegende Untersuchung zeigt im *Adagio* erstmals ein übergeordnetes Konzept auf und zeichnet den elementaren kompositorischen Gedankengang nach. Was an vielen Stellen des Werkes sonderbar wirkt, erweist sich dann als Teil eines Prozesses.

Außerdem offenbart ein stilübergreifender Vergleich Bachs Einfluß auf die Konzeption des *Adagio*. Ein solcher Vergleich liegt durchaus nahe, denn Mozart studierte auf Gottfried van Swietens Anregung einige Werke Johann Sebastian Bachs gründlich und komponierte Fugen – zunächst in stilistischer Nähe des großen Vorbilds (Hildesheimer 1977, 187, 256).

Am 19. März 1788 in Wien entstanden, ist das *Adagio* ein Spätwerk voller satztechnischer Besonderheiten. Bei einer ersten Durchsicht des Notentextes fallen vor allem Phänomene harmonischer Natur auf: So wird in T. 25 ein Quintsextakkord, der dominantisch G-Dur ansteuert, überraschend in eine Kette zweier Kadenzansätze überführt. Beide werden jeweils subdominantisch initiiert (s. Bild 1<sup>1</sup>). Der erste Kadenzansatz (T. 25) nach e-moll bricht ab,<sup>2</sup> der zweite hingegen (T. 26) leitet regulär fis-moll ein. Zweimal in Folge geschieht also etwas Unerwartetes: ein abrupter Wechsel des tonalen Zentrums (G-Dur/e-moll [T. 25] sowie e-moll/fis-moll [T. 25/26]<sup>3</sup>).

Takt 25-26

1. Sequenzglied (unvollständig)      Beginn des 2. Sequenzglieds



**Bild 1: Abrupte Rückkehr in die Sequenzformel im Rahmen der Durchführung**

- <sup>1</sup> Die Bilder werden in der vorliegenden Untersuchung teilweise zum Nachweis unterschiedlicher Aspekte verwendet. Einige Zusätze verbaler oder graphischer Art werden deshalb erst später aufgegriffen.
- <sup>2</sup> Der Übergang in die Umgebung von e-moll erfolgt (T. 25) modulatorisch: Der verkürzte Dominantseptnonenakkord von G-Dur wird diatonisch zum Subdominantquintsextakkord von e-moll umgedeutet.
- <sup>3</sup> Der Verfasser verwendet einheitliche Taktangaben nach folgendem Schema: Einem Auftakt folgt ein rechtsgeneigter Schrägstrich (/); ist etwa nur der Auftakt gemeint, so folgt dem Schrägstrich ein langer Querstrich (–); z.B.: T. 25/26 (Takt 26 mit Auftakt), T. 25/– (nur der Auftakt zum Takt 26). Die anderen Abkürzungen entsprechen bestehenden Konventionen.

Am Anfang steht die Frage, warum Mozart die Hörerwartung täuscht, denn überraschende Wendungen wecken grundsätzlich die Aufmerksamkeit des Zuhörers und setzen gewöhnlich Signen, die den Weg zum Verständnis weisen. Das ist ein allgemeines kompositorisches Prinzip, dem viele große Komponisten gefolgt sind.<sup>4</sup>

Worauf könnten jene harmonischen Besonderheiten (T. 25-26) in dem *Adagio* hinweisen? Der weitere Verlauf wirft zumindest noch mehr Fragen auf (s. Bild 2<sup>5</sup>): Zunächst erklingt über eine längere Passage (T. 26-29) fis-moll; plötzlich folgt ihr eine Kadenz nach as-moll (s. T. 29/30 im Bild 3); wie zuvor auch e-moll (s. T. 25/26 im Bild 1) wird as-moll jedoch nur gestreift, etabliert sich nicht (die Kadenz bleibt unvollständig); der Weg führt – über g-moll (T. 30/31-32) und a-moll (T. 32/33-34) – schließlich nach h-moll (T. 34/35-36). Nach der Reprise (T. 35-51), in der das Ambiente der Grundtonart nicht mehr verlassen wird, leitet eine ausgedehnte Kadenzpassage (T. 52/53-55) die Coda ein (T. 55/56-57).

The image shows a musical score excerpt with two staves (treble and bass clef). Above the staves, four measures are grouped and labeled as '2. Sequenzglied', '3. Sequenzglied', '4. Sequenzglied', and '5. Sequenzglied'. The notation includes various chords and melodic lines, with some notes connected by dashed lines, indicating a compressed representation of the original score.

**Bild 2: Die Stationen 2-5 der Sequenzformel in komprimierter Darstellung**

Die beschriebenen Stationen lassen zunächst eine für klassische Durchführungen<sup>6</sup> typische Sequenz erkennen (s. Bild 2), deren einzelne Glieder im intervallischen Verschiebungsgrad einer Sekunde stehen: fis-moll (T. 26-29), g-moll (T. 30/31-32), a-moll (T. 32/33-34), h-moll (T. 34/35-36). Es handelt sich also um eine Sekundstiegssequenz, in deren Rahmen sich auch das in der ersten Hälfte des T. 30 gestreifte as-moll integrieren läßt. Der Kontext zwingt Mozart jedoch hier zu einer ‚Korrektur‘ (s. Bild 3), die den Blick zunächst ein wenig verschleiert; mittels dieser ‚Korrektur‘ verläuft die Sequenz über die diatonischen Stufen der Grundtonart h-moll, die sich jeweils als tonale Zentren etablieren. Würde jedoch (T. 30) nach der vorausgehenden Episode in fis-moll (T. 26-29) tat-

<sup>4</sup> Dieses Prinzip läßt sich übrigens mit erstaunlicher Transparenz auch in Chopins *Ballade* g-moll nachweisen. Dort führt der Weg sogar letzten Endes zu der Erkenntnis, daß die vier *Balladen* auf struktureller Ebene einen Zyklus bilden. Die Strukturanalyse über Chopins *Balladen* – speziell über die *Ballade* g-moll – hat der Verfasser in der Festschrift zum 70. Geburtstag von Constantin Floros veröffentlicht; Altug Ünlü: Frédéric Chopins *Ballade g-Moll op. 23* und ihr Stellenwert im zyklischen Zusammenhang – eine Strukturanalyse (Krieger/Spindler 2000, 47-62).

<sup>5</sup> Vgl. stets auch den Originalnotentext, denn einige Bilder sind lediglich komprimierte Darstellungen.

<sup>6</sup> Die Durchführung verarbeitet sowohl aus dem Hauptsatz (T. 1-10 einschließlich der modulierenden Überleitung T. 7-10) motivisches Material als auch aus dem Seitensatz (T. 11-19).

sächlich das initiierte as-moll<sup>7</sup> folgen, würde der Sequenzverlauf über b-moll schließlich nach c-moll führen.<sup>8</sup> Damit die Grundtonart h-moll sich am Ende der Sequenz erneut einstellt, erfolgt in T. 30 (Bild 3) – in motivischer Korrespondenz zu T. 25/26 (Bild 1) – der Übergang nach g-moll; ein notwendiger Kunstgriff also und keine intuitive Willkür. Vor diesem technisch plausiblen Hintergrund ist der besondere Ausdruckswert der unkonventionellen Passage in T. 30 nicht zu verkennen: Am Rande von as-moll nimmt die Stimmung auffällig düstere Züge an. Es ist übrigens bemerkenswert, daß die harmonischen Sequenzglieder 3-5 zusätzlich durch übergeordnete melodische miteinander geschickt verschränkt werden. Mit anderen Worten: Es besteht eine Divergenz zwischen harmonischer und melodischer Sequenzführung (vgl. gestrichelte Eckklammern im Bild 2).

Takt 29/30-31

3. Sequenzglied

Die 'Korrektur'

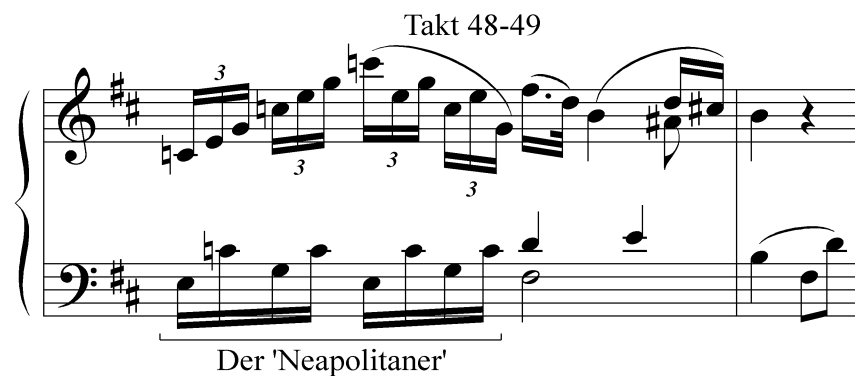
**Bild 3: Das Ambiente von as-moll wird nur gestreift**

Auch e-moll gehört zum Bestandteil der Sequenz: auf den ersten Blick zwar nur latent – die Kadenz bleibt ja unvollständig (s. T. 25/– im Bild 1) –, dafür aber schon in der Anfangsphase der Exposition (T. 1-21) bzw. der Reprise (T. 35-51) äußerst präsent. Mozart umgeht e-moll als tonales Zentrum später offenbar aus gleichsam ökonomischen Gründen: Es ist bereits ‚verbraucht‘. Der Ansatz der Sequenz erfolgt zwar sehr früh, die Sequenz selbst wird aber erst später fortgesetzt. Unterbrochen wird sie gleich in ihrem zweiten Glied: Nach der e-moll-Passage (T. 4/5 bzw. T. 38/39) erklingt statt fis-moll dominantisch Fis-Dur (s. T. 6 sowie T. 40 im Bild 8) und leitet nach dem Halbschluß (jeweils am Ende von T. 6 und T. 40; vgl. den Originalnotentext) kadenziell h-moll ein. Im Gegensatz zum ersten Sequenzglied (e-moll) entfaltet sich das zweite (fis-moll) erst im weiteren Verlauf (s. T. 26-29 im Bild 2). Die Sequenzformel wird also zunächst in einen Halbschluß überführt, später erneut aufgegriffen und fortgesetzt. In der Anfangsphase als Grundgerüst für den kompositorischen Verlauf latent angelegt, offenbart sich die Sequenz in der Durchführung (T. 22-34) in ihrer wahren Gestalt. Der Wiedereinstieg in die Sequenzformel (T. 25/26) geschieht dabei harmonisch signifikant, wird durch jene überraschende Wendung (T. 25) markiert (s. Bild 1).

<sup>7</sup> Indem Mozart (T. 30) as-moll tangiert, schafft er – liest man as=gis – die Kleinterzsymmetrie um die Achse h-moll in Relation zum D-Dur des Seitensatzes.

<sup>8</sup> Die tonalen Zentren fis-moll und as-moll werden (T. 29/30) auch modulatorisch miteinander verbunden (s. Bild 3): Nach entsprechender enharmonischer Verwechslung läßt sich der Dominantseptakkord von fis-moll als übermäßiger Dursubdominantquintsextakkord (übermäßige ‚sixte ajoutée‘) von as-moll deuten. Zudem herrscht in T. 29/30 zwischen den aufeinanderfolgenden Akkorden ein Umkehrverhältnis um denselben Quintrahmen: (von unten nach oben) cis-eis-gis-h und (von oben nach unten) as-fes-des-b.

Es handelt sich hier indes um mehr als ‚nur‘ eine Sequenz. Als tradierte Formel avanciert sie im Kontext zum Kern der Konstruktion, die über das Stück ‚aufgespannt‘ wird. Stringent steigend, wirkt die Sequenz gleichsam als Teil eines Prozesses, der mit der Rückkehr in die Grundtonart h-moll (T. 34/35-36; Bild 2) allerdings noch nicht abgeschlossen, sondern noch von einem besonderen Höhepunkt gekrönt wird: Die Hauptkadenz (T. 48-49) initiiert der symbolträchtige ‚Neapolitaner‘; als ‚C-Dur‘-Dreiklang (harmonisch eigentlich subdominantisch e-moll mit tieferer Sext statt Quint, jedoch de facto unbestritten auch ein ‚C-Dur‘-Dreiklang; Bild 4) schließt er sich nahtlos dem kompositorischen Prozeß an. Er ist das letzte Glied der Kette und taucht auch nur ein einziges Mal auf. Obwohl außerhalb der Sequenz – sie endet bereits mit der Rückkehr nach h-moll –, ist er fester Bestandteil des kompositorischen Prozesses. Damit stellt der ‚Neapolitaner‘ – traditionell ohnehin ein Schlußsignal – eine ‚Fluchtebene‘<sup>9</sup> dar, auf die der Prozeß zusteuert.



**Bild 4: Der ‚Neapolitaner‘ als ‚Fluchtebene‘ im strukturellen Prozeß**

Hier offenbart sich die wahre Meisterschaft. Es ist nicht die Sequenz, was hier besticht, sondern der Prozeß, in den sie integriert ist. Zwischen dem Ansatz (s. T. 4/5 im Bild 8) und der bedeutsamen Hauptkadenz (s. T. 48-49 im Bild 4) – mit dem ‚Neapolitaner‘ als signifikantem Bindeglied (T. 48) – spannt er einen Bogen und determiniert den kompositorischen Verlauf programmatisch!

Innerhalb dieses großen Spannungsbogens erfüllt auch der Seitensatz<sup>10</sup> (T. 11-19) einen strukturellen Sinn, obwohl er aus dem Rahmen der Sequenz eindeutig herausfällt, also weit außerhalb des beschriebenen kompositorischen Prozesses zu stehen scheint. Bei näherer Hinsicht integriert der Seitensatz jedoch das Profil der Sequenz gerüstartig in den melodischen Kontext: Die auffällig chromatisch geprägte Kantilene des Seitensatzes zitiert die einzelnen Stationen, an denen die Sequenz verläuft. Diesen wird dabei – genauso wie in den später sequenziell aufeinanderfolgenden Kadenzstationen – jeweils der subdiatonische Halbton vorangestellt. Diese ascendente chromatische Tonfolge wird bereits ab T. 11 – im Anschluß an die markante Dreiklangsbrechung im *f* – durch plötzliches *p* dynamisch kontrastreich hervorgehoben, durch ständiges Überkreuzen der Hände dem Interpreten sowie dem Zuschauer sogar gestisch signalisiert (vgl. hierzu den Originalnotentext) und dabei mittels Zäsuren wie eine Kette paarweise in einzelne Glieder zerlegt (linke Hand:

<sup>9</sup> Der Begriff ‚Fluchtebene‘ stammt von Christoph Hohlfeld: „Weitung des Fluchttons zur Ebene“ (Hohlfeld 2000, 297); s. auch Anm. 12.

<sup>10</sup> Der Seitensatz entfaltet sich in der Paralleltonart D-Dur und mündet koinzident (Kadenz und thematischer Neuanfang sind verschränkt) in die Schlußgruppe (T. 19-21).

dis, e / eis, fis / fis, g / gis, a; gestrichelte Eckklammern im Bild 5).<sup>11</sup> Das letzte Glied der Sequenz und der im bereits beschriebenen Prozeß als ‚Fluchtebene‘ identifizierte ‚Neapolitaner‘ müßten diese Tonfolge idealtypisch noch über die Stufen h und c (‚Fluchtton‘<sup>12</sup>) führen. Mit den vorangestellten Leittönen ergäben sich also in Ergänzung noch zwei weitere Glieder (ais, h sowie h, c). Mozart spart diese Glieder bis zur Schlußphase auf (s. die Oberstimme in T. 51; Bild 5)! Hier scheint sich der Sinn jener Takte 51/52-55 zu erfüllen, die wie eine Erweiterung der Schlußgruppe (T. 49-51) wirken: Sie beschließen einerseits den strukturellen Vorgang und leiten andererseits die Coda (T. 55/56-57) ein.

**Bild 5: Die Sequenzstationen und die ‚Fluchtebene‘ werden melodisch reflektiert**

Die strukturelle Idee des Werkes bleibt also im Seitensatz präsent und spannt den Bogen bis zum Ende; sie durchdringt auch die kleinen Verästelungen. Die Chromatik ist hier kein Selbstzweck, sondern ein strukturelles Resümee. Sie lenkt das Augenmerk auf das Wesentliche. Der Seitensatz deutet linear an, was alsbald harmonisch geschieht und weckt zugleich eine Erwartungshaltung, die erst am Ende erfüllt wird. Er stellt im Rahmen des spannungsreichen Prozesses eine Parenthese dar – eine Art retardierendes Moment, das einerseits den bevorstehenden Pfad ‚skizziert‘ und andererseits den Zuhörer vorübergehend aus der Strenge entläßt.

Als Ergebnis bleibt vorerst festzuhalten: In Mozarts *Adagio* ist die elementare strukturelle Idee die aufsteigende Tonfolge e, fis, g, a, h, c. Diese Tonfolge wird einerseits als Leitfaden harmonisch in einen übergeordneten kompositorischen Prozeß eingebunden, der – wie ausführlich beschrieben – größtenteils sequenziell verläuft, andererseits nimmt sie mit vorangestellten Leittönen partiell auch eine melodische Gestalt chromatischer Prägung an (s. Bild 5).

Eine scheinbar alltägliche Erscheinung, eine herkömmliche Sequenz, die bei oberflächlicher Betrachtung nur als nebensächlich erscheinen mag, entpuppt sich bei näherer Hinsicht als wichtiger Baustein, der wie ein Wegweiser zum Verständnis führt. Ausgehend von einer traditionellen Formel lassen sich also durchaus Besonderheiten im strukturellen Geflecht erörtern; sogar der kompositorische Gedankengang läßt sich nachzeichnen.


<sup>11</sup> Die subdiatonischen Halbtöne werden gemäß ihrer Fortbewegungstendenz mittels eines Aufwärtspfeils visualisiert (plastische Notenschrift nach Christoph Hohlfeld); vgl. auch Bild 7 und Bild 9.

<sup>12</sup> Der Begriff ‚Fluchtton‘ stammt ebenfalls von Christoph Hohlfeld: „Von offengelassener Hinwendung vorbereiteter Zielton, der eingelöst werden muß“ (Hohlfeld 2000, 297).


Die Analyse zeigt, daß der (im formalen Rahmen eines geradezu exemplarischen Sonatenhauptsatzes) nachgewiesene Prozeß maßgeblich für den logischen Verlauf verantwortlich ist. Verbergen sich hinter der Vollkommenheit der Meisterwerke grundsätzlich ähnliche Phänomene? Zur endgültigen Klärung dieser Frage wären natürlich noch weitere Untersuchungen erforderlich.

Zum Schluß stellt sich noch die Frage nach den Vorbildern. Die Sonderstellung der Tonart fordert in diesem Zusammenhang einen Vergleich mit J. S. Bachs Präludium und Fuge h-moll aus dem 1. Band des *Wohltemperierten Klaviers* geradezu heraus.<sup>13</sup> Bewußt oder unbewußt könnten einige Komponenten das *Adagio* geprägt haben. Es besteht kein Zweifel darüber, daß Mozart das Werk kannte. Wie eingangs erwähnt, setzte er sich nach der Begegnung mit Bachs Œuvre intensiv mit der Fugenkomposition auseinander.

Bach: Fuge in h-moll WK 1 (Takt 19/20; Sopran)



Mozart: *Adagio* (Takt 45/46)

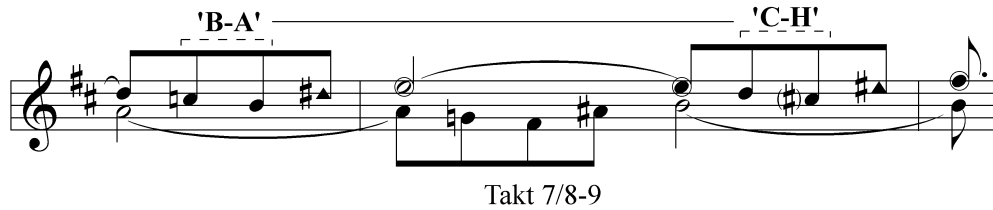


**Bild 6: Melodischer Hinweis auf Bachs h-moll Fuge**

Der direkte Vergleich deckt in der Tat vor allem Parallelen zur Fuge auf – zunächst rein melodischer Natur: Mozart integriert ein charakteristisches Motiv aus der Sequenz der Fuge (in T. 19 im Sopran besonders deutlich zu erkennen; Bild 6, aber zuvor auch schon in T. 17/18; vgl. den Originalnotentext) in die Kantilene des *Adagio* (T. 45/46; die Durvariante erklingt bereits [T. 15/16] im Seitensatz der Exposition; vgl. den Originalnotentext). Das Zitat ist getreu; die Passagen stimmen in der Tonhöhe und in der rhythmischen Gestalt überein. Das allein reicht sicher nicht aus, um Bachs Einfluß wirklich zu untermauern. Doch kommt ein Indiz zum anderen. So gibt es Parallelen in der Verwendung der Chromatik: Das erste Zwischenspiel der h-moll-Fuge überbrückt im Sopran den Weg bis zum dritten Stimmeinsatz (T. 7/8-9) mittels der chromatisch geprägten Tonfolge dis, e, eis, fis, die genauso wie in Mozarts *Adagio* paarweise gruppiert wird (im Bild 7 mittels plastischer Notenschrift visualisiert; vgl. auch Bild 5 und Bild 9). Bach meidet hier indes die ‚direkte‘ Chromatik: Zwischen die einzelnen Glieder der Kette (dis, e / eis, fis) fügt er parenthetisch seinen Namen ein. Die Töne des Anagramms erklingen – wie auch schon im Fugenthema (s. Bild 8) – eine große Sekunde höher als in der Originalgestalt (c, h / d, cis statt b, a / c, h).<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Unter den bei Mozart ohnehin seltenen Molltonarten bildet h-moll durchaus eine Ausnahme (Hildesheimer 1977, 93).

<sup>14</sup> Christoph Hohlfeld weist bereits darauf hin, daß Bachs Name im Fugenthema offenbar „eingraviert“ ist (Hohlfeld 2000, 279).



**Bild 7: Die Überleitung zum 3. Stimmeinsatz in Bachs h-moll-Fuge**

Das Fugenthema selbst enthält allerdings ein doppeltes Anagramm: neben diesem beschriebenen noch ein zweigliedrig metrisch akzentuiertes (ebenfalls transponiert: e, dis / fis, eis). Die beiden Anagramme werden (T. 2) miteinander verflochten; sie finden in Mozarts *Adagio* Eingang. Eines erscheint – wie auch bei Bach – als Achtelpaar im Abstand eines Viertels und wird mittels Vorhalten dissonant markiert; das andere erklingt innerhalb einer Sechzehntelfigur der linken Hand. Beide werden dynamisch (*mf* statt *p*) hervorgehoben (s. die Gegenüberstellung im Bild 8). Im Kontext (T. 4-5) schimmert zudem Bachs Fugenthema mit seinem latent zweistimmigen Profil partiell skelettartig durch – ein Aspekt, der in der Forschung bisher völlig unbekannt war (vgl. gestrichelte Eckklammern im Bild 8)! Der Rahmen ist nahezu identisch;<sup>15</sup> Mozart überbrückt lediglich die größeren Intervalle durch Skalenausschnitte. Der Vorgang wiederholt sich (T. 38-39) in der Reprise. Ist auch die Dreiklangsbrechung zu Beginn des *Adagio* vom Themenkopf der Fuge inspiriert (vgl. jeweils den Originalnotentext)?

Bach: Fuge in h-moll WK 1 (Takt 1/2)

Mozart: *Adagio* (Takt 4-6 sowie 38-40)

1. Sequenzglied

2. Sequenzglied (führt zum Halbschluß)

**Bild 8: Das *Adagio* und das Fugenthema im Profilvergleich und der Sequenzansatz**

Auf dem Fundament aszender Chromatik (im Baß erklingt die bedeutsame Tonfolge dis, e, eis, fis; im Bild 9 plastisch visualisiert; vgl. auch Bild 5 und Bild 7) leitet auch Bach den Schluß mit dem ‚Neapolitaner‘ ein. Wie Mozarts *Adagio*, klingt die Fuge picardisch aus.

<sup>15</sup> In T. 5 sowie T. 39 wird der Ton *ais* im Kontext aus melodischen Gründen zum Stammtone *a* gesenkt.



**Bild 9: Die bedeutsame Tonfolge und der ‚Neapolitaner‘ am Schluß der h-moll-Fuge**

Natürlich bestehen die Parallelen zwischen Bach und Mozart hier unterschwellig. Zumindest scheint aber die Inspiration von Bach ausgegangen zu sein. Es ist durchaus möglich, daß das Vorbild über einen längeren Zeitraum Mozarts Denkweise geprägt hat. Die Einbindung in seinen Personalstil gelingt indes auf eine eigenwillige und charakteristische Art. Die Verschmelzung erfolgt in erster Linie auf elementarer Ebene. Aber dennoch: Bachs Einfluß bleibt trotz aller Verschlüsselung unverkennbar.

Die Analyse offenbart im *Adagio* eine Denkweise, wie sie bei Mozart bisher kaum beachtet wurde. Nach eingehender Untersuchung kompositorischer Gedankengänge erweisen sich ungewöhnliche Phänomene im Spannungsfeld von ‚Struktur und Ausdruck‘ als Teil eines übergeordneten Konzepts.

#### Literatur:

Hildesheimer 1977

Wolfgang Hildesheimer: Mozart, Frankfurt am Main 1977

Hohlfeld 2000

Christoph Hohlfeld: Schule musikalischen Denkens Teil II. Johann Sebastian Bach: Das wohltemperierte Klavier 1722, Wilhelmshaven 2000

Krieger/Spindler 2000

Gottfried Krieger/Matthias Spindler (Hrsg.): Musik als Lebensprogramm. Festschrift für Constantin Floros zum 70. Geburtstag, Frankfurt am Main 2000