

HAYDN – CLEMENTI – MOZART Ausprägungen der Monothematik

Im Winter des Jahres 1781 hatte Kaiser Joseph II. hohen Besuch in Wien: der Großherzog Paul von Russland (der spätere Zar Paul I.) und seine Gemahlin Großherzogin Maria Fyodorovna verweilten für einige Wochen am Hof. Aus diesem Anlass veranstaltete der Kaiser am Weihnachtsabend einen musikalischen Wettstreit zwischen Mozart und Muzio Clementi, den gefeierten Cembalovirtuosen, der seine Europatournee aus diesem Grund abänderte und nach Wien anreiste.

Aus einem Brief Mozarts an seinen Vater (16. Jänner 1782) kennen wir den Verlauf dieses Wettstreits: auf Aufforderung des Kaisers beginnt Clementi, präludiert erst und spielt dann eine Sonate. Darauf folgt Mozart; ebenfalls präludierend und dann Variationen spielend.

Die Großfürstin legt den beiden Sonaten von Paisiello vor (der zu dieser Zeit Kapellmeister in Russland war und diese Stücke für sie geschrieben hatte) und Mozart spielte die Allegro und Clementi die Andante und Rondos.

Zum Schluss wählte der Kaiser ein Thema daraus und die beiden Musiker führten es zusammen aus: jeweils der eine den anderen während seiner Variationen auf einem zweiten Klavier begleitend (Mozart musste dabei mit dem verstimmtten zweiten Klavier vorlieb nehmen, bei dem auch noch drei Tasten stecken blieben!).

Wer als Sieger aus diesem Wettstreit hervorgegangen ist, ist nicht gesichert, aber laut der Biographie Dittersdorfs dürfte der Kaiser von Mozarts besserem Abschneiden überzeugt gewesen sein - immerhin schickte er ihm danach 50 Dukaten.

Clementi jedenfalls schien von Mozart höchst beeindruckt: „Ich hatte bis dahin niemand so geist- und anmuthsvoll vortragen gehört. Vorzugsweise überraschten mich ein Adagio und mehrere seiner extemporirten Variationen, wozu der Kaiser das Thema wählte, das wir, wechselseitig einander accompagnirend, variiren mußten.“

Mozarts Meinung von Clementi war weniger schmeichelhaft: „Clementi – dieser ist ein braver Cembalist – dann ist auch alles gesagt – er hat sehr viele fertigkeit in der rechten hand – seine hauptpassagen sind die terzen. Übrigens hat er um keinen kreutzer geschmack noch empfindung – ein blosser mechanicus.“¹

Eines der Stücke, von dem wir mit Sicherheit wissen, dass es bei diesem Wettstreit erklang, ist die Sonate in B-Dur, op. 42/2 von Clementi. Er selbst hat für die Drucklegung die Bemerkung beigefügt, dass sie dem Kaiser Joseph II. in Gegenwart Mozarts 1781 vorgetragen wurde. Das Hauptmotiv des ersten Satzes ist unsterblich geworden - allerdings durch die Ouvertüre zur Zauberflöte, da es Mozart dort ebenfalls verwendet.



Diese Sonate Clementis ist monothematisch konzipiert, d. h. Hauptthema und Seitengedanke bestehen aus ein und demselben motivischen Material – ein Konzept, dessen sich Haydn in seinen Werken auffällig oft bediente. Da Mozart dieses Thema ebenfalls als monothematische Sonatensatzform in seiner Zauberflötenouvertüre behandelt liegt es nahe, diese beiden Werke mit einer Sonate Haydns zu vergleichen, um die verschiedenen Möglichkeiten der Ausformung dieses Prinzips zu studieren.

¹ In selbigem Brief an seinen Vater

Haydn hat zwar dieses spezielle Thema selbst nicht verwendet, aber eine entfernte motivische Ähnlichkeit lässt sich in einer der Auernhammer-Sonaten feststellen, die 1780 bei Artaria erschienen sind:

Sonate in cis-Moll, XVI/36, 1. Satz:

Der Doppelschlag (bzw. *Kyklosis*) und die Tonrepetitionen sind auch in diesem Thema prägend. In der Ausformung als Seitengedanke tritt der vergrößerte Doppelschlag auch als melodische Komponente in den Vordergrund:

In dieser Sonate ist der Einfluss C. Ph. E. Bachs unüberhörbar und macht sich geltend durch schroffe motivische Kontraste, rhetorische Steigerungen, plötzliche Unterbrechungen von Entwicklungen durch Pausen und Fermaten, Tempowechsel und Freistimmigkeit, bzw. Wechsel zwischen homophonen, polyphonen und improvisatorischen Abschnitten. Die damit verbundene Gefahr der formalen Uneinheitlichkeit umgeht Haydn durch seine originäre motivische Arbeit, die, ähnlich chemischen Prozessen, aus dem vorhandenen Material durch unterschiedliche Verknüpfung und Entwicklung stets neue Gestalten gewinnt.

Das Thema dieser „Klang-Rede“ besteht aus folgenden Motiven:

- der doppelten *Kyklosis* (abwärtsgerichteter Doppelschlag in 32tel bei aufwärtsgerichteter *Kyklosis* in 8teln, T. 1)
- der Dreiklangszerlegung (T. 1)
- der Tonrepetition (ebenfalls mit *Kyklosis* als Doppelschlag auf der letzten Note, T. 2-4)
- zwei Vorhalte, verbunden durch eine abspringende Note (T. 5)

Wie sieht die motivische Arbeit und Monothematik jetzt im Konkreten aus?

Das „Hauptthema“ ist ein 5taktiger Gedanke (1+3+1) der ganz dem Ideal der klassischen Diskontinuität entspricht: dem starken Tutti-unisono stellt sich in T. 2 f. das einsame Repetitionsmotiv im Dialog mit der umgekehrten *Kyklosis* (in Terzen) entgegen.

Moderato

a) 4312
 f p
 3 4 5

Eine Überleitungsfigur führt zu einer angegangenen Wiederholung, die aber nach der Sequenzierung des Themenkopfes abrupt auf dem Dominantseptakkord auf H endet (T. 10/11). Dieser offenbart sich, nach einer Pause der Verwunderung, als Modulation zur Mediant: der Themenkopf erscheint nun lyrischer, von absteigenden Tonleitern kontrapunktiert, als Seitengedanke:

c) 4321
 mf poco a poco cresc.

Die *Gradatio* des Themenkopfes führt zur Abspaltung der Dreiklangsbrechung und Fortsetzung des Themas mit dem Repetitionsmotiv:

4321
 f p

Diesem folgt erwartungsgemäß das abschließende Element, welches aber sofort abgespaltert und zu einem „dolce“-Gedanken weiterentwickelt wird, der trugschlüssig endet:

Ganz unschuldig und beinahe belanglos gibt sich am Ende der Exposition die Schlussformel:

Haydn bewegt sich schon in der Exposition äußerst frei innerhalb der formalen Erwartungen, verliert aber durch enge motivische Verknüpfungen nie den logischen Zusammenhang.

Der Beginn der Durchführung ist eine Oktavtransposition des Seitengedankens, wie er in T. 12 erscheint, aber im dritten Takt weicht er durch eine partielle Diminution der wörtlichen Wiederholung aus und das Thema erscheint in fis-Moll in „hybrider“ Form (die erste Hälfte entspricht der Darstellung als Seitengedanke, die zweite der als Hauptthema):

Die weitere Entwicklung des Repetitionsmotivs bringt wieder eine Überraschung:

Das plötzlich mit forte-Akkorden eintretende A-Dur mutiert zum Quintsextakkord in derselben Gestalt wie jener in T. 10 der Exposition. Gegenüber dieser Parallelstelle wird er aber jetzt zum alterierten Quintsextakkord umgedeutet, der sich aber (bei gleich bleibendem Klang) nach Gis-Dur auflöst! Damit wäre aber der Übergang nach Cis-Moll harmonisch erfolgt und die Reprise könnte einsetzen. Stattdessen erklingt aber das Hauptthema in Gis-Moll und die Durchführung wird fortgesetzt:

In der Reprise (ab T. 65) findet sich eine Änderung, die einem Motiv, das in der Exposition nur überleitende Funktion hatte (siehe T. 6), aufgrund der durchführungsartigen Behandlung nun größere Bedeutung zukommen lässt:

T. 72

augmentierte Kyklois

In der Achtelbewegung der linken Hand ist aber deutlich zu erkennen, dass es sich wieder um die Kyklosis (ab T. 75 sogar augmentiert) handelt, die hier verarbeitet wird – womit diese Stelle quasi die Reprise des Seitengedankens substituiert, der in der Originalgestalt nicht mehr erscheint.

Über Clementis Klaviersonaten hat sich Mozart gegenüber seiner Schwester² so geäußert: „Nun muß ich meiner Schwester wegen der Clementischen Sonaten ein paar Worte sagen. Daß die Composition davon nichts heißt, wird Jeder, der sie spielt oder hört, selbst empfinden. Merkwürdige oder auffallende Passagen sind keine darin, ausgenommen die Sexten und Oktaven, und mit diesen bitte ich meine Schwester sich *nicht gar zu viel* abzugeben, damit sie sich dadurch ihre ruhige, stete Hand nicht verdirbt, und die Hand ihre natürliche Leichtigkeit, Gelenkigkeit und fließende Geschwindigkeit dadurch nicht verliert. Denn was hat man am Ende davon? Sie soll die Sexten und Oktaven in der größten Geschwindigkeit machen (welches kein Mensch wird zu Wege bringen, selbst Clementi nicht) – so wird sie ein entsetzliches Hackwerk hervorbringen, aber sonst weiter in der Welt nichts. Clementi ist ein Ciarlattano wie alle Welsche! Er schreibt auf eine Sonate Presto, auch wohl Prestissimo und alla breve, und spielt sie Allegro im $\frac{4}{4}$ Takt. Ich weiß es, denn ich habe ihn gehört! Was er recht gut macht, sind seine Terzenpassagen; er hat aber in London Tag und Nacht darüber geschwitzt. Außer diesem hat er aber nichts – gar nichts – nicht den geringsten Vortrag noch Geschmack, viel weniger Empfindung.“

Wie gehen Clementi und Mozart mit demselben Motiv um?
Die **Hauptthemen** haben folgende Gestalt:

Clementi

The image shows a handwritten musical score for Clementi's Sonata No. 13, Op. 47 No. 2. The score is written in G major and 4/4 time, marked 'Allegro con brio'. It consists of three systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The second system continues the piece with various dynamics and articulations. The third system concludes the piece with a final cadence. The score includes handwritten annotations such as 'R. 12' and 'Op. 47 No. 2.' and various musical notations like 'p', 'f', 'dolce', 'cresc.', and 'scen. do'.

11-taktige Periode mit Wiederholung des Nachsatzes schließt auf Tonika.

² Brief vom 7. Juni 1783

Mozart:

The image displays two systems of musical notation for a piano sonata by Mozart. The first system consists of four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The second system also consists of four staves, continuing the piece. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece is in G major and 3/4 time. The first system shows a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a more melodic line in the left hand. The second system continues this texture, with the right hand playing a series of chords and the left hand playing a similar pattern, illustrating the double counterpoint technique mentioned in the text.

8-taktige Periode mit Wiederholung des Nachsatzes, der beim zweiten Mal zur Doppeldominante moduliert. Ungewöhnlich, aber der „polyphonen Absicht“ dieser Sonate entsprechend ist, dass sowohl Vorder- wie Nachsatz im doppelten Kontrapunkt gestaltet ist (Ober- und Unterstimme werden vertauscht)!

Wie legitimieren die Komponisten die Wiederholungen ihrer Nachsätze?

Bei Clementi ist es der schwache Schluss in Terzlage beim ersten Mal, der nach der Wiederholung auf schwerer Taktzeit in Oktavlage erfolgt.

Bei Mozart wird erst durch die Wiederholung offensichtlich, dass auch der Nachsatz im doppelten Kontrapunkt steht!

Die Seitenthemen:

Clementi:

This musical score for Clementi's 'Die Seitenthemen' is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece with a *dolce* marking and a first ending bracket. The second system features a *cresc.* (crescendo) marking and includes a second ending bracket. The third system concludes with a *dim.* (diminuendo) marking and a final *dolce* marking. The score is written for piano and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Mozart:

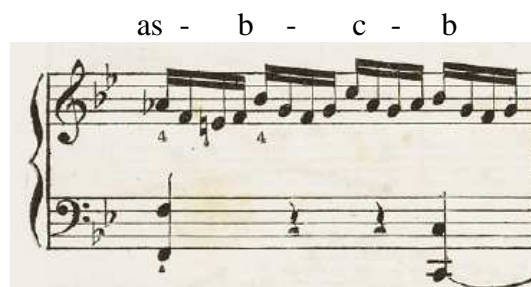
This musical score for Mozart's 'Die Seitenthemen' is presented in a single system. It features a complex texture with multiple voices, including a prominent bass line with a *p* (piano) marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings, and concludes with a *f* (forte) marking.

usw.

Bei beiden handelt es sich wieder um eine zweiteilige Periode, mit dem Unterschied, dass Mozart das Hauptmotiv als kontrapunktische Begleitung und nicht primär als melodischen Inhalt des Seitenthemas verwendet (ähnlich wie die monothematische Behandlung im ersten Satz der „Haffner“-Symphonie).

Die **Durchführungen** unterscheiden sich besonders stark voneinander:

Bei Clementi beherrscht eine Variante des Doppelschlags (die er bereits in der Exposition für die Modulation zur Doppeldominante benutzt hat) fast ausschließlich die gesamte Durchführung, was eine Reduktion auf rein harmonisches Geschehen bewirkt. Die augmentierte Umkehrung der Kyklosis lässt sich in der immanenten Oberstimme finden:



Da die fortgesetzten Modulationen mit Spielfiguren die Erwartung wecken, auch noch motivische Arbeit zu hören, ist die unorganische, nur aus Tonleitern und Dreiklangszerlegungen bestehende Überleitung zur Reprise umso enttäuschender.

Anders die Durchführung bei Mozart:

Hier herrscht, schon wegen dem fugenartigen Sujet dieser „Sonate“, polyphone Verarbeitung vor. Engführungen beider Teile des Vordersatzes und motivische Arbeit mittels Abspaltungen und Verdichtungen geben dieser Durchführung mit entsprechenden rhetorischen Figuren (*Aposeopesis* und *Ellipsis*, T. 127/128) einen besonders dramatischen Ausdruck.

Die **Reprise** bringt bei Clementi keine nennenswerten Unterschiede zur Exposition.

Eine, vor die Schlussgruppe eingeschalteten *Peroratio*, die das Repetitionsmotiv nochmals aufgreift und die Möglichkeit zu einer improvisierten Kadenz bietet, beschließt diesen Satz.

Mozart überrascht bzw. verunsichert bei der Schnittstelle Durchführung/Reprise:

Eigentlich handelt es sich bei T. 144 schon um den Beginn der Reprise, da die Ausgangstonart wieder erreicht ist und mit den imitativen Einsätzen des Hauptthemas die Anfangssituation der Exposition hergestellt wird. Allerdings geschieht dies alles stark verkürzt, in Engführungen und mittels *Gradatio* modulierend, was den Eindruck verstärkt, sich noch in der Durchführung zu befinden (siehe folgendes Notenbeispiel im Klavierauszug).

T. 144

The image shows a handwritten musical score for T. 144, consisting of two systems of staves. The top system includes a piano part (piano and bass clefs) and a string part (violin and viola clefs). The piano part has dynamic markings *p*, *f*, *p*, *f*, and *p*. The string part has markings for Fl. (Flute), Fg. (Fagott), and Hr. (Horn). The bottom system includes a piano part and a string part (oboe and bass clefs). The piano part has a marking for Ob. (Oboe). The string part has markings for Fg. (Fagott), Br. (Bass), and Ob. (Oboe). There are handwritten annotations: "COMES" in the piano part of the bottom system and "DUX VI." in the string part of the top system. The score is written in a cursive, handwritten style.

Was diese Besonderheit aber zum Geniestreich macht ist die Tatsache, dass er damit sowohl den Anforderungen einer vollständigen Reprise gerecht wird, als auch die dramaturgisch unsinnige, wörtliche Wiederholung der Fugensexposition umgeht, gleichzeitig dadurch aber die Wiederkehr des Hauptthemas noch imposanter in Szene setzt.

Die *Peroratio* erscheint als Coda, die die Subdominante „einstimmig“ auskomponiert, um dann das Hauptmotiv über den Dreiklangstönen der Tonika abwärts und in den Schluss zu führen.

Die Analyse macht augenscheinlich, was wahrscheinlich nicht nur das musikalisch geschulte Ohr intuitiv konstatiert: der Unterschied zwischen handwerklicher und künstlerischer Meisterschaft ist in der Gegenüberstellung unüberhörbar und bestätigt somit Mozarts Urteil über Clementis Qualitäten.

Selbst wenn es nur eine Frage des persönlichen Geschmacks sein sollte, hier einen qualitativen Unterschied zu erkennen, muss mit Goethes Worten erwidert werden:

„Der Geschmack kann geschult werden nur durch das Nachsinnen nicht über das leidlich Gute, sondern über das wahrhaft Großartige.“