

AKTUELLES MUSIKALISCHES DENKEN IM UMGANG MIT MOZARTS MUSIK

VON RUDOLF KELTERBORN

La pensée musicale actuelle et la musique de Mozart

Aux côtés des efforts controversés visant à comprendre la musique historique en se fondant sur les documents datant du temps de sa genèse, Rudolf Kelterborn estime qu'une appréhension de la musique du passé basée sur la pensée analytique et compositionnelle — c'est-à-dire quasiment anhistorique — *d'aujourd'hui* comme parfaitement légitime. Cela signifie également que l'on peut profiter de tout un outillage analytique qui ne date pas de l'époque à laquelle la musique considérée a été créée, mais qui a été conçue plus tard ou qui est encore développé aujourd'hui. Kelterborn considère quelques œuvres de Mozart du point de vue de la musique actuelle et les discute en les comparant à des musiques plus récentes.

Neben den unumstrittenen Bemühungen, historische Musik aus der Perspektive beziehungsweise auf Grund von Dokumenten ihrer jeweiligen Entstehungszeit zu verstehen, halte ich eine auf *heutigem* kompositorischem und analytischem Denken basierende, also quasi a-historische Auseinandersetzung mit Musik vergangener Zeiten für absolut legitim. Das bedeutet auch, dass ein Instrumentarium benutzt werden kann, das nicht aus der Entstehungszeit der betreffenden Musik stammt, sondern erst später geschaffen wurde oder heute neu entwickelt wird.¹

Wenn wir zum Beispiel ein Werk aus dem 18. Jahrhundert unter dem spezifischen Aspekt des Tonraums, des Umgangs mit den verschiedenen Tonhöhenregistern untersuchen wollen, weil die Tonraumgestaltung in vielen Kompositionen unserer Zeit von grosser formbildender Bedeutung ist, dann stützen wir uns selbstverständlich auf den originalen Notentext; a-historisch ist das Vorgehen nur insofern, als der betreffende Komponist sein tonräumliches Denken nicht verbalisiert hat und sich seine Theoretiker-Zeitgenossen offenbar nicht mit diesem Aspekt auseinandergesetzt haben. Ebenfalls halte ich es für legitim, bei einem historischen Werk aus der Perspektive aktuellen kompositorischen Denkens Wertungen und Gewichtungen vorzunehmen, für die keine Kriterien aus der Entstehungszeit überliefert sind.

In der Auseinandersetzung mit historischer Musik wird ja auch die *Aufführungspraxis*, der Interpretationsstil, keineswegs nur durch neue geschichtsbezogene Erkenntnisse, sondern mindestens ebenso ausgeprägt (wenn auch nicht eingeständenermassen) durch heutiges musikalisches Denken und Empfinden bestimmt. Manchmal habe ich den Eindruck, man müsse heute Mozart und Haydn (von Beethoven gar nicht zu reden), ja selbst Dittersdorf und Vanhal unbedingt geradezu aggressiv, rastlos bis hektisch spielen, um die Aktualität dieser Musik zu demonstrieren; auch Harmloses wird dramatisch aufgemotzt, dramatischere Stücke oder Stellen werden oft geradezu brutalisiert. Wenn schon ein rein museales Musikrepertoire, dann soll offenbar wenigstens die aktionistische Präsentation unserer Zeit entsprechen! Ich rede keineswegs einer geglätteten, unverbindlichen Spielweise das Wort. Allein, unter den zahllosen Klein-

meister-Kompositionen des 18. und 19. (und nun auch schon des 20.) Jahrhunderts, die laufend ausgegraben und wiederentdeckt werden, befinden sich eben massenweise harmlose, unverbindliche und langweilige Piecen, die auch durch aufgeregtes Artikulieren, heftiges Attackieren und rasende Tempi nicht an Substanz gewinnen.

Auch im Bereich der Aufführungspraxis sollte es keine Tabus geben. Ein solches Tabu ist heute zum Beispiel die Frage, ob jede vorgeschriebene Wiederholung gespielt werden muss – man *muß* natürlich unbedingt, meinen die meisten Historiker und Kritiker. Ich plädiere für einen differenzierteren Umgang mit den Wiederholungszeichen.

WIEDERHOLUNGEN

In der neueren Musik, keineswegs nur in der Zwölfton- und in der seriellen Musik, sind Wiederholungen von grösseren Abschnitten alles andere als üblich. Schon deshalb sollte man bei historischen Musikstücken immer wieder darüber nachdenken, ob eine vorgeschriebene Wiederholung musikalisch absolut notwendig, ob sie zwar sinnvoll aber durchaus nicht unverzichtbar, oder ob sie für die Komposition vielleicht sogar «schädlich» ist. Beim ersten Satz der Klaviersonate D-Dur KV 311 würde ich zum Beispiel die Exposition auf keinen Fall wiederholen. Diese Exposition endet mit einem hübschen Einfall, einem kleinen Seufzer-Motiv, das der kräftigen Abschluss-Kadenz überraschenderweise angehängt wird (*Notenbeispiel 1*).

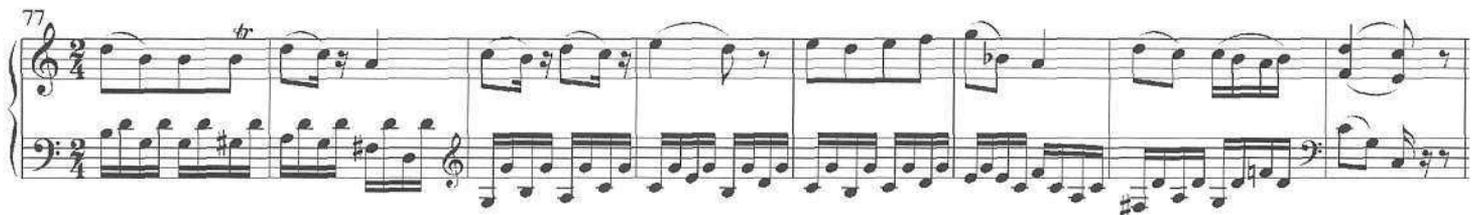


Notenbeispiel 1: Sonate KV 311 / I, Takt 36-39

1. Vgl. dazu: Rudolf Kelterborn, *Exzeptionelle Einfälle und meisterliche Routine. Plädoyer für eine kritische und kreative Auseinandersetzung mit der Musik Bachs*, in: Urs Fischer (Hrsg.), *Nähe aus Distanz. Bach-Rezeption in der Schweiz*, Winterthur: Amadeus 2005, S. 307ff.



Notenspiel 2: KV 330/III, Takt 69-76



Notenspiel 3: Variante Kelterborn

Dieser feine, charmante Witz verliert natürlich beim zweiten Mal (also bei der Wiederholung der Exposition) seinen Reiz – also lässt man die Wiederholung doch besser weg!

Wie Mozart übrigens mit diesem kleinen Seufzer-Motiv im weiteren Verlauf umgeht, ist nun wirklich beeindruckend: Mit dem Beginn der Durchführung wird das Motiv plötzlich expressiv aufgeladen, es gewinnt dramatische Kraft und endet schliesslich in einer klagenden Kadenz in h-Moll (Takt 55). Am Ende des Satzes erscheint dann das leichtgewichtige Seufzermotiv nochmals – aber nun nach einem Trugschluss: jetzt (und nach all dem Bewegenden, das in der Durchführung aus diesem Motiv entwickelt wurde) ist es kein witziger Anhang mehr, sondern der zwingend notwendige Schluss!²

Bei dem schwierigen Versuch, kompositorische Qualität, phantasievolle Inspiriertheit dingfest zu machen, kann es erhellend sein, kompositorische Alternativen von einigermaßen vergleichbarem Niveau zu erkunden. Ich stelle hier folgende Vorschläge für einen «alternativen Umgang» mit dem Seufzer-Motiv des ersten Satzes der Sonate KV 311 zur Diskussion:

- Das Seufzer-Motiv entfällt am Ende der Exposition; es erscheint also erst zu Beginn der Durchführung, von Anfang an als sehr expressives Element.
- Am Ende des Satzes böten sich bei dieser Konstellation zwei Möglichkeiten an:

- a) Im Takt 110 kein Trugschluss (Wendung in die Tonika-parallele), sondern ein «normaler» Dominant-Tonika-Schluss oder
- b) wie bei Mozart der Trugschluss.

Selbstverständlich ist das Mozartsche Original die schönste «Lösung». Ich wage aber zu behaupten, dass die vorgeschlagenen Alternativen, hätte Mozart sich für eine davon entschieden, in einer Werkbetrachtung qualitativ ebenfalls hoch einzustufen wären; zumal ja die faszinierende Mehrfachbedeutung des «Seufzer-Motivs» in allen Konstellationen zur Geltung käme, wenn auch in unterschiedlichen Dramaturgien.

Es geht mir indessen nicht um musikalische Spielerei, sondern darum, verschiedene kompositorische Möglichkeiten innerhalb einer historischen Komposition auszuloten. Dabei können durchaus a-historische Überlegungen und Kriterien zum Zuge kommen; und als Komponist kann ich so aus historischer Musik Einsichten gewinnen, die mir für meine eigene Arbeit hilfreich sind. Also gewissermassen: Was ich von Mozart lernen kann ...

Im dritten Satz der Klaviersonate C-Dur KV 330 hat Mozart etwas Analoges komponiert: An Stelle einer Elemente der Exposition verarbeitenden Durchführung erscheint auch hier zunächst etwas Neues, eine kleine, sehr «popolare», volksliedähnliche Periode (*Notenspiel 2*). Mozart hätte wie im *Notenspiel 3* fortfahren können (sein Vater hätte sich sicher gefreut).

2. Vgl. dazu: Rudolf Kelterborn, *Zum Beispiel Mozart*, Kassel: Bärenreiter 1981, S. 61ff.



Notenbeispiel 4:
KV 330/III,
Takt 77-93



Und hier Mozarts Einfall: (*Notenbeispiel 4*).

Der Vergleich mit dem charmanten Anhang am Ende der Exposition des ersten Satzes der Sonate KV 311, aus dem Mozart ein hoch expressives, ja sogar dramatisches Element macht, drängt sich auf: Durch Abspaltung, Sequenzierung, Chromatisierung, Hinwendung zum Moll wird aus dem volksliedähnlichen Einfall ausdrucksstarke, komplexe Musik, elitäre und bewegende Kunst. Nichts von Mainstream, den wir, wenn es nach dem Willen des Pro Helvetia-Direktors gehen soll, nun alle unbedingt pflegen müssten!

REPRISEN

Reprise-Gestaltung kann konkrete Anhaltspunkte für kompositorische Qualität, Phantasie, Einfallsreichtum liefern – keineswegs nur durch «Missachtung» von formalen Konventionen, die es zu Mozarts Zeiten ohne Zweifel gab, auch wenn sie noch nicht verbal definiert waren.

Das Verbergen oder Verschleiern einer Reprise etwa steigert in der Regel die Komplexität einer Grossform. Ein sehr schönes Beispiel findet sich in der Invention F-Dur von J.S. Bach (BWV 779): Der erste Teil wird im dritten nicht von Anfang an wieder aufgegriffen, sondern erst vom vierten Takt an, wo wir uns bereits in einem formelhaften Ablauf befinden – die ersten drei motivisch prägnanten Takte des Anfangs entfallen in der «Reprise». Dadurch gibt es gar kein wirkliches Reprise-Erlebnis: Man merkt beim Hören erst allmählich, dass man in eine bereits bekannte Landschaft zurückgekehrt ist.

Auch in Mozarts Werken finden sich Reprise, deren Eindeutigkeit reduziert ist, weil die ersten Takte quasi «fehlen». Im ersten Satz der Klaviersonate KV 282 setzt die Reprise mit dem vierten Takt der Exposition ein; die entfallene erste Phrase erscheint erst ganz am Schluss des Satzes nochmals, als kleine Coda, in der – auch so ein wunderbares Detail – zum ersten und einzigen Mal Sechzehntel-Triolen erscheinen. Ein weiteres vergleichbares Beispiel findet sich im ersten Satz der Sonate für Klavier und Violine KV 304.

Die folgenden Beobachtungen bei Anton Webern können uns wiederum für gewisse kompositorische Phänomene in historischer Musik sensibilisieren. Dass für die beiden Teile des ersten Satzes der *Sinfonie* op. 21 von Webern Wiederholungen vorgeschrieben sind, ist immer wieder kritisch diskutiert worden. Ein wichtiger Aspekt sind meines Erachtens die Tonhöhenfixierungen im ersten Teil und im letzten Abschnitt des zweiten Teils: Durch die Wiederholungen ist es eher möglich, etwas von diesen Fixierungen gehörmäßig zu erfassen oder wenigstens zu erahnen.

Von besonderem Interesse ist hier auch, dass es nur auf der nicht-hörbaren Ebene der Zwölftonreihen-Struktur eine Reprise gibt (ab Takt 44); und vom gleichen Takt an sind, wie bereits erwähnt, die Tonhöhen wieder fixiert (wie im ersten Teil, Takt 1-25, den man als Exposition verstehen könnte, allerdings an anderen Tonorten). Diese «Reprise» ist als solche *nicht* hörbar, sie ereignet sich im strukturellen Hintergrund (solche hintergründigen, nicht hörbaren Strukturen gibt es natürlich auch in historischer Musik!). Was wir hören, ist eine andere, freie und nicht weniger faszinierende

Adagio
(av)
quasi f. cant. e port.

Notenspiel 5a: KV 280/II, Takt 1-8

Adagio

Notenspiel 5b: KV 570/II, Takt 1-4

Grossform, bei der unter anderem die Gestaltung des Tonraums und die Satzdicke wichtige Parameter sind.³

Im ersten Satz der *Variationen* für Klavier op. 27 gibt es hingegen eine variierte, aber leicht hörbare Gestalt-Reprise (Takt 37 entspricht Takt 1). Es ist erstaunlich (und vielleicht auch fragwürdig?), dass Webern eine derart klare, konventionelle A-B-A'-Form in seiner Phase strenger Zwölftontechnik komponiert hat.

DER TONRAUM, SYMMETRIE-ASYMMETRIE

In beiden Sätzen der *Sinfonie* op. 21 von Webern, in Ligetis *Volumina* und *Atmosphères*, in Lutoslawskis Werken seit *Jeux vénitiens*, in Bernd Alois Zimmermanns Cello-Konzert («en forme de pas de trois»), in Rihms *Klavierstück VII* und in vielen meiner eigenen Kompositionen ist der Tonraum, der Umgang mit den verschiedenen Tonhöhenregistern, für die Form, die Architektur von grosser Bedeutung. Unter dieser aktuellen Perspektive des Komponierens gewinnt die Tonraumgestaltung auch bei der analytischen Beschäftigung mit historischer Musik an Bedeutung.

Das Hauptsatz-Thema des ersten Satzes der Klaviersonate Es-Dur op. 31/3 von Beethoven ist ein hervorragendes Beispiel im klein-formalen Bereich: Die an sich symmetrisch-periodischen Takte 1-17 werden durch die tonräumliche Gliederung vollkommen asymmetrisch.⁴

In jedem in einer Dur-Tonart komponierten Stück, das der Konvention der klassischen Sonatensatz- oder Rondoform folgt, stellt sich ein ganz konkretes Tonraum-Problem: Der (erste) Seitensatz steht bei seinem ersten Erscheinen in der Dominant-, bei seiner späteren Wiederkehr (Reprise) in der Haupttonart; der Komponist muss also in der Reprise den Seitensatz entweder eine Quinte tiefer oder eine Quarte höher platzieren. Die Art und Weise, wie er mit diesem ganz konkreten Problem jeweils umgeht, ist sehr aufschlussreich. Es gibt phantasielose, hübsche und ausserordentlich inspirierte Lösungen; die ausser-

ordentlichen finden sich nur bei den besten Komponisten, phantasielose finden sich auch bei den grössten Meistern. Hier drei unterschiedliche Qualitätsstufen in Klaviersonaten von Mozart:

- Banal, uninspiriert ist die Lösung im letzten Satz der Sonate KV 311 (vgl. Takt 53ff. mit Takt 218ff.)
- Eine für Mozart «normal gute», schöne Lösung findet sich im ersten Satz der Sonate KV 282 (Takt 9-10, 27-28)
- Eine nun wirklich geniale Lösung bietet Mozart im ersten Satz der Sonate KV 309 (Takt 33-42, 127-136).⁵

Auch im Bereich der Phrasenbildung, der Innenarchitektur sozusagen, gibt es in Mozarts Musik grosse Unterschiede: Klassische, symmetrische Perioden, einfache dreiteilige Liedformen etc. sind allgegenwärtig – aber eben auch komplexe, ungewöhnlich gegliederte Formen finden sich nicht selten. Wir neigen heute eher dazu, alles Regelmässige, Schematische in Frage zu stellen, dem Asymmetrischen, Unsystematischen den Vorzug zu geben – vielleicht auch noch immer in einer Reaktion auf eine Dominanz der strengen Ordnungen und konstruierten Strukturen in der Musik der fünfziger und sechziger Jahre des letzten Jahrhunderts.

Die beiden folgenden Beispiele stehen für Asymmetrie einerseits und Symmetrie andererseits: Der Achtakter von *Notenspiel 5a* ist in seiner Gliederung komplex, a-periodisch und von innerer Unruhe erfüllt. Die Dynamik trägt sowohl zur Komplexität wie auch zur inneren Unruhe bei. In *Notenspiel 5b* haben wir es mit einer klassischen Periode mit Vorder- und Nachsatz (AA') zu tun, der Ausdruck ist von einer gelassenen Ruhe, und durch die Versetzung des am Ende leicht verzierten Nachsatzes in die höhere Oktave erhält diese Gestalt einen zusätzlichen Glanz – und einen Hauch von Asymmetrie. Dynamische Vorschriften fehlen in diesem Satz interessanterweise vollständig – für Pianistinnen, Pianisten, Komponistinnen und Komponisten gäbe es hier ein interessantes Feld für kreativen Umgang mit historischer Musik!

Bemerkenswert: Der asymmetrische Achtakter entstand 1774, die klassische Periode 15 Jahre später.

3. Vgl. dazu: Rudolf Kelterborn, *Form – Gestalt – Struktur*, in: *Musiktheorie* 1987, Heft 3, S. 231ff.

4. Vgl. dazu: Rudolf Kelterborn, *Analyse und Interpretation*, Winterthur: Amadeus 1993, S. 119ff.

5. Vgl. dazu: Rudolf Kelterborn, *Zum Beispiel Mozart*, S. 54ff.

Notenbeispiel 6: Rudolf Kelterborn, «Klavierstück 6», Takt 41ff.

Notenbeispiel 7a: KV 333/II, Takt 35-38

Notenbeispiel 7b: KV 271/II, Takt 149-151

ANALOGIEN?

Die folgende Passage aus meinem *Klavierstück 6* dürfte in ihrer extrem weiträumigen, kargen Zweistimmigkeit ein Gefühl von Verlorenheit, Vereinsamung evozieren: (Notenbeispiel 6).

Weiträumige Zweistimmigkeit, verhalten im Ausdruck – das findet sich auch bei Mozart. Etwa im zweiten Satz der Klaviersonate KV 333 (Notenbeispiel 7a). Oder im zweiten Satz des Klavierkonzertes KV 271, am Ende der Kadenz (Notenbeispiel 7b). Und – ganz besonders eindrücklich, weil die emotionale Bedeutung durch Bühnensituation und Text klar vorgegeben ist – zu Beginn des Orchesterabgangs am Ende der Pamina-Arie in der *Zauberflöte*. Oft wird diese weiträumige Zweistimmigkeit übrigens durch einen mehrstimmigen, harmonisch komplexen Satz in eine Mittellage zusammengeführt.

Die Frage, ob meine kargen, weiträumigen und «vereinsamen» Takte ihren Ursprung in der Erfahrung mit den Mozart-Takten haben, oder ob hier mein eigenes kompositorisches Denken und Empfinden meine Mozart-Perspektive bestimmt, lasse ich offen.

Es gibt weitere Parameter, die in der Musik unserer Zeit von grösserer Bedeutung sind als in der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts, deren Stellenwert aber in historischer Musik aus der Perspektive heutigen Komponierens neu zu überprüfen wäre. Ich denke da etwa an die Dynamik (wie

komplex geht doch Mozart damit um, zum Beispiel in den langsamen Sätzen der Sonaten KV 280, 282, 330, obwohl er nur *p*, *f*, allenfalls *crescendo*, *sfz* und *pp* vorschreibt) oder an Satzdicke.

ZWEI WELTEN: ADAGIO UND RONDO KV 617

In dem für die blinde Virtuositin Mariane Kirchgessner im Mai 1791 komponierten *Adagio und Rondo* für Glasharmonika, Flöte, Oboe, Viola und Violoncello treffen zwei Welten aufeinander. Das *Adagio* in c-Moll ist ein klanglich und harmonisch kühnes, ergreifendes Stück, das *Rondo* (*Allegretto*) wohl eine von Mozart uninspiriertesten Kompositionen. Dieser bei jeder Hörbegegnung aufs Neue bestätigte Eindruck lässt sich analytisch durchaus begründen. Ich gebe aber zu, dass dabei eine sehr anspruchsvolle Erwartungshaltung eine Rolle spielt, die dem historischen, gesellschaftlich-kulturellen Umfeld, in dem dieses «kleine Nebenwerk» entstanden ist, keineswegs entspricht.

Das C-Dur-Rondo

Das Hauptsatzthema, der sogenannte Refrain (Takt 59ff. des ganzen Werkes) ist ein hübscher, eleganter Einfall mit einer «klassischen» Gliederung: Insgesamt eine sechzehntaktige Periode; der vom Soloinstrument vorgetragene achttaktige Vordersatz und der analoge, vom Quartett gespielte Nachsatz sind je satzartig gebaut. Dieser Refrain erscheint

[Allegretto]

Notenbeispiel 8: KV 617, Takt 91-101 (Analoge Abschnitte: Takt 162-165 und 178-188/189)

insgesamt viermal, davon dreimal in C-Dur (Takt 1ff., Takt 125ff., Takt 236ff.) und einmal in Es-Dur (Takt 180 ff.). Die drei in der Haupttonart C-Dur stehenden Refrains sind jedes Mal genau gleich, auch in der Verteilung auf Soloinstrument und Quartett. Nur im Es-Dur-Refrain ist der vom Quartett gespielte Nachsatz in eine durchführungsartig gestaltete Rückführung verändert. (Takt 197ff.)

Der zweimal erscheinende erste Seitensatz (Takt 102ff. in G-Dur, Takt 208ff. in C-Dur) wird – abgesehen von der Transposition – nicht verändert, und auch die Lösung für das mit dem Tonartenwechsel zusammenhängende Tonraum-Problem ist hier sehr simpel ausgefallen. Einzig in einigen modulatorisch angelegten Überleitungstakten sind gewisse harmonische Kühnheiten festzustellen (*Notenbeispiel 8*).

Diese vereinzelt Kostbarkeiten sind indessen auf den ganzen, langen Satz dünn verteilt – sie können, insbesondere eben nach dem höchst dichten, kühnen und ausdrucksstarken Adagio, den Eindruck einer routinierten, formal schematischen Musik nicht verhindern. Man vergleiche dieses späte Rondo mit einigen Rondos in Klaviersonaten (zum Beispiel KV 309, KV 570) oder mit dem Rondo D-Dur KV 485: Diese keineswegs präntentiösen, eher leichtfüßigen Stücke sind ungleich phantasievoller, inspirierter komponiert. Hingegen ist das Rondo der Klaviersonate KV 311 ebenfalls relativ banal – immerhin lebt es von einer gewissen spielerischen Virtuosität, und im letzten Refrain lässt Mozart den Vordersatz weg, was im Rondo von KV 617 auch sinnvoll gewesen wäre, zumal man dann den Nachsatz in einer neuen Instrumentation zwischen Soloinstrument und Quartett hätte aufteilen können.

Das c-Moll-Adagio

Die dreiteilige, offen auf der Dominante endende übergeordnete Form dieses Adagios ist keineswegs aussergewöhnlich. Bemerkenswert sind indessen folgende kompositorischen Elemente:

- *Variantenreichtum bei Wiederholungen*, zum Beispiel Imitationen zwischen Glasharmonika und Quartett Takt 18-25; bei der Reprise (Takt 40ff.) sind nur die ersten acht Takte eine identische Wiederholung; innerhalb der ersten, satzartigen acht Takte des Themas finden sich übrigens feine Varianten und motivische Bezüge.
- *Unkonventionelle Satztechnik*, zum Beispiel: Oktavierte Terz- bzw. Leitton- und Septtonverdoppelungen (z.B. Takt 1, 3, 11, 50); die Akkorde sind im Quartett oft weiträumig gesetzt; die Zwischenräume werden durch eng gesetzte Akkorde der Glasharmonika ausgefüllt; ungewöhnliche Stimm- und Bassführung (Takt 31-34).
- *Harmonische Kühnheit*, insbesondere in Takt 21-25 und 30-34/35.
- *Tonraum*, zum Beispiel: Bewusst «dramatischer» Einsatz der tiefsten Töne C, Des, Es in den Takten 33, 35, 39 und 48.
- *Bewegungsablauf*, zum Beispiel: Umgang mit der ab Takt 16 durchgehend fließenden Sechzehntelbewegung; von Takt 25 an: eine Zweiunddreißigstelgruppe wirkt als Bremsung; im folgenden gibt es keinen durchgehenden Sechzehntelfluss mehr, aber die letzten Takten werden von einer figurativen Zweiunddreißigstelgruppe mitgeprägt (*Notenbeispiel 9*).

Natürlich trägt auch die Glasharmonika zur irrisierenden, besonderen Klanglichkeit dieses Adagios bei. Aber ohne die

Adagio

für die Zeit und für Mozart ungewöhnlichen oktavierten Verdoppelungen und die eigenartige Satzweise der Akkorde wäre das Klangbild doch weniger fremdartig. Von derartigen Besonderheiten ist im Rondo nichts zu hören.

Man sollte bei Mozarts Komposition für Glasharmonika und vier Instrumente den Mut haben, nach dem Rondo das Adagio (unmittelbar anschließend, nur durch eine kurze Generalpause getrennt) zu wiederholen und offen auf der Dominante enden lassen. Im Jahre 1791 wäre das nicht nötig gewesen, und es wäre auch nicht verstanden worden. Aber heute würde es sehr wohl Sinn machen, es wäre meines Erachtens sogar ein Dienst am Werk.

PS

Ich glaube nicht, dass sich biografische Umstände und Ereignisse direkt und identifizierbar im Werk eines Künstlers niederschlagen beziehungsweise nachweisen lassen – ich bedaure das auch keineswegs. Wenn ich im Falle von Mozarts KV 617 eine Ausnahme machen wollte, dann könnte ich mir für den schier unverständlichen Niveau-Unterschied zwischen Adagio und Rondo eine erschütternde Erklärung vorstellen: Sieben Monate vor dem Tod höchste Dichte, Tiefe und Intensität – und gleichzeitig Erschöpfung, ausgebrannte Leere.

Notenbeispiel 9: KV 617, Takt 1-4, 20-24, 31-33