

virulent seien¹⁵⁹. Die Fundstellen eines musikalischen Todestopos über Epochen und Landesgrenzen hinweg, deren Zahl noch beträchtlich hätte vermehrt werden können, mögen als weitere Gesprächsgrundlage hierzu dienen.

Duo und Dialog

Zu einem Struktur- und Stilproblem der Kammermusik*

von Hans Eppstein, Danderyd (Schweden)

Sonaten für ein Melodieinstrument (Violine, Cello, Flöte, etc.) und Klavier entbehren einer gemeinsamen Gruppenbenennung, die der für andere Besetzungen (Trio, Quartett usw.) üblichen entspräche. Man spricht statt dessen im allgemeinen von dem jeweiligen Spezialtypus und bezeichnet ihn als „Violin-“, „Flötensonate“ usw., ohne zu bedenken, daß eine solche verbale Akzentuierung eines der beiden Zusammenspielpartner dem spezifischen Grundcharakter des Werkes als Duo widerspricht. Dieser Mangel einer adäquaten Gruppenbenennung ist indessen keineswegs nur eine Frage der Nomenklatur; in Wirklichkeit ist er ein semantisches Negativum mit weitreichenden Konsequenzen für alle Stellungnahmen zu dieser Besetzungsgruppe. Man ist sich bewußt, daß „almost all features of the sonata are also found in other types of instrumental music, i. e., the symphony, chamber music (quartet, trio, quintet, etc.), and, with some modifications, the concerto“¹, und alle diese „types“ werden als selbständige Gruppen betrachtet und bezeichnet; die Duosonate – die hier gewählte Benennung für Sonaten für ein Melodieinstrument und Klavier – ist schlechthin eine „Sonate“ und wird meistens zusammen mit der Sonate für Soloinstrument behandelt². Markant tritt dies in Williams S. Newmans dreibändiger Arbeit *The sonata ...*³ mit dem Untertitel *A history of the sonata idea* in Erscheinung. Dieses Standardwerk behandelt grundsätzlich und konsequent solche (und nur solche) Kompositionen, die ihr Urheber als Sonate benannt hat. Für das Barockzeitalter bedeutet dies vor allem Sonaten a due und a tre sowie solche in vielstimmigen Besetzungen; Sonaten für Soloinstrument kommen in dieser Epoche nur ausnahmsweise vor. In der Musik der zweiten Hälfte des 18. sowie des 19. Jahrhunderts spielt dagegen die Solosonate (hauptsächlich für Klavier) eine zentrale Rolle, und der einzige wichtige daneben

¹⁵⁹ Siegfried Gmeinwieser, David Hiley, Jörg Riedlbauer (Hrsg.), *Musicologica Humana*, Florenz 1994, S. 13–41

* Der Aufsatz ist die leicht überarbeitete deutsche Fassung einer ursprünglich auf Schwedisch geschriebenen Studie, die in Band 54 (1972) von *Svensk tidskrift för musikforskning* erschienen ist. Die Redaktion hat die Neuveröffentlichung freundlicherweise genehmigt, wofür ihr auch an dieser Stelle gedankt sei.

¹ Artikel *Sonata*, in: Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music*, 2nd ed., Cambridge, Mass. 1969.

² Der in Anm. 1 zitierte Forscher ist sich nicht einmal im klaren darüber, ob die Duosonate zur Kammermusik zu rechnen ist oder nicht: „The violin (cello) sonata ... is sometimes not considered chamber music on account of the markedly solo character of the parts“ (*Harvard Dictionary*, Artikel *Chamber music*).

³ *The Sonata in the Baroque Era, The Sonata in the Classic Era, The Sonata since Beethoven*, Chapel Hill 1959, 1963, 1969.

vorkommende Besetzungstypus ist die Duosonate, da die übrigen normalerweise nicht die Bezeichnung „Sonate“ tragen. Natürlich hält Newman in seiner Darstellung der hier speziell relevanten Zeit nach etwa 1750 die beiden Sonatengattungen auseinander, aber er scheint sich nicht hinreichend klargemacht zu haben, daß in einer Monographie über die Sonate zwischen 1775 und 1900 kein anderer Grund vorliegt, die Duosonate in die Betrachtung mit einzubeziehen, Trio, Quartett etc. aber auszuschließen, als eben die Etikettierung der ersteren als „Sonate“. Die Frage, inwieweit die Duosonate trotz ihrer Benennung etwas wesentlich anderes als die Solosonate darstellt und ob sie in ihrer Eigenschaft als Ensemblekomposition art- und strukturmäßig vielleicht mehr mit Trio- etc. als mit Solokompositionen gemeinsam hat, scheint er (gleich anderen) kaum gestellt zu haben, und dies ungeachtet der grundlegenden Bedeutung dieser Frage für die Erkenntnis des Eigencharakters der Duosonate.

Hier erhebt sich vielleicht der Einwand, daß die Musikforschung die Problematik der Duosonate keineswegs völlig unbeachtet gelassen hat; u. a. hat man (z. B. Newman selbst, Eduard Reeser, Richard Engländer und andere) die Entwicklungslinie von der Sonata a due und a tre über die Klaviersonate mit „begleitendem“ Melodieinstrument bis zur eigentlichen Duosonate bei Mozart und späteren Komponisten eingehend studiert. Über die allgemeine Entwicklung der Beziehungen zwischen den beiden Partnerinstrumenten sind wir somit recht gut unterrichtet; weiter ist man aber kaum gegangen. Was den im vorliegenden Zusammenhang allein relevanten Ensembledtypus, die voll entwickelte Duosonate mit zwei obligaten Instrumenten, betrifft, so ist zu konstatieren, daß die Beschreibungen des Verhältnisses zwischen den beiden Partnern im allgemeinen summarisch – detaillierte Analysen von Duosonaten sind im Vergleich zu solchen von Solosonaten in der Literatur selten – und vor allem statisch sind. Das will heißen, daß die Beziehungen zwischen den beiden Instrumenten nicht prozessual, sondern als Zustand gesehen werden; alle Aktivitäten gehen innerhalb einer gegebenen Situation und für beide Instrumente sozusagen parallel, nach einer für beide gemeinsamen Intention, vor sich, auch wo sich ihre Funktionen unterscheiden: Die Partner „wechseln sich im Vortrag des Themas ab“, sie „stehen in intensivem Wechselspiel“, sie „bewegen sich in (Oktav-, Terz- etc.) parallelen“, sie „stehen im Melodie-Begleitungsverhältnis zueinander“ usw. In der Mehrzahl der Fälle sind derartige Beschreibungen allenfalls korrekt, in anderen jedoch grundsätzlich unzureichend; es gibt Situationen und Verläufe, bei denen keine solche einfache Parallelität herrscht, sondern die Partner – selbstverständlich im Rahmen einer übergreifenden musikalischen Ordnung – individuell agieren: Sie stehen in einem dialektischen Verhältnis zueinander, das heißt in einer ähnlichen Wechselbeziehung wie die Kontrahenten eines verbalen Dialogs. Derartige dialogische Konstellationen und Geschehnisse sind trotz ihrer prinzipiellen Bedeutung bisher kaum beachtet oder jedenfalls nicht eingehender beschrieben worden.

Diese Nichtbeachtung ist in gewisser Hinsicht verständlich, in anderer dagegen einigermaßen unbegreiflich. Verständlich ist sie aus historischen Ursachen. Die Duosonate ist in verschiedener Hinsicht ein Erbe der Sonata a tre und a due. Von der ersteren übernahm man die Idee der prinzipiell gleichwertigen, oft darüber hinaus gleichartigen und damit austauschbaren Oberstimmen; zwar wirken nun nicht mehr zwei Melodieinstrumente zusammen, sondern ein solches mit dem Klavier(diskant), aber trotz beider wesens-

ungleicher Idiomatik tauschen sie häufig im Vortrag eines Themas und seiner Begleitung einfach ihre Plätze gegeneinander aus – siehe z. B. den Beginn von Beethovens sogenannter *Frühlingssonate* F-dur op. 24 –, wobei die idiomatische Verschiedenartigkeit sogar einen besonderen Reiz ausüben kann. Von der Sonata a due andererseits kam die Strukturidee ‚Solo mit Begleitung‘. Mit diesen älteren Besetzungstypen als Ausgangspunkt braucht man also in den Grundformen des Zusammen- und Wechselspiels der Duopartner nichts Problematisches zu sehen.

Indessen ist die Duosonate eine Kategorie der Kammermusik – entgegen der von Apel (vgl. Anm. 2) vertretenen Auffassung ist hier kaum ein Zweifel möglich. (Natürlich findet man auch Duosonaten mit ausgeprägt „solistischen“ Zügen – aber dasselbe gilt auch für gewisse Streichquartette.) Kammermusik ist in historischer Sicht ein uneinheitlicher Begriff, auch wenn man vom Besetzungsmoment absieht und sich nur auf Instrumentalmusik beschränkt: Während er in der Barockepoche allgemein Ensemblesmusik, oft von betont repräsentativer oder auch unterhaltender Art, umfaßt, meint er späterhin solistisches Gruppenmusizieren, seit der reifen Wiener Klassik – und teilweise schon bei Bach – in einem intimen und verfeinerten Zusammenwirken, für welches der äußere Effekt ein sekundärer Faktor wird; schon die Plazierung der Spieler gibt zu erkennen, daß sie in erster Linie mit- und zueinander musizieren und erst in zweiter auch für Zuhörer, „an die dabei zuweilen kaum gedacht scheint“⁴. Man hat versucht, das Wesen der Kammermusik (in diesem speziellen Sinne) einzufangen, indem man intime Stimmungslagen und subtile Kompositionstechnik konstatierte. Inwieweit sie darüber hinaus eine spezifische Tonsprache, das heißt einen kompositorischen Ausdruck für das genannte dialektische Verhalten der Musiker (= Instrumente, Stimmen) ausgebildet hat, ist bisher weitgehend ununtersucht geblieben⁵.

Es gibt also verschiedene Ursachen, sich mit der Problematik der Duosonate zu befassen. An dieser Stelle sollen jedoch nicht allgemeine strukturelle Momente zur Debatte stehen, sondern ausschließlich das, was oben als das spezifisch Dialogische bezeichnet wurde. Aus leicht verständlichen Gründen stellt hier die Duosonate eine Art Modellfall dar, dessen Studium vielleicht weitere Perspektiven eröffnen kann. Gelingt es, das Moment des wechselseitigen In-Kontakt-Tretens und Miteinander-„Redens“ aufzuweisen und zu beschreiben, so ist damit ein wesentliches Moment des spezifisch Kammermusikalischen herausgearbeitet, das zudem etwas von der Verankerung der Kammermusik in der humanen Sphäre widerzuspiegeln scheint.

Ist damit die Aufgabe als solche angedeutet, so erheben sich bei jedem Versuch ihrer Lösung unmittelbar verschiedene methodische Fragen; eine unter ihnen betrifft die Beschreibung der hier aktuellen Erscheinungen. In einer – musikalischen oder andersartigen – dialogischen Situation kommen affirmative und kontroverse, fragende und zurechtweisende, zweifelnde und überredende etc. Attitüden, Gesten und Aktionsweisen vor. Sie in musikalischen Zusammenhängen aufzuweisen, muß sich selbstverständlich soweit wie möglich auf objektive Analysen gründen. Hinsichtlich Attitüden und Gesten ist es

⁴ Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Hamburg 1968, S. 96.

⁵ Und dies, obwohl die Situation als solche wohl bekannt war: „Die Aktion derer, die Kammermusik spielen, hat man .. immer wieder mit einem Wettkampf oder einem Gespräch verglichen“ (Adorno, S. 97).

aber schwierig, zwischen Beschreibung und Deutung, zwischen „rein musikalischer“, also struktureller, und inhaltlicher Analyse eine eindeutige Grenze zu ziehen: Wie weit darf die letztere getrieben werden, in welchem Ausmaß darf sie außermusikalische – bild-, handlungsmäßige, symbolische, psychologische usw. – Momente einbeziehen? Man mag überzeugt sein, daß dialogische Situationen eine Verdichtung des „humanen“ Moments in der Musik in sich schließen und kann doch im Zweifel sein, inwieweit Musik die (intendierte) Nachbildung humaner Konstellationen und Geschehnisse darstellt und wie weit eine verbale Beschreibung gehen kann, ohne dem musikalischen Verlauf eine Bedeutung aufzuzwingen, die in Wirklichkeit nur für das betrachtende Individuum existiert. Es gibt hier keine allgemeinen Rezepte, nur gewisse Richtpunkte: sich an das real Gegebene zu halten, das Material nicht zu überanstrengen, sich von allen Dogmen und generalisierenden Thesen über die Möglichkeiten der Musik, Inhalte zu vermitteln, freizuhalten, etc.

Die Phänomene, um die es sich hier handelt, sind teilweise von sehr einfacher Art, und gewisse analytische Feststellungen können, isoliert betrachtet, als Selbstverständlichkeiten wirken. Es ist hier indessen zu bedenken, daß das Ziel einer Untersuchung der vorliegenden Art weniger in der Entdeckung unbekannter Erscheinungen liegt als in der Bewußtmachung gewisser musikalischer Prozesse, deren Dynamik schon immer von guten Musikern rein instinktiv verwirklicht und von wachen Hörern ebenso aufgefaßt worden ist; lediglich die Forschung ist sich ihrer Problematik nicht bewußt geworden.

Zu den Methodenfragen gehört auch die der Materialauswahl. Die Alternativen bestehen darin, entweder eine allgemeine Übersicht über die neuere Duosonate aus der Perspektive des dialogischen Moments zu geben oder aber irgendeine Auswahl aus dem überreichen Stoff vorzunehmen. Für die erstgenannte Alternative spricht, daß sie das Problem aus stilhistorischer Sicht überschaubar machen würde; das Material als solches (bzw. seine Quellen) ist dank Newmans Darstellung leicht greifbar. Dem steht jedoch entgegen, daß die große Menge des Materials dazu zwingen würde, die Strukturbeschreibungen summarisch und flüchtig zu machen. Es ist aber unerläßlich, detaillierte Analysen einzelner Sätze oder Satzausschnitte vorzunehmen, da es nur so möglich erscheint, einen wirklichen Einblick in die individuellen Feinstrukturen zu gewinnen, in denen das dialogische Moment zum Ausdruck kommt. Dies nun macht eine strikte Stoffauswahl notwendig, so daß nur solche Kompositionen zur Sprache kommen, die im Rahmen der allgemeinen Entwicklung als stilbildende und zentral bedeutungsvolle gelten können. Daß eine solche Auswahl einige der „größten“ Komponistennamen begünstigt, ist hierbei natürlich und unabweisbar. Ein Meister wie Carl Philipp Emanuel Bach z. B. hat zwar ohne Frage vor allem als Vorbild für die Wiener Klassiker Bedeutung gehabt, aber auf längere Sicht hat seine Musik trotz unbestreitbar hoher Qualitäten bei weitem nicht eine mit der seiner „Schüler“ Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart vergleichbare Ausstrahlung gehabt. Bei seinem Vater Johann Sebastian ist die Situation genau entgegengesetzt: Sein Œuvre war zunächst nur innerhalb eines stark begrenzten Umkreises bekannt, übt aber seit dem frühen 19. Jahrhundert eine ständig zunehmende Tiefen- und Breitenwirkung aus, zu der es wohl kaum ein Gegenstück gibt. Seine Duosonaten stellen allem Anschein nach den frühesten Versuch dar, die Besetzung Melodieinstrument und Klavier zu einem selbständigen Stiltypus zu entwickeln. In Bachs eigener Zeit blieb dieser ziemlich isoliert, wenn wir auch einige Nachbildungen aus seinem persönlichen Umkreis kennen. Als

durchdachte, zutiefst originelle und künstlerisch schwerwiegende Werke seiner Hand haben sie im Rahmen dieser Studie einen selbstverständlichen Platz.

Ähnliches gilt für Mozart. Bezieht man auch die Sonatenwerke seiner frühesten Jugend ein, bei denen die Violine überwiegend fakultativen Charakter hat, so sind seine Duosonaten an Anzahl denen für Soloinstrument stark überlegen; schließen wir diese Jugendwerke aus, so halten sich die beiden Gruppen quantitativ – und künstlerisch – die Waage. Für Mozart war die „echte“ Duosonate mit Zusammenwirken zweier selbständiger Partner eine bedeutungsvolle Eroberung. Zwar finden sich gewisse Ansätze zu dieser Entwicklung schon in den Frühwerken⁶, und wir wissen auch, daß er für die späteren Sonaten ein bestimmtes Vorbild hatte, nämlich den Dresdner Komponisten Joseph Schuster, dessen Musik doch rein künstlerisch kaum mit seiner eigenen verglichen werden kann⁷. Ansätze in gleicher Richtung kommen auch anderswo vor, z. B. bei Johann Christian Bach und Luigi Boccherini, aber nirgends mit der gleichen Konsequenz und klaren stilistischen Zielsetzung wie bei Mozart.

Auch Beethoven erscheint in diesem Zusammenhang als selbstverständlich. Zwar dominiert bei ihm quantitativ die Solosonate für Klavier mit etwa 32 Werken über die Duosonate mit 16 (10 mit Violine, 5 mit Cello, 1 mit Horn), und diese Dominanz gibt sich in gewissem Ausmaß auch in der künstlerischen Rangordnung zu erkennen, jedoch keineswegs in solchem Grad, daß die Duosonaten in ihrer Totalität als Werkgruppe zweiten Ranges zu gelten hätten. Die für Beethovens Schaffen so bezeichnenden allgemeinen Züge, der enorme Reichtum an konzise gestaltbildenden Ideen, die intensive motivische Arbeit und der Wille, jeder Komposition ein individuelles Gepräge zu verleihen, gibt sich auch in seinen Duosonaten zu erkennen; und obwohl er hier in mehrfacher Hinsicht die Mozartsche Grundkonzeption übernommen hat, so hat er diese auch weiterentwickelt, was zusammen mit seiner zentralen Position in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts (und hier u. a. in der Kammermusik) das Studium seiner Duosonaten als unerlässlich erscheinen läßt.

Schwieriger ist es, zu den zahlreichen bedeutenden Namen in der Musik nach Beethoven Stellung zu nehmen, wenn auch Johannes Brahms hier als besonders markante Gestalt erscheint, und dies nicht nur allgemein hinsichtlich seiner Kammermusik, sondern auch besonders mit Bezug auf die Duosonate. Wählt man Brahms (und schließt z.B. Edward Grieg, César Franck und Gabriel Fauré aus), so wird die Reihe der hier behandelten Komponisten eine rein deutsche, was jedoch als historisch motiviert bezeichnet werden darf. Zur Begründung dieser Wahl (für die sich auch wesentliche stilistische Ursachen anführen lassen, darüber später) seien einige Worte von W. S. Newman angeführt: „If any one of these four composers / Schubert, Schumann, Chopin, Brahms / is to be singled out as the one most important and central contributor to the sonata since Beethoven, the choice clearly must be Brahms“⁸. Dies ist zwar allgemein über die Sonate gesagt, gilt aber insbesondere für die Duosonate, speziell auch im Hinblick auf Schuberts vergleichsweise

⁶ Vgl. Wilhelm Fischer, *Mozarts Weg von der begleiteten Klaviersonate zur Kammermusik mit Klavier*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1926, S. 21

⁷ Vgl. Richard Engländer, *Die Dresdner Instrumentalmusik in der Zeit der Wiener Klassik*, Uppsala u. Wiesbaden 1956, S. 74ff.

⁸ *The sonata since Beethoven*, S. 10.

geringes Interesse für diese Gattung. Bei Brahms sind die Akzente recht eindeutig verteilt: sieben Duosonaten, alle aus seinen reifen Jahren, gegenüber nur drei ausgesprochen frühen Solosonaten, was – besonders auch vor dem Hintergrund seines allgemein quantitativ begrenzten Schaffens – einen Platz im vorliegenden Zusammenhang motiviert.

Weiter sei betont, daß das „Duo“ (wir sprechen in diesem Augenblick also nicht von dem spezifisch dialogischen Moment, sondern ganz allgemein von dem Zusammenspiel der beiden Partner) sich keineswegs immer und überall als Gegen- und Wechselspiel der beiden Instrumente darstellt. Im strikten Sinne ist dies eigentlich nur da der Fall, wo sich das eine Instrument – meistens das Klavier – begleitend und in vertikal gesehen einheitlicher Struktur dem anderen unterordnet, wie etwa zu Beginn von Brahms' *Violinsonate G-dur* op. 78. Sehr oft sind indessen in einer Klavierbegleitung die Funktionen von Oberstimme und Baß getrennt (so daß der letztere unverändert wiederholt werden kann, wenn Klaviersolist und Melodieinstrument gegenseitig Material austauschen; vergleiche z. B. den bereits angeführten Beginn von Beethovens op. 24). Weiterhin kann das Melodieinstrument mit einer der Stimmen des Klaviers parallel gehen oder sich in anderer Weise damit verbinden, beispielsweise indem es zusammen mit dem Baß eine akkordische Begleitung schafft (siehe z. B. Brahms' op. 78, Satz I, Takt 82ff.). Polyphones, zumeist imitatorisches Wechselspiel kann einzelne Stimmen in verschiedener Art miteinander verbinden, wobei in extremen Fällen (z. B. in Beethovens *Violinsonate G-dur* op. 96, Ende des Trios) sämtliche Stimmen das gleiche Material bearbeiten, was natürlich jegliche Idiomatik ausschließt. Dies alles erweist, daß es aus strukturanalytischem Gesichtswinkel nicht immer korrekt ist, vom „Klavier“ als einer dem Melodieinstrument gegenübergestellten Entität zu sprechen; seine Funktionen können einheitlich oder geteilt sein, und im letzteren Fall kann seine Rolle gegenüber dem Melodieinstrument nicht ganz einfach als „begleitend“, „auf gleichem Niveau duettierend“ etc. beschrieben werden, sondern ist als Komplex verschiedenartiger Funktionen zu sehen. Entsprechend braucht ein „Dialog“ nicht zwischen den beiden Instrumenten als Ganzheiten vor sich zu gehen, sondern kann sich zwischen Melodieinstrument und Klaviersolist abspielen. Inwieweit man in solchen Fällen unter Beiseitesetzung des Basses von einem Dialog zwischen den beiden Instrumentenindividualitäten sprechen darf oder nur von einem solchen zwischen zwei Stimmen, kann nur von Fall zu Fall entschieden werden.

Man muß auch im Auge behalten, daß die Komposition einer Duosonate (bzw. eines Duosatzes) normalerweise nicht einem bestimmten strukturellen „Programm“ folgt; der Komponist kann die verschiedenartigsten Verhaltensrelationen zwischen den Instrumenten bzw. Stimmen miteinander wechseln lassen, und das für den Sonatensatz der Wiener Klassik konstitutive dualistische Formprinzip kann auch im Wechsel der Relationen zwischen den Duopartnern zum Ausdruck kommen.

Rein quantitativ dominiert in Duosonaten ein im wesentlichen statisches Zusammenspiel der beiden Instrumente (gemäß – vgl. oben, S. 253 – „einer für beide gemeinsamen Intention ..., auch wo sich ihre Funktionen unterscheiden“), während individuelle und dynamische, d. h. dialektische Relationen zwischen ihnen weit weniger oft in Erscheinung treten. In zahlreichen Sätzen finden sie sich überhaupt nicht, aber es kommt auch umgekehrt vor, daß ein längerer Verlauf überwiegend oder völlig von dialogischem Wechselspiel zwischen den beiden Kontrahenten beherrscht wird. Die Bedeutung des dia-

Sonata I

BWV 1014

Adagio

Violino

Cembalo

Violino: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 6/4 time signature. The violin part is mostly silent in the first three measures.

Cembalo: Treble and bass clefs, key signature of two sharps, 6/4 time signature. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the bass and chords in the treble.

Violino: Treble clef, key signature of two sharps, 6/4 time signature. The violin part begins with a melodic line starting at measure 4.

Cembalo: Treble and bass clefs, key signature of two sharps, 6/4 time signature. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns and chords.

Violino: Treble clef, key signature of two sharps, 6/4 time signature. The violin part continues with a melodic line, including a fermata over a half note in measure 9.

Cembalo: Treble and bass clefs, key signature of two sharps, 6/4 time signature. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns and chords.

Violino: Treble clef, key signature of two sharps, 6/4 time signature. The violin part includes trills (tr) and a fermata over a half note in measure 12.

Cembalo: Treble and bass clefs, key signature of two sharps, 6/4 time signature. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns and chords.

The image displays three systems of musical notation for the first 20 measures of the first movement of J.S. Bach's Minuet in G major, BWV 1014. Each system consists of three staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. Measure numbers 13, 16, and 19 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as slurs, trills, and dynamic markings.

Notenbeispiel 1: BWV 1014, T. 1–20

logischen Moments darf jedoch nicht vor allem nach quantitativen Gesichtspunkten beurteilt werden, sondern im Hinblick darauf, daß es einen verstärkten und vertieften Ausdruck der auf der Relation zwischen zwei Instrumenten basierenden Grundidee kammermusikalischen Zusammenwirkens darstellt⁹.

⁹ In welchem hohem Grad gegenseitige Rücksichtnahme – die ja Ausdruck einer dialektischen Relation ist – ein für Kammermusik (als Komposition wie als Musikausübung) konstitutives Moment darstellt, hat wiederum Adorno betont (S. 98): „Der erste Schritt, Kammermusik richtig zu spielen, ist, zu lernen, nicht sich aufzuspielen, sondern zurückzutreten ... Die soziale Tugend der Höflichkeit hat ... mitgewirkt bei jener Vergeistigung der Musik, deren Schauplatz die Kammermusik ... war“ Ähnlich sagt auch Carl Dahlhaus (*Brahms und die Idee der Kammermusik*, in: *NZfM* 134, 1973, S. 561): „Für den musikalischen Diskurs ist es ... charakteristisch, daß der eine ständig auf den anderen achtet, so daß das Ganze ... aus einem vom Verständnis jedes Einzelnen für den Kontext getragenen Zusammenwirken der Stimmen resultiert“

Im hier gegebenen Rahmen ist es, auch wenn man sich auf die obengenannten vier Komponisten beschränkt, natürlich unmöglich, unser Thema irgendwie erschöpfend zu behandeln; wir müssen uns mit einigen charakteristischen Beispielen begnügen, die die skizzierten Fragestellungen und Möglichkeiten zu ihrer Behandlung verdeutlichen können. Was B a c h betrifft, kann in gewissem Ausmaß auf meine Untersuchungen seiner Sonaten mit obligatem Klavier hingewiesen werden¹⁰, wo jedoch Fragen, die mit der Disposition des Zusammenspiels in ganzen Sätzen und in Werkgruppen zusammenhängen, eine größere Rolle als solche zu speziellen dialogischen Situationen spielen. Zum erstgenannten Komplex gehört – am deutlichsten zum Ausdruck gebracht in einer Anzahl von langsamen Sätzen in den Violinsonaten – vor allem Bachs Suchen nach Formen eines idiomatischen Zusammenwirkens der beiden Instrumente in einer Satzstruktur aus Solo über obligatem Akkompagnement, für seine Zeit eine vollkommene Novität. Beim zweiten, hier speziell interessierenden Fragenkomplex ist besonders bemerkenswert, wie Bach gelegentlich (Einleitungssätze der *Violinsonaten h-moll* und *f-moll*) zu einem freien und dynamischen Zusammenwirken der beiden Instrumente gelangt, bei dem die Begriffe „Melodie“ und „Begleitung“ irrelevant werden und wo er besonders die Eröffnung des Dialoges in ganz persönlicher Weise gestaltet hat. Über diese Eröffnung wird (wie Anm. 10, S. 42) gesagt, „daß das Klavier jeweils allein beginnt, und zwar in einer strukturell und ausdrucksmäßig selbständig durchgebildeten Dreistimmigkeit; dieser Anfang ist keine isolierte ‚Einleitung‘, dem mit Eintritt der Violine erst das Wesentliche folgen würde, und sein eigenständiger Verlauf wird auch durch den Eintritt der Violine keineswegs unterbrochen. Dieser Einsatz steht damit als musikalische Geste nicht im Zeichen solistischer Dominanz, sondern hat mehr den Charakter eines behutsamen Sich-Hinzugesellens“. Im weiteren vollzieht sich dann in dem *h-moll*-Satz, auf den bzw. auf dessen ersten Hauptteil (T. 1–20) wir uns hier beschränken (siehe Notenbeispiel 1), ein mehrfacher Wechsel in der Initiative; so „behält der Klavierpart, der als Trio zweier gleichwertiger und vielfach parallelgeführter Oberstimmen über einem Quasi-Continuo mit eigener Motivik stilisiert ist ... seine Selbständigkeit bis zu dem Halbschluß in T. 10 völlig uneingeschränkt bei ..., tritt in der nächsten Entwicklungsphase (11–16) allmählich etwas zurück, um erst in der dritten, abschließenden (16–20) der Violine, die hier die zweistimmige Melodik des Cembalodiskants übernimmt, eindeutig die Führung zu überlassen“ (wie Anm. 10, S. 43).

Daß Bach diese ganz ungewöhnliche Strukturierungs-idee in zwei verschiedenen Sätzen innerhalb einer und derselben Werkgruppe erprobt hat, läßt darauf schließen, daß er sie selbst als bedeutungsvoll empfunden hat; thematisch, in der kontrapunktischen Technik und in der Großform sind beide im übrigen gänzlich verschieden, und keiner von beiden wirkt wie eine routinemäßige Wiederholung des anderen bzw. eines ein für allemal aufgestellten Modells.

M o z a r t hat aller Wahrscheinlichkeit nach Bachs Sonaten niemals kennengelernt. Das auch hier – von anderen Ausgangspunkten aus und wie erwähnt nicht ohne gewisse Vorbilder – gewonnene Gleichgewicht des Zusammenspiels der beiden Partner in seinen im besten Sinne jugendlichen Violinsonaten von Mannheim und Paris (1778; KV 296 und

¹⁰ *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo*, Uppsala 1966, ²1983.

301–306) ist als allgemeine Erscheinung wohlbekannt; aber niemand scheint sich gefragt zu haben, wieweit Mozart über die Grundlagen des neuen Duostils hinaus mehr individuelle Dialogformen ausgebildet hat. Solche finden sich in der Tat, wenn ihn auch seine Neigung zum Diskreten, seine Zurückhaltung gegenüber allem, was von Normen und Konventionen abweicht, sich überwiegend an typische Zusammenspielformen halten läßt und besondere dialogische Verhaltensweisen niemals stark ins Auge fallen. Einige Beispiele mögen zeigen, welche Wege er hierbei gehen kann. Im langsamen Satz der C-dur-Sonate KV 296 wird das liedartige Hauptthema gänzlich vom Klavier getragen (zu einer scheinbar rein akzessorischen, für die Farbe und „Temperatur“ des Gesamtklangs aber keineswegs bedeutungslosen Violinbegleitung mit dem gestischen Charakter eines diskret sympathischen Unterstreichens der Liedmelodie), während der pathetische Mittelteil – das Verlaufsschema des ganzen Satzes ist A–B–A₁–Coda – sich als „Solo“ der Violine darstellt. Er enthält ein neues Thema ohne motivischen oder sonstigen Zusammenhang mit A, aber dieses Thema ist so gestaltet, daß seine Auftaktfigur zugleich als Über- und Einleitung fungiert; ihre freie (die Begleitung setzt aus!) und weitausgreifende Melodiegeste, nach der Kleinschrittigkeit des Hauptteils ein durch einen Doppelschlag

The image displays a musical score for the second movement of Mozart's Sonata in C major, KV 296. It is divided into three systems of music. The first system, starting at measure 16, shows the piano part with dynamics *fp*, *f*, *p*, and *f*, and a *simile* marking. The second system, starting at measure 21, features a trill (*tr*) in the violin part and piano dynamics *p* and *fp*, with a *simile* marking. The third system, starting at measure 26, continues the piano part with dynamics *f* and *p*, and a trill (*tr*) in the violin part.

Notenbeispiel 2: KV 296, 2. Satz, T. 18–26

emphatisch unterstrichener Oktavsprung, markiert nachdrücklich, daß der, der hier die Initiative übernimmt, sich von seinem Vorgänger bestimmt zu distanzieren wünscht (siehe Notenbeispiel 2).

Zwischen den Teilen A und B besteht also nicht einfach der übliche Standardkontrast, sondern eine individuelle Beziehung, wenn auch gewissermaßen mit negativem Vorzeichen. Wenn dann die Violine anschließend an das Thema von B tonal zum Hauptsatz zurückführt, erreicht sie mit sequenzmäßig steigenden Wiederholungen ihrer emphatischen Überleitungsgeste eine derartige Erregtheit, daß sie an der Übergangsstelle einfach „außerstande“ ist, ihre Führungsrolle wieder dem Klavier zu überlassen und den Hauptteil des Liedthemas selbst vorträgt.

The image shows a musical score for a duo, measures 30-36. The score is in two systems. The first system (measures 30-34) shows a violin part with a crescendo leading to a forte (f) dynamic, and a piano part with a similar crescendo leading to a forte (f) dynamic. The second system (measures 35-36) shows the violin part with dynamics fp, f, p, fp and the piano part with dynamics p, fp, simile, f, p, fp.

Notenbeispiel 3: T. 31–36

Erst danach und an einer vergleichsweise unauffälligen Stelle wird die ursprüngliche Ordnung wiederhergestellt, und das Klavier übernimmt wieder die melodische Führung.

Hier liegt der Einwand nahe, dies seien zu viele und zu starke Worte, zudem eine willkürliche Ausdeutung von etwas, was Mozart gewissermaßen ganz nebenher und ohne bestimmte künstlerische Absicht hingeschrieben habe. Sollte er wirklich bewußt von den Ablaufkonventionen abgewichen sein, um die Beziehung zwischen den beiden Kontrahenten individueller und intensiver zu gestalten? Daß es sich in der Tat so verhalten dürfte und Mozart hier also eine ganz bestimmte Intention verwirklicht hat, geht daraus hervor, daß er in zwei späteren, in mehrfacher Hinsicht dem *Andante* von KV 296 nahestehenden Duosätzen, an genau entsprechenden Stellen sich dieser dialogischen Gesten erinnert und sie erneut eingesetzt hat: die zuerst beschriebene in dem grandiosen *Adagio* in KV 481 (*Es*-dur, einer der spätesten der in Wien komponierten Sonaten; Notenbeispiel 4), die zweite in KV 378 (*B*-dur, vermutlich noch in Salzburg entstanden; Notenbeispiel 5).

Notensbeispiel 4: KV 481, *Adagio*, T. 15–17

Notensbeispiel 5: KV 378, 2. Satz, T. 29–32

Noch ein paar Worte zum Zusammenwirken der Akteure in dem warmherzigen *Andante* von KV 296. Den Ausdruck höchster Übereinstimmung zwischen den Partnerstimmen, Führung in Terzenparallelen – diese bequeme, von Mozarts Zeitgenossen ohne Hemmungen genutzte Technik – vermeidet er fast völlig und offenbar in bestimmter Absicht. Sie erscheint für einen Augenblick in einer labilen und gleichsam fragenden Wendung in der Erweiterungsepisode von A_1 (T. 53–54), aber größeres Gewicht erhält sie erst – in einer dunkel-warmen Klangsphäre – in den Schlußtakten der Coda: Nach dem gemessenen, andeutungsweise kanonischen Schreiten der Außenstimmen (zu einer Art von Bebungsvibrato) und nach einem kurzen unentschlossenen Pendeln zwischen Tonika und Dominante scheinen die beiden Oberstimmen einander gefunden zu haben und wandern nun quasi Hand in Hand einer endgültigen Harmonie entgegen.

Notenspiel 6: KV 296, 2. Satz, T. 62–71

Das Gestische im Zusammenspiel der Stimmen ist hier so stark – und die etwas ins Klassizistische stilisierte Feierlichkeit in diesen zehn Takten so verdichtet –, daß man sich eines leicht anachronistischen Gedankens an das Paar Pamina-Tamino kaum erwehren kann ...

Die Betrachtung von etwas kompositorisch so Einfachem wie Parallelführung der beiden Melodiestimmen kann also, wenn dies nicht lediglich als „Technik“, sondern als musikalische Ausdrucksgebärde verstanden wird, zu wesentlichen Feststellungen führen. Sogar parallelgeführte Oktaven – äußerlich gesehen nichts anderes als bequeme Stimmverstärkungen – können ausgesprochen gestischen Charakter annehmen. Zumeist, wie etwa zu Beginn der *e*-moll-Sonate KV 304, dienen sie als gemeinsamer Energieausdruck, aber sie können auch ganz andere Funktionen erfüllen. Wiederholt die Violine ein zuvor nur von einem der Instrumente vorgetragenes Thema zusammen mit dem Klavier, aber in 4'-Lage, so wirkt dies oft wie ein bestätigendes Einstimmen, das dem betreffenden Thema größeren Nachdruck und höhere Dignität verleiht. Markante Beispiele hierfür finden sich im Schlußabschnitt des Finalrondos der *Es*-dur-Sonate KV 302, wo das ruhige Gehen des Hauptthemas – nach einigen Zwischenstadien – sich in ein feierliches Schreiten verwandelt,

RONDEAU
Andante grazioso

83

Notenspiel 7: a) KV 302, 2. Satz, T. 1–4

151

156

This musical score consists of two systems of three staves each. The first system starts at measure 151 and ends at measure 156. The second system starts at measure 156 and ends at measure 161. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f'.

Notenbeispiel 7: b) T. 153–156

und im Maggiore-Teil des *Tempo di Menuetto* in der *e*-moll-Sonate, wo diese scheinbar unbedeutende Maßnahme dem Themenvortrag einen ebenso milden wie intensiven Schimmer verleiht;

88

96

105

This musical score consists of three systems of three staves each. The first system starts at measure 88 and ends at measure 93. The second system starts at measure 96 and ends at measure 101. The third system starts at measure 105 and ends at measure 110. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of three sharps, and various musical notations such as notes, rests, trills (tr), and dynamic markings like 'pp' and 'p dolce'.

Notenbeispiel 8: KV 304, 2. Satz, T. 93–105

The image shows a musical score for a piano duo. It is titled 'Notenbeispiel 9: KV 526, 2. Satz, T. 1-8'. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time, marked 'Andante'. It consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a piano (p) dynamic. The second system starts at measure 5 and includes dynamic markings for 'cresc.', 'f', and 'p'.

Notenbeispiel 9: KV 526, 2. Satz, T. 1–8

text, ist hier die Antithese Melodie-Begleitung aufgehoben; zwischen der „technischen“ Subtilität des Satzes und seinem melancholisch-meditativen Grundcharakter scheint – wiederum wie bei Bach – ein zutiefst sinnerfüllter Zusammenhang zu bestehen.

Dialogische Verfahren der hier beschriebenen Art sind offenbar ein Ausfluß von Mozarts persönlichem kompositorischem Ingenium und nicht von seinen obengenannten Vorbildern in der Duotechnik übernommen.

Beethoven war nach seinem eigenen, oft zitierten Wort „mit einem obligaten Accompagnement geboren“, was in sich schließt, daß der Zusammenspieltypus Klavier mit „begleitendem“ Melodieinstrument im seriösen Milieu der Sonate für ihn schon von Anfang an nicht mehr in Frage kam¹². Er steht also prinzipiell auf demselben Standpunkt wie Mozart seit den Mannheim-Pariser Sonaten. Auch er hält sich im allgemeinen an typische statische Zusammenspielformen; stärkeres persönliches Engagement aber kann zu Individualisierung und Dynamisierung führen. So kann man konstatieren, wie es in dem schon weiter oben genannten ersten Satz der *F-dur-Sonate* op. 24 beim Übergang zum und im Seitenthema zu einer heftigen Dynamisierung der zuvor völlig konventionellen und spannungsfreien Beziehungen zwischen Violine und Klavier kommt; unter anderem läßt sich beobachten, wie der Komponist in T. 46ff. eine spezielle Friktion zwischen beiden mit Hilfe von ungleichlangen Phrasenschlüssen schafft – eine Friktion, die sich ebenso überraschend wie tief befriedigend durch den plötzlichen, mild beruhigenden Dur-Umschlag in T. 52 auflöst.

¹² Wie vertraut ihm dieser Zusammenspieltypus indessen noch war, zeigt sich in Kompositionen leichteren Gewichts, vor allem den zahlreichen Variationszyklen für Klavier mit Violine oder Flöte ad libitum, die er 1817/18, also in höheren Jahren, als op. 105 und 107 veröffentlichte.

44

48

52

Notenbeispiel 10: Beethoven, op. 24, 1. Satz, T. 46–54

© 1974 by Henle Verlag München: *Beethovens Werke V/1*. Mit freundlicher Genehmigung.

In Beethovens letzter *Violinsonate* (G-dur, op. 96), die in verschiedener Hinsicht schon zu seinem Altersstil tendiert, findet man zu Anfang des ersten Satzes eine von allen Standardtypen abweichende Spieleröffnung: Das Thema beginnt mit unsicher suchenden Ansätzen, die erst beim dritten „Versuch“ zu einem melodischen Durchbruch und harmonischer Stabilisierung führen,

Violine

Klavier

Allegro moderato

Allegro moderato

Notenbeispiel 11: Beethoven, op. 96, 1. Satz, T. 1–6

© 1974 by Henle Verlag München: *Beethovens Werke V/2*. Mit freundlicher Genehmigung.

und dieser Charakter entsteht wesentlich durch den Wechsel zwischen beiden Instrumenten, die sozusagen einander helfen, die Musik in Gang zu bringen; die Zweizahl der Mitakteure ist so in das Thema selbst integriert, das seine individuelle Eigenart verliert, wenn man versucht, es als Klavier- oder Violinsolo auszuführen.

Im langsamen Satz der gleichen Sonate, der im Klavier allein mit einer der für den späten Beethoven so bezeichnenden, bis zum Äußersten vereinfachten und komprimierten Kantilenen beginnt, ist die Art und Weise, wie die Geige beim Ende des Themas eintritt und allmählich die Initiative übernimmt, ein charakteristischer Ausdruck für die hier erreichte subtile Intimität der Tonsprache.

Notenbeispiel 12: Beethoven, op. 96, 2. Satz, T. 7–13

© 1974 by Henle Verlag München. Mit freundlicher Genehmigung.

Das gewöhnliche Schema mit Thema a im einen, b im anderen Instrument ist zwar nicht aufgehoben, aber während der Übergang zwischen den beiden thematischen und instrumentalen Elementen normalerweise und traditionsgemäß als ein sozusagen mechanischer Platzwechsel ohne wechselseitigen Kontakt vor sich geht, schafft hier der instrumentale Dialog eine engere Beziehung zwischen ihnen. Die Violine bestätigt zunächst den Schluß des Hauptthemas, tritt darauf in die Rolle des obligaten Begleiters zurück (die hier bedeutungsvolle Tonfolge *b b g* stammt aus der Mittelstimme des ersten Taktes) und wächst erst dann, nachdem sie ohne jede präventive Geste ein Teil des Verlaufsorganismus geworden ist, in die Rolle des Thematrägers; der Themenansatz selbst vermeidet hier durch seine synkopische Unbestimmtheit, aber auch dadurch, daß er seine Töne vom Hauptthema „leiht“, eine Betonung dieser Dominanz (vgl. Adornos in Anm. 9 zitierte Formulierung). Das Klavier entwickelt seinerseits sein Begleitmotiv direkt aus dem synkopischen Themenansatz der Violine – wiederum eine Geste betonter Übereinstimmung und Zusammengehörigkeit.

Ganz anderer Art, aber ähnlich fesselnd aus dem Gesichtswinkel der instrumentalen Dialektik ist die Spieleröffnung in op. 30,2 in c-moll, einer der bedeutendsten unter Beethovens früheren Violinsonaten.

The image displays a musical score for the first movement of Beethoven's Violin Sonata No. 2, Op. 30, No. 2, in C minor. The score is arranged in two systems, each with a Violin part on the top staff and a Piano part on the bottom staff. The tempo is marked "Allegro con brio". The key signature is C minor (three flats). The score includes various dynamic markings such as *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *sf* (sforzando). The first system covers measures 1 to 5. The second system covers measures 6 to 10. The third system covers measures 11 to 15. The fourth system covers measures 16 to 17. The score shows intricate rhythmic patterns and melodic lines in both instruments, with the piano part featuring a prominent bass line and the violin part providing a melodic counterpoint.

Notenbeispiel 13: Beethoven, op. 30, Nr. 2, 1. Satz, T. 1–17
 © by Henle Verlag München. Mit freundlicher Genehmigung.

Nach einer schematischen Formanalyse ist das 16-taktige Hauptthema schulmäßig in 8+8 Takten aufgebaut, wobei Vorder- und Nachsatz, die auf der Dominante bzw. der Tonika schließen, sich auf gemeinsames Motivmaterial gründen. Durchaus regulär ist auch, daß der Vortrag des Vordersatzes im (Solo-)Klavier liegt, der des Nachsatzes in der (vom Klavier begleiteten) Violine. Diese Beschreibung sagt indessen nichts über die individuelle Relation zwischen den beiden Instrumenten und wird dadurch dem eigentlichen musikalischen Geschehen nicht gerecht. Der Abschnitt des Klaviers fungiert nämlich in Wirklichkeit nur einigermaßen schwach – in welchem Grad, ist eine Frage der musikalischen Interpretation – als Vordersatz, hauptsächlich aber als eine Introduction, da den beiden dramatischen Ansätzen in dessen eigenem (viertaktigen) Vordersatz keine Auflösung folgt, sondern ein unbestimmtes und passives, rhythmisch immer gedämpfteres Absinken und schließlich ein Stillstand auf der Dominante, wobei der letzte Takt eine kolonähnliche Funktion auszuüben scheint. Infolgedessen hat der Einsatz der Violine nicht die komplettierende und auslösende Wirkung des normalen Nachsatzes, sondern erscheint als ein neuer Ansatz, als der „eigentliche“ Beginn des Stückes, wobei nun – trotz unveränderter Melodik in seinem eigenen Vordersatz (T. 9–12) – der Anfang weniger den Charakter eines Aufwerfens von Fragen als den des Ansatzes zu einer zusammenhängenden Rede hat, was sowohl auf der zusammenbindenden Sechzehntelbewegung im Klavier beruht wie auf der harmonischen Verschweißung des Vortrags der beiden Motive, bei dem nun nicht mehr Tonika und Subdominante unverbunden nebeneinander stehen, sondern die Tonika zur Dominante der letzteren umgeformt wird und damit zu ihr leitet. Der „kleine“ Nachsatz (T. 13–16) erscheint hier nicht als unsicheres Suchen, sondern im Gegenteil als energische und zielbewußte Fortführung. Musikalisch-gestisch stellt sich so der Abschnitt der Violine nicht als ein Wiederholen oder ein Zu-Ende-Führen dar, sondern als eine betont selbständige Aktion, die den Charakter des Verlaufs gänzlich verändert; die Violine tritt als veritabler *G e g e n* spieler auf, und das Klavier hat dann „keine andere Wahl“ als wiederholend den Nachsatz des Violinabschnitts zu bekräftigen, wonach sich beide zu betont energischen Wiederholungen der Schlußakte vereinigen. Der heroisch-dramatische Grundzug des ganzen Satzes kommt so bereits in der Gestaltung des Hauptthemas als eines Konflikts zwischen zwei verschiedenartigen instrumentalen Charakteren zum Ausdruck; auch hier stellt die Zweizahl der Instrumente nicht eine beliebig gewählte „Besetzung“ dar, sondern ein organisches Element im musikalischen Geschehen.

Bei *B r a h m s* treten dialogische Einschlüsse zahlreicher und in reicherer Variation als bei Mozart und Beethoven hervor, zudem in äußerst feingliedriger Differenzierung; ihre Bedeutung ist so markant, daß sie als ein zentrales Stilmoment (dessen Beschreibung zugleich zur Konkretisierung der oft, aber meistens nur in allgemeinen Worten konstatierten besonderen Affinität des Komponisten zu der intimen und subtilen Tonsprache der Kammermusik beiträgt) gelten können. Als ein beinahe programmatisch zu nennendes Beispiel für Brahms' Umgang mit diesen Gestaltungsmöglichkeiten stellt sich der Beginn des ersten Satzes der *Violinsonate A-dur* (op. 100) dar (Notenbeispiel 14).

Im Rahmen eines symmetrisch aufgebauten Themas mit zumeist regelmäßigem Wechsel zwischen Klavier und Violine erfährt hier die gegenseitige Beziehung der beiden Instrumente ständige Veränderungen. Die grundsätzliche Rollenverteilung ist die zwischen Redner und Zuhörer. Während der erste Einwurf der Geige trotz einer leichten Auflocke-

Allegro amabile

2.

p

Allegro amabile

p

8

16

poco cresc.

p

Notenbeispiel 14: Brahms, op. 100, 1. Satz, T. 1–21

© 1967 by Henle Verlag München: Joh. Brahms, *Sonaten, Klavier u. Violine*. Mit freundlicher Genehmigung.

nung des vierten Thementaktes, den sie wiederholt, uneingeschränkt zustimmend wirkt, stellt der folgende vor allem durch seine harmonische Abweichung bereits ein Stadium größerer Selbständigkeit dar. Der dritte Einwurf ist äußerlich gesehen eine genaue Wiederholung des unmittelbar vorangehenden Thementakts, schließt aber gleichwohl eine kleine „Zurechtweisung“ des Partners in sich, der außer durch sein Festhalten am Motiv des ersten Thementaktes und sein eigensinniges Wiederholen des Höhepunktones a^2 auch durch seinen Versuch, hemiolische Rhythmik zu introduzieren, zu einem härteren Tonfall tendiert: Durch einfache Wiederholung von T. 14 macht die Violine deutlich, daß dessen erster Ton im Nachhinein als betont zu erleben ist und eliminiert hierdurch mit mildem Nachdruck das vom Klavier intendierte hemiolische Element. Im weiteren erweist sich jedoch der Wille des Klaviers als der stärkere: In T. 18–19 setzt es in „mühsam“ ansteigender Chromatik den hemiolischen Rhythmus durch, und hier bleibt infolgedessen die Bekräftigung der Violine aus; das Klavier fällt unmittelbar in den lyrisch-milden

Tonfall zurück und bereitet zugleich den selbständigen Eintritt der Violine (als Träger des Hauptthemennachsatzes) mit Hilfe eines spannungschaffenden chromatischen Leittons vor, bei dessen Auflösung in der Violinstimme es selbst „diskret“ zur Seite tritt.

In welch hohem Grad derartige dialogisch-diskursive Momente bei Brahms auch größere Zusammenhänge beherrschen können, sei hier mit einer kurzen Beschreibung des Expositionsteils im ersten Satz der *Cellosonate e-moll* op. 38 aufgezeigt (es sei hierbei jedoch nicht verschwiegen, daß ihre beiden übrigen Sätze für eine Analyse der hier aktuellen Art weit weniger ergiebig wären). Das Hauptthema des Satzes wird zunächst vom Cello eingeführt, während das Klavier sich auf eine gleichsam abwartende, konsequent auf unbetonten Taktteilen liegende akkordische Begleitung beschränkt. Das Thema scheint in Vorder- und Nachsatz zu verlaufen, aber im letzteren (T. 9ff.) wird die bis dahin herrschende Periodizität durch Zusammenschiebung und Sequenzierung zu freier Fortspinnung umgebildet, die in dem dissonanzgetragenen Melodiehöhepunkt in T. 17 kulminiert. Damit ist der Zusammenhang mit dem zweitaktigen Grundmotiv, das zum wenigsten rhythmisch den ganzen Vordersatz beherrschte, aufgelöst, und die Melodielinie gleitet nun passiv in die Tiefe, wo sie allmählich verlöscht. „Irgendwann“ (so erscheint es dem Hörer) während dieses Gleitens taucht als Großnachsatz das Thema im Klavier auf, wobei der Einsatz infolge der unklaren metrischen Verhältnisse, vielleicht auch wegen des diffusen Klanges ohne eigentlichen Baß, unentschlossen und vage erscheint; er wirkt wie das zögernde und unsichere Wiederaufgreifen eines Gedankenfadens, den der andere Gesprächspartner verloren hat und vorderhand nicht wieder aufnimmt – die Situation weicht also durch ihre spezielle Dialektik wesentlich von der für einen Nachsatz „normalen“ ab. Indessen greift das Cello, hierzu offenkundig durch die energisch aufwärtsstrebende Akkordlinie des fünften Thementakts in T. 25 angeregt, bald wieder in den Verlauf ein, indem es in imitativer Engführung T. 25–26 wiederholt, jedoch unter enormer Ausweitung der Melodiegeste – im Klavier erstreckt sie sich über eine Tredezim, im Cello dagegen über beinahe drei Oktaven. Nach diesem unerwartet kraftvollen Einwurf scheint der Dialog sich zunächst auf dieses Motiv festgelegt zu haben, das das Klavier im weiteren bis zu Beginn von T. 32 festhält. Die Initiative zum Abschluß liegt im Cello (T. 30ff.), zunächst an die Schlußfloskel des „kleinen“ Vordersatzes T. 7–8 anknüpfend und diese anschließend umkehrend, was vom Klavier übernommen wird (T. 32ff.), jedoch zögernd und modulatorisch abbiegend, so daß diese Wendung zugleich Bestätigung und Einspruch darstellt.

In dem nun folgenden Fortspinnungs- und Überleitungsabschnitt T. 34–57 (innerhalb dessen T. 54–57 den definitiven Übergang darstellt) liegt die melodische Führung zunächst im Cello mit den Anfangstakten des tonal umgebildeten Hauptthemas; aber auch der Klavierpart ist melodisch gestaltet, wobei die eigentliche Melodik sowohl in der Mittelstimme wie in den Triolen der Oberstimme liegt. Beim Übergang zu T. 38 verliert das Cello, das schon vorher die lebensvolle Diatonik des Hauptthemas zu kraftlosen, eng chromatischen Melodieschritten umgebildet hatte, die Initiative, indem es das Thema nicht weiterführt, sondern nur sein zum Baß umgeformtes Auftaktmotiv (♩|♩ ♩) wiederholt und bis T. 41 die harmoniegrundbildende Unterstimme darstellt; fast unmerklich wird hierdurch die in T. 34 begonnene Gegenstimme des Klaviers zum melodischen Zentrum. T. 42 verändert sich die dialogische Konstellation aufs neue: Das Cello übernimmt die

Klaviermelodik der beiden vorangehenden Takte (die durch ihre Endung immer noch in Beziehung zum Hauptthema stand) und damit wiederum die Initiative, während das Klavier seine Triolengänge melodisch reduziert und der Linienführung des Cellos anpaßt sowie in der Unterstimme sich des Baßmotivs des Cellos von T. 38 „erinnert“. Gegen Ende dieses Abschnitts hat die gemeinsam steigernde Entwicklung (im Verein mit einer tonalen Stabilisierung auf der Wechseldominante) einen sozusagen stationären Erregungszustand erreicht und fährt sich T. 54ff. in einem dreistimmigen Unendlichkeitskanon fest, der sich melodisch auf die Dreiklangsbewegung im fünften Takt des Hauptthemas gründet. Er wird vom Klavierbaß angeführt, der jedoch schon bei der ersten Wiederholung ungeduldig wird und in eine gesteigerte Melodiebewegung ausbricht, die indessen nur vom Klaviersolist aufgenommen wird; das Cello beginnt hier mit dem Vordersatz des eigentlichen Seitenthemas (stabil in der Dominanttonart *h*-moll verankert, melodisch-rhythmisch an die vorangehenden Takte und damit weiterhin an T. 5 des Hauptthemas anknüpfend), zunächst in der gleichen Erregtheit wie das Vorhergehende, wobei sich das Klavier in engeführtem Kanon gewissermaßen gegen das Cello stemmt. In diesem Abschnitt sind die heftig gegeneinanderschlagenden Auftakte der beiden Instrumente das dominierende Element; je mehr jedoch in der Cellostimme die Aggressivität der Kantabilität weicht, desto mehr läßt auch das Klavier von seinen hartnäckigen Kanonschlägen ab; in T. 60–61 behält es noch ihren Rhythmus bei, stimmt aber dann in die kantable Linienführung des Cellos ein und läßt in den Schlußtakten des Vordersatzes den Kanonrhythmus nur noch im Baß anklingen. Der Nachsatz (T. 65–78) liegt zunächst ganz im Klavier (das auch weiterhin die melodische Führung behält), jedoch scheint nun alle Wildheit erschöpft: Zahlreiche Ansätze sind nötig, um das eigentliche melodische Geschehen in Fluß zu bringen, der Rhythmus ist zu Beginn (T. 65–68) wie gelähmt, der melodische Hochschwung von T. 60–61 ist bei seiner Wiederholung T. 70–71 auf ein absolutes Minimum reduziert, die Kanongegenstimme murmelt in Kontrabaßlage, und von ihrer energiereicheren Dreiklangsmelodik ist nur ein schwacher Schatten in Sekundschritten übrig. In diese kraftlos kriechende Baßmelodik stimmt allmählich das Cello ein und führt sie dann allein weiter, doch ohne sie irgendwie zu aktivieren. Am völligen Tiefpunkt dieser Entwicklung, dem resignierten und gleichsam nackten Schlußfall des Klaviers vom Dominant- zum Tonikagrundton (der Endphase in der Entwicklung der Auftaktwendung, mit der der Seitensatz so energisch-wild begonnen hatte), antwortet das Cello wiederum kanonisch, und hieraus entspinnt sich dann das Klanggewebe einer in fluktuierende Bewegung aufgelösten doppelten Baßorgelpunkts, über welchem der Klaviersolist das mild singende Epilogthema anstimmt, das das Auftaktmotiv wieder in „positive“ Richtung wendet und damit die Verbindung mit dem Seitenthema verstärkt. Möglicherweise enthält dieses, nach dem Auftaktansatz wiederum müde sinkende Thema gewisse verträumte Reminiszenzen an Vorangegangenes, doch sind diese – wohl mit Absicht – zu schwach angedeutet, um eindeutig zu wirken. Den noch stärker gedämpften Nachsatz (der lebenspendende Quartansatz ist zu einer matten Terz geworden, die Abwärtsbewegung ist chromatisiert) übernimmt das Cello, nachdem sich die Melodielinie des Klaviers ins Ungewisse verloren hat (liegt sie in T. 82 auf *fis*¹ still oder sinkt sie weiter in die Tiefe?), doch greift das Klavier nach zwei Takten in mildem Einvernehmen wieder in das melodische

Geschehen ein, übernimmt unmerklich die Initiative und läßt, nachdem das Cello ohne Abschluß „aufgegeben“ hat, den verlängerten Nachsatz allein verklingen.

*

Selbstverständlich ist es nicht der Sinn der obenstehenden Ausführungen, daß Situations- und Verlaufsbeschreibungen der dargestellten Art traditionelle Struktur- und Formanalysen ersetzen sollen. Das ist schon deswegen unmöglich, weil sich derartige dialogische Konfigurationen nur in vergleichsweise begrenztem Ausmaß zu erkennen geben. Aber sie können vielleicht als nutzbringende Ergänzungen zu traditionellen Methoden dienen und Einblick in strukturelle Details eröffnen, die normalerweise meistens unbeachtet bleiben. Diese Erscheinungen haben zufolge ihrer Eigenart als Wechsel- und Zusammenspiel verschiedener musikalischer Individualitäten einen inhaltlichen Akzent; aber da das inhaltliche Moment durch die Strukturen, in denen es sich manifestiert, beschrieben wird, ist die Analyse zugleich strukturell und inhaltlich. Die Betrachtung des Musikwerks zersplittert sich also nicht in die unfruchtbare Antithese zwischen „Form“ und „Inhalt“.

Drei, Sieben, As Zu der Oper „Pique Dame“ von Pjotr Iljitsch Čajkovskij

von Marina Lobanova, Hamburg

Das Blattgold eines „Wahrheitssuchers“ und „psychologischen Realisten“ in der Tradition des russischen „progressiv-demokratischen Denkens des 19. Jahrhunderts“ haftet unablässig auf der Ikone Čajkovskij. Manchmal wird ihm noch das wohlklingende Klischee eines „Positivistens“ beigefügt. Diese Einschätzung findet ihre Begründung in manchen Äußerungen dieses Komponisten, etwa dort, wo er die „wirklichkeitsfremde“ Rekonstruktion des Mythos bei Richard Wagner beurteilt:

„Heutzutage“ — schrieb er¹ — „liegt der Geist des Realismus, der Annäherung der Kunst an die Lebenswahrheit überall in der Luft [...] im Grunde genommen, wecken die Wotans, Brünhilden und Fafners kein aufrichtiges Mitgefühl im Zuhörer [...] Der Mensch mit seinen Leidenschaften und Schmerzen ist uns näher als die Götter und Halbgötter von Walhall.“

Wie paßt dies aber zur *Pique Dame*? Wie kann man die fast surrealistische Atmosphäre der Ängste und Alpträume, der Magie, der Prädestination und des Irrationalismus, der dämonischen Groteske und des Geheimnisses in dieser Oper damit in Ein-

¹ Pjotr Iljitsch Čajkovskij, *Muzykal'no-kritičeskie stat'i* (Musikkritische Artikel), Leningrad ⁴1988, S. 319.