



„Mozarts Revolution in der Musik in den Jahren 1782 bis 1786“

Von Lyndon H. LaRouche jr.,

(Auszüge, der ungetilgte Beitrag wurde 1993 in *Ibykus* veröffentlicht.)

Die musikalische Revolution von 1781-1786 vereinigte drei verschiedene Revolutionen zu einer einzigen. Jede dieser drei Revolutionen muß dabei als eine eigenständige „Revolution“, vergleichbar mit einer grundlegenden Entdeckung im Bereich der Naturwissenschaften, betrachtet werden. Der Einfluß der drei Revolutionen auf Wolfgang Amadeus Mozart läßt sich wie folgt beschreiben: Die erste dieser Reihe ist Haydns Entdeckung des Kompositionsprinzips der *Motivführung*. Er demonstriert dies in seinem op. 33, den Streichquartetten aus dem Jahre 1781. Die zweite musikalische Revolution ist das 1747 komponierte *Musikalische Opfer* von Johann Sebastian Bach. (Die dritte besteht in Mozarts Leistung, diese beiden Entdeckungen von Haydn und Bach zu integrieren. Mozart verarbeitet seine Entdeckung in einer Reihe von Kompositionen, die im Zeitraum von 1782 bis 1786 geschrieben wurden. Dazu gehören an erster Stelle seine sechs „Haydn-Quartette“ (KV 387, 421, 428, 458, 464 und 465), seine c-moll Messe (KV 427), seine Fantasie und Sonate für Klavier KV 475/457, und seine berühmten Klavierkonzerte in d-moll (KV 466) und c-moll (KV 491).

Das charakteristische Merkmal dieser Haydn- und Mozartrevolution aus den Jahren 1781-1782 ist eine grundlegend neue konzeptionelle Herangehensweise an die klassische Komposition; es handelt sich um eine Methode, mit deren Hilfe ein gesamtes Musikwerk – ein Thema mit Variationen und eine Fuge, oder eine Sonate, eine Symphonie, ein Instrumentalkonzert, sowie ein Streichquartett –, jenen einzigartigen Grad an Vollkommenheit erreicht, wie ihn Plato in seinem Dialog *Parmenides*, einem Dialog über das Problem des „Einen und Vielen“, behandelt. (...)

DIE URSPRUNGE DER MOTIVFÜHRUNG

(...) Klassische Musik ist eine Sprachform, die sich von der polyphonen Vokalisation klassischer Poesie (z.B. dem Sanskrit) ableitet. Wenn die Vokalisation dem physiologisch natürlichen Weg der Florentinischen *Bel Canto*-Stimmausbildung folgt, bis hin zur wohltemperierten Polyphonie, die sich die auf $c = 256$ Schwingungen beziehende Kindersopranstimme zum Maßstab nimmt, dann sind die Voraussetzungen für ein philologisches Studium über die der musikalischen Sprache zugrundeliegenden

formalen Wurzeln gegeben. Dann sind wir mit der entscheidenden Herausforderung konfrontiert: „Wenn Musik eine Art Sprache ist, auf welche Klasse von Dingen bezieht sich diese Sprache? Was ist das eigentliche Subjekt dieser Sprache, die man Musik nennt?“

Das Subjekt der klassischen Polyphonie besteht nicht in den sinnlichen (z.B. „erotischen“) Aspekten des Mediums Musik-Sprache (d.h. nicht den „Obertönen“), sondern vielmehr in einer anderen Klasse von Objekten, die sich auch von dem eigentlichen musikalischen Medium unterscheidet. Wenn man anders argumentiert, so ist dies wie wenn man sagen wollte, der Gegenstand der Vorlesung eines Mathematikprofessors sei die Erzeugung angenehmer Empfindungen im Hörapparat der Studenten, oder es ist wie wenn man sagen wollte, für einen Verhungernden bestehe der oberste Zweck des Essens darin, die Geschmacksnerven zu beglücken.

Man kann zusammenfassend sagen: der Gegenstand der Musik, wie aller klassischen Kunst-Formen besteht darin, eine Erfahrung von sowohl *natürlicher* als auch *künstlerischer* Schönheit zusammenhängend zu vermitteln. (...)

MUSIKALISCHE GEDANKENDINGE

(...) Solange der Komponist an der natürlichen Gesetzmäßigkeit der Polyphonie als einer *klassischen* wohltemperierten, in der Tradition des *Bel Canto* wurzelnden instrumentalen und vokalen Polyphonie streng festhält, haben bestimmte Dissonanzen, wie das Fis derjenigen klassischen C-Dur / c-moll *Motivführungskompositionen*, die Bachs Musikalisches Opfer zieren, die Bedeutung formaler Unstetigkeiten, die als solche aufzulösen sind. (Bei ausgesprochen romantischer oder atonaler Musik spielt eine solche Rationalität im wesentlichen keine Rolle.) Auf diese Weise erzeugt die Methode des Komponisten, über die *Motivführung* die so thematisch dargestellte Negation (wie bei den Zitaten Mozarts, Beethovens, Schuberts, Chopins u.a. aus dem *Musikalischen Opfer*) zu lösen, die Gattung eines *musikalisch definierten Gedankendings*; oder, kurz gesagt, ein musikalisches Gedankending.

Ein solches musikalisches Gedankending als musikalisches und nicht nur einfach als Gedankending zu definieren, hat folgende Bedeutung. Erstens werden selbst die einzelnen aufeinan-



derfolgenden Gedankendinge *einer Reihe* im souveränen schöpferischen Geist des Individuums durch die polyphone Gesetzmäßigkeit des klassischen, wohltemperierten musikalischen Mediums hervorgerufen. Zweitens stellt die Ordnung einer Reihe solcher Gedankendinge in Form einer Komposition oder eines Teiles von ihr, ein Gedankending höherer Ordnung dar; dies letztere ist dadurch definiert, daß es durch ein negatives Merkmal eines Kompositionsprozesses erzeugt wurde. Die natürlichen Regeln der Polyphonie, die sich von den Singstimmen ableiten, die auf die allernatürlichste Art (d.h. in der *Bel Canto*-Tradition) ausgebildet wurden, sind Grundlage für die Definition einer Anomalie; damit sind sie auch die Grundlage für die Erzeugung eines musikalischen Gedankendings. Anders ausgedrückt: das Gedankending läßt sich in Bezug auf den Ort, den es in der Entwicklung des musikalischen Mediums einnimmt, kennzeichnen. Da nur die klassische Kompositionsmethode diese Bestimmung erlaubt, werden solche musikalischen Gedankendinge nur in der klassischen Form dieses Mediums definiert. (...) Bei ernsthaften klassischen Kompositionen, wie jene von Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann oder Brahms, verlangt die Vermittlung eines musikalischen Gedankendings:

- 1) *Bel Canto* -Gesang für Gesangs- und Orchesterstimmen (Vibrato).
- 2) Jede Passage einer Stimme muß sauber äquivalent der jeweiligen Singstimmen-Gattung dargestellt werden.
- 3) Klare polyphone Stimm-Transparenz: keine „krachenden Akkorde“.
- 4) Jede Stimme muß entsprechend den unterschiedlichen Registereigenschaften und Registerpassagen der äquivalenten Singstimme ausgeführt werden.
- 5) Saubere, schöne Gestaltung der Phrasen, sowie der einzelnen Töne.
- 6) Der Mangel an musikalischer Einsicht des Ausführenden darf nicht überspielt werden, wie es heute immer häufiger mittels manieristisch in die Höhe getriebener Stimmung, übertriebener Tempi und Rubati passiert.

Der Begriff der *Motivführung* öffnet uns deshalb, wie die elementare Form einer progressiven Theorem-Gitterfolge, den Blick auf drei Charakteristika des schöpferischen Prozesses einer einheitlichen kompositorischen Entwicklung.

1. Die strenge Einhaltung der formalen Regeln der Polyphonie; formale Regeln, die im wesentlichen der Konsistenz der Theorem-Gitter entsprechen.
2. Das Prinzip solcher Singularitäten, die eine neue, höhere formale Struktur (z.B. ein Theorem-Gitter) erzeugen; und zwar aus einem Paradox, das innerhalb der ursprünglichen Form erzeugt wurde. (Diese zwei Paradoxa gleichen denen in Platos *Parmenides*.)

3. Das Prinzip der *Motivführung*, das eine Reihenfolge von Theorem-Gitter als eine einheitliche Entwicklung „evolutionärer Negentropie“ ordnet, oder implizit zusammenfaßt.

Mozarts Bach-Studien, besonders sein Verständnis der von Bach im *Musikalischen Opfer* gemachten Entdeckung, waren notwendig, um diese drei Charakteristika eines integrierten Kompositionsmethoden zu verallgemeinern. Nur ein streng definiertes und geordnetes *sprachfähiges* Kommunikationsmedium – Geometrie, Musik, Poesie oder Prosa – bietet den nötigen Rahmen, um eine Anomalie in der erforderlichen Weise zu verarbeiten: um die Art von Paradox zu vermitteln, die mit der Fähigkeit des schöpferisch-geistigen Prozesses einhergeht, erfolgreich neue Gedanken-Dinge zu erzeugen.

Es gibt noch eine zweite wichtige Vorbedingung für die musikalische Sprache. Der Grund dafür, daß es seit Goethe, Schiller, Keates und Heine bis heute keinen hochrangigen klassischen Dichter gegeben hat, liegt im Verlust – und das betrifft fast alle gebildeten Mitglieder der Europäischen Zivilisation –, oder zumindest in einer schweren Beeinträchtigung der Fähigkeit, klassische Polyphonie zu verstehen. Denn die klassische Polyphonie leitet sich nicht nur von der *Bel Canto*-Vokalisierung der griechischen Poesie ab, sondern die Beziehungen untereinander, die ständige wechselseitige Abhängigkeit beider Formen ist derart, daß beim Verlust der einen praktisch auch die andere verloren geht.

Friedrich Schiller, Ludwig van Beethoven und Franz Schubert unterstrichen die Beziehung zwischen diesen beiden Kunstformen und deren wechselseitige Abhängigkeit nicht zuletzt dadurch, daß sie sich allesamt über Goethes Weigerung beklagten, die Prinzipien klassischer Polyphonie zu tolerieren. Für Schiller beginnt die Komposition eines klassischen Gedichts damit, daß sich in der Vorstellung des Künstlers eine Idee wortloser klassischer Polyphonie bildet; die nachfolgende Ausarbeitung dieses musikalischen Bildes, als poetische Vokalisation, definiert das Potential für die Entwicklung des Gedichts. Bis hierher ist auch Goethe gegangen, der anerkannte, daß klassische Poesie auf diese, von Schiller angedeutete Weise, erschaffen wird; Goethes Fehler besteht in seiner Zurückweisung der platonischen Idee, daß so etwas wie die *Motivführung* unerlässlich ist, um einem Gedicht die Form einer vollständig entwickelten klassischen musikalischen Komposition zu geben. Wer auch immer diesem Argument nicht folgen konnte bzw. kann, – wobei Goethe die eine Fraktion anführte, und Schiller, Mozart, Beethoven und Schubert die Gegenseite –, der ist als Musiker dem Amateurlinguisten vergleichbar, der keine Ahnung von der Bedeutung der fremdsprachlichen Sätze hat, die er so fließend auszusprechen vorgibt.

(...)