

Zur Sonate für Violoncello und Klavier von Walter Lessing

von Andreas Traub

Der Werkbetrachtung seien einige Stichworte zur Biographie Walter Lessings (1929–2016) vorangestellt:¹ Geboren in Bensheim, bis 1944 in Dresden und danach in Kulmbach beheimatet, erschloss er sich die Musik zunächst vorwiegend autodidaktisch und konnte im Mai 1949 bei den Zeitgenössischen Musikfesttagen in Coburg erste Erfolge als Komponist verzeichnen; auch fand er Anerkennung bei Hans Mersmann und Hans Rosbaud. Am Konservatorium in Würzburg studierte Lessing 1949–53 Komposition und Violine. An den befreundeten Schriftsteller Hans Dieter Stöver schrieb er rückblickend am 9. Februar 1985, um 1950 sei die Musik Béla Bartóks für ihn ein Schlüsselerlebnis gewesen. Angesichts des dogmatischen Serialismus jener Zeit – gebündelt in Pierre Boulez' 1952 geäußelter Meinung, «jeder Musiker, der die Notwendigkeit der zwölftönigen Sprache nicht erkannt» habe, sei «unnützlich»² – gab Lessing das Komponieren jedoch auf und ging 1954 als Musikredakteur zum Südwestfunk Baden-Baden. Zwar wurde er noch 1957 als Kompositionslehrer am Konservatorium Würzburg in Betracht gezogen, jedoch nicht berufen.

Im Jahr 1950 komponierte Walter Lessing seine einzige Sonate für Violoncello und Klavier, die am 4. Juni 1951 von Ottomar Borwitzky und Reimer Kühler im NWDR Hamburg uraufgeführt wurde.³ Das Werk hat zwei Sätze: Adagio, ma non tanto (73 Takte) und Allegro molto (264 Takte). Sie verhalten sich in gewisser Weise wie Präludium und Hauptsatz zueinander, denn sie werden von demselben, jeweils einstimmig bzw. unisono vorgetragenen Hauptthema bestimmt. Dieses sei zunächst in der Gestalt

-
- 1 Die Kenntnis des Werkes und der biographischen Einzelheiten verdanke ich Kolja Lessing. Die Partiturreinschrift und weiteres Material befinden sich seit 2017 im Fonds Walter Lessing der Paul Sacher Stiftung; vgl. *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, Nr. 31 (2018), S. 8–9. Vgl. auch das von Janosch Korrell mit Walter Lessing geführte Interview auf der Website der Hochschule für Musik Würzburg (www.hfm-wuerzburg.de/ueber-uns/geschichte/interviews/lessing-walter, aufgerufen am 22. März 2021).
 - 2 Pierre Boulez, «Möglichkeiten», in: ders., *Werkstatt-Texte*, hrsg. und übers. von Josef Häusler, Berlin etc.: Ullstein 1972, S. 22–52, hier S. 24.
 - 3 Eine neue Aufnahme des Werks wurde 2019 vom SWR mit Yves Savary, Violoncello, und Kolja Lessing, Klavier, produziert.

architektur Lessings entsteht so aus den Konstellationen von Tonstufen, die klanglich ausgeschärft werden. Eine Stelle fällt besonders auf: In Takt 72 des zweiten Satzes platzt in einen *piano-mezzopiano* gehaltenen Verlauf im *sfz subito* der Klang $d^1/es^1/e^1/f^1$, zu dem noch cis^1 und fis^1 hinzukommen. Einerseits ist diese Schichtung von vier Halbtönen als Zusammenziehung des BACH-Emblems (in Quartdistanz) zu verstehen, andererseits wäre hier auch das Begriffsfeld des Clusters zu diskutieren.⁶ Als Vorbereitungen dieses Clusters sind etwa die Klänge $gis/ais/h/cis^1$ in T. 36 und $a^1/b^1/cis^2/d^2$ in Takt 49 zu verstehen. Hier hätte eine breiter angelegte Studie zur Klanglichkeit in den Kompositionen Walter Lessings anzusetzen.

Der erste Satz der Sonate ist fünfteilig angelegt (T. 1–16/17, 17–28/29, 29–44/45, 45–56/57, 57–73). Erster, dritter und fünfter Teil sind fugenhafte Expositionen des Hauptthemas. Im ersten Teil steht es auf den Stufen c^1 , e^1 und G . Im dritten Teil setzt es auf den Stufen d^2 , G und c ein und weist nach dem zweiten Ton eine Halbtonrückung nach oben auf.⁷ Erste und dritte Gestalt brechen zudem mit dem Ansatzton des phrygischen Abgangs ab. Im fünften Teil steht das Thema auf es^1 und G , wobei der Tonsatz der Takte 5–16 zuerst in Halbtonverschiebung, dann exakt wiederholt wird. Von einem dritten Einsatz auf C erklingt in den beiden letzten Takten nur der Anfangsgestus *morendo* und im Pianissimo. Er wird zum Anfangsthema des zweiten Satzes umgeformt. Zweiter und vierter Satzteil beginnen, wie erwähnt, deutlich auf der fünften Stufe und sind im Unterschied zum kontrapunktischen Tonsatz durch eine von Orgelpunkt getragene und von Terzen und Quartan bestimmte Klanglichkeit geprägt. Die Melodik der Oberstimme wird fast durchweg vom Ganzton-Halbton-Wechsel bestimmt. Streng strukturbezogen lässt sich der Melodieansatz $d-es-f$... auf die erste Figur in Takt 2 beziehen, doch wäre dies in weiteren Studien zu Lessings Kompositionsverfahren zu prüfen.

Das Hauptthema wird zu Beginn des zweiten Satzes in seinem Bewegungscharakter entscheidend verändert (*Beispiel 2*). Es beginnt mit einer markanten Dreitongruppe und wird über den Schluss im ersten Satz hinaus weitergeführt. Es folgen der phrygische Quartabgang $c-G$, der aufsteigende «Bartók-Akkord» $Fis-A-d-f$ und die abschließende Quint-Quart-Kleinterz-Konstellation $c-g-d-A-c$, eine Variante der Schlusswendung im ersten Satz.⁸ Ein Detail sei vermerkt: Durch das im ersten Aufgang zu-

6 Vgl. den aufschlussreichen Brief von György Ligeti an Harald Kaufmann vom 31. Januar 1965 im «Briefwechsel György Ligeti / Harald Kaufmann (1958–1970)», in: Harald Kaufmann, *Von innen und außen*, hrsg. von Werner Grünzweig und Gottfried Krieger, Hofheim: Wolke 1993, S. 184–262, hier S. 210–11.

7 In Takt 29 lässt sich sogar eine Simultanrückung beobachten, da der Ansatz des^3-d^2 klanglich gefasst und dabei von $d-es^1$ begleitet wird.

8 Zum «Bartók-Akkord» vgl. u. a. Ernő Lendvai, «Einführung in die Formen- und Harmoniewelt Bartóks», in: *Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe*, hrsg. von Bence Szabolcsi, Budapest: Corvina 1957, S. 91–137, hier S. 113–14. Vgl. auch das Stück «Verteilte Arpeggien» (Nr. 143) aus dem *Mikrokosmos*.



Beispiel 2: Walter Lessing, Sonate für Violoncello und Klavier (1950), 2. Satz, T. 1–9, Violoncello.



Beispiel 3: Walter Lessing, Sonate für Violoncello und Klavier (1950), 2. Satz, T. 50–53, Klavier.

gefügte *gis* wird das Thema zwölfstufig (12. Stufe ist das *des* im phrygischen Abgang). Sicher ist die Zwölfstufigkeit nicht konstitutiv, doch wird der Komponist sie wohl bemerkt, vielleicht im Kontext des BACH-Emblems sogar begrüßt haben.

Die formale Anlage des zweiten Satzes ist vorab nicht klar zu bestimmen. Der Verlauf ist folgender: Auf das eröffnende Hauptthema folgt noch dreimal der Themenkopf (auf g^1 und f^1), dann wird der Bewegungszug in den Takten 31–32 mit einer Wendung aus Quart- und Kleinterzschritt zum *C* abgeschlossen. Diese Wendung wird in der Folge zu einer charakteristischen Begleitfigur. In Takt 43 erklingt das Seitenthema, zuerst auf c^1 im Zusammenwirken beider Instrumente, dann in Takt 50 auf g^2 und in Oktaven im Klavier (Beispiel 3). Mit dem dreitönigen Kopf ähnelt es dem Hauptthema, holt dann jedoch nicht aus, sondern erscheint in sich zurückgebogen und kompakt. Es folgen zwei weitere Einsätze auf *H* im Klavier (T. 70) und h^1 im Violoncello (T. 81). Letzterer wird im Klavier von Einsätzen auf d^2 , *E* und gis^2 begleitet, so dass sich der Tonsatz in einer *h-c*-Spannung verdichtet (T. 89–90) und im *H*-Klang in Takt 91 konzentriert. Dann sinkt er «*poco a poco dim.*» herab, um ab Takt 96 mit dem wiederholten Anfangsgestus *H-C* im Violoncello und dem Klang $G/e/a/c^1/d^1$ im Klavier (also einem Klang der fünften Stufe) zum Verklingen und zur Ruhe der Generalpause (T. 107) zu kommen. Nach einem Doppelstrich wird im

Pianissimo das langgezogene $H-C-D$, nun verbunden mit dem Klang $a^1/b^1/es^2$, zum Neuansatz der Bewegung. Sie führt zum Hauptthema in Takt 130. Es erklingt durch das Fortissimo und die Begleitfigur intensiver als zu Beginn des Satzes, und sein Bogen wird weiter gespannt. In Takt 134 wird die Schlusswendung suspendiert und der Bewegungszug bis zum Erreichen der Ebene G in Takt 157 weitergeführt.

Formal gesehen entspricht Takt 130 dem Takt 1, und auch der weitere Verlauf gleicht demjenigen im ersten Teil mit der Entfaltung des Seitenthemas und einem erneuten Zurücksinken «poco a poco allarg.» zum Pianissimo in Takt 214, vor dem wiederum ein Doppelstrich eine Zäsur markiert. Der Unterschied zwischen den Takten 1 und 130 besteht darin, dass das Hauptthema dort sofort präsentiert werden kann, nach dem Zurücksinken und der Zäsur jedoch ein Aufbau von Klang- und Bewegungsintensität erforderlich ist. Von hier aus ist nochmals die Funktion des ersten Satzes zu bedenken, der offenbar jenes direkte Hinstellen des Hauptthemas ermöglicht; eine formale Gegebenheit, die an den anderen Sonaten von Lessing zu überprüfen wäre.

Im zweiten Satzteil wird nach Erreichen der Ebene G das Seitenthema angezeigt, das in Takt 162 auf ges^1 (über dem Fundament G) erklingt. Von hier an erscheint der Bogen des Geschehens weniger geschärft als im ersten Teil, denn eine Verdichtung wie in den Takten 81–91 kommt nicht nochmals vor. So kann man unter sehr weitem Blickwinkel eine gegenläufige Konturierung des ganzen Satzes mit der Intensivierung des Hauptthemas und der Abspannung des Seitenthemas beobachten. Das Seitenthema erklingt noch dreimal, auf E (T. 184), auf a (T. 188) und auf Des (T. 196). Die Stufe Des erscheint dabei im Bezug auf das Zentrum C als Gegenstufe zum H in den Takten 70–91, und es kommt zu keiner Aufgipfelung, sondern zu einem Zurücksinken der Intensität. Das Geschehen wird mit der Wendung $D-G-C$ zum Zentralton zurückgeführt, über dem der Anfangsimpuls im Staccato des Klaviers einen Neuansatz markiert.

Der Neuansatz in Takt 215 hätte zu einem nochmaligen Erklängen des Hauptthemas führen können, einsetzend in Takt 243. Doch hier erklingt nur der Anfangsgestus, verbunden mit dem Klang $c^1/fis^1/a^1/dis^2/eis^2/h^2$, in dem die thematischen Töne $c-h-a$ und ihre Tritonustöne enthalten sind. Das fehlende b trägt den Wechselklang $b/e^1/g^1/d^2/gis^2/cis^3$, der aus $g-gis-b$ (als Umkehrung von $c-h-a$) und ihren Tritonustönen konstruiert werden kann. Beide Klänge zusammen ergeben übrigens ein zwölfstufiges Ganzes, was an die zwölfstufige Form des Hauptthemas erinnert und zur Frage führt, ob die Klänge eine gezielte Abbeviatur des Hauptthemas sind. Der Anfangsgestus wird nach des^1 , d^1 und es^1 verschoben, dort festgehalten und intensiviert. Man kann in dieser Viertongruppe die auf c bezogene Inversion eines $c^1-h-b-a$ erkennen, aus dem das BACH-Emblem hervorgeht. Dann führt im Klavier der phrygische Abgang $c-B-As-G$ vom beschriebenen C -Klang zum Schluss des Satzes (T. 255–59).