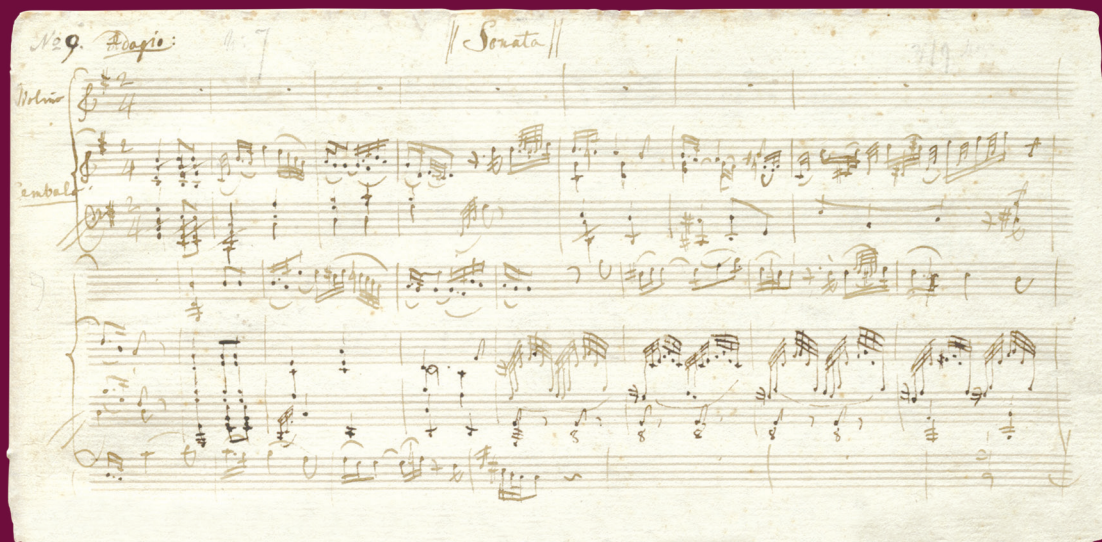


Ilan Gronich und Benjamin Perl

Mozarts Sonaten für Klavier und Violine

Entstehung, Analyse und Interpretation



HOLLITZER



Mozarts Sonaten für Klavier und Violine
Entstehung, Analyse und Interpretation

Ilan Gronich, Benjamin Perl

Mozarts Sonaten für Klavier und Violine
Entstehung, Analyse und Interpretation

HOLLITZER



Umschlagmotiv: Autograph, Sonata für Violine und Klavier, G major, Seite 1
Mozart, Wolfgang Amadeus: 1781 (Artaria, Wien)
Library of Congress Music Division (Clarke Whittall Foundation Collection of the Library of
Congress), LC classification: ML30.8b .M8 K.379

Ilan Gronich, Benjamin Perl:
Mozarts Sonaten für Klavier und Violine. Entstehung, Analyse und Interpretation

© 2019 HOLLITZER Verlag, Wien

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung. Ohne
schriftliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses
urheberrechtlich geschützte Werk oder Teile daraus in einem photomechanischen oder
sonstigen Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Umschlag, Satz: Nikola Stevanović
Hergestellt in der EU

www.hollitzer.at

HOLLITZER



ISBN 978-3-99012-584-7

Inhalt

Vorwort	7
-------------------	---

Erster Teil

Die Sonaten aus Mannheim und Paris (1778)	19
Sonate in G-Dur KV 301 (293a)	23
Sonate in Es-Dur KV 302 (293b)	39
Sonate in C-Dur KV 303 (293c)	51
Sonate in e-Moll KV 304 (300c)	63
Sonate in A-Dur KV 305 (293d)	79
Sonate in D-Dur KV 306 (300l)	93
Sonate in C-Dur KV 296	117

Zweiter Teil

Die Sonaten aus Salzburg und der frühen Wiener Zeit (1779–1781)	139
Sonate in B-Dur KV 378 (317d)	141
Sonate in F-Dur KV 376 (374d)	169
Sonate in F-Dur KV 377 (374e)	191
Sonate in G-Dur KV 379 (373a)	213
Sonate in Es-Dur KV 380 (374f)	237

Dritter Teil

Die späten Sonaten, Wien 1784–88	261
Sonate in B-Dur KV 454	263
Sonate in Es-Dur KV 481	295
Sonate in A-Dur KV 526	329
Sonate in F-Dur KV 547	369
Addenda	391

VORWORT

Der Korpus von 16 Sonaten für Violine und Klavier, die Mozart als erwachsener Komponist schrieb, gehört zu den großen Leistungen seiner instrumentalen Kunst. Die Sonaten gehören zum Repertoire vieler Geiger und Pianisten, aber in der Fachliteratur über Mozart nehmen sie einen relativ bescheidenen Platz ein. Es schien uns angebracht, diese Mozart'sche Gattung näher zu betrachten, umso mehr, als deren Entstehung in ihrer modernen Form Mozart zuzuschreiben ist.

Sonaten für Violine und ein Tasteninstrument gab es natürlich schon vor Mozarts Zeit, seit dem 17. Jahrhundert, aber in jeder ihrer früheren Erscheinungsformen waren sie unterschiedlich gestaltet und boten ein anderes Verhältnis zwischen den Instrumenten dar. Bei der barocken Sonate, wie bei Händel zum Beispiel, ist die Geige als Melodieinstrument von einem *Basso continuo* begleitet, also einer Bassstimme mit Akkordfüllung, die rangmäßig untergeordnet ist. Andererseits sind die Bach'schen Sonaten für Geige und Cembalo eigentlich dreistimmige Werke, in denen zu der Violinstimme die rechte und linke Hand des Cembalos als zwei selbständige Stimmen hinzukommen. Hier fehlt oft die idiomatische Gestaltung der Instrumentalstimmen. Diese Werke sind auch in einer anderen dreistimmigen Besetzung denkbar.

In der frühen Klassik gegen Mitte des 18. Jahrhunderts erscheint dann die Gattung „Sonate für Clavier mit Begleitung einer Violine“, in einer Schreibart, bei der das Klavier die Hauptrolle spielt, und die Klavierstimme auch ohne die ergänzende Begleitung der Geige für sich bestehen kann. Die Rangordnung ist also umgekehrt als bei der barocken Sonate.

Mozart hat zwar diese Benennung beibehalten, aber sie trifft nicht mehr auf die uns vorliegenden Werke zu: Beide Instrumente stehen sich jetzt gleichwertig gegenüber, jedes bleibt auf die ihm eigene Art idiomatisch, beide beteiligen sich an der musikalischen Entwicklung, jedes kann vorübergehend solistisch oder begleitend fungieren und beide befinden sich oft in kontrapunktischem Wettbewerb. Die Sonate für Violine und Klavier wird also ein echtes Werk der Kammermusik im Goethe'schen Sinne: eine Konversation zwischen Gleichberechtigten. Diese Gattung hat sich dann in der Spätklassik und Romantik weiterentwickelt, aber ihre Grundidee, wie sie zuerst bei Mozart erscheint, wird beibehalten. Dazu gehören die Werke Beethovens, Schuberts, Schumanns und Brahms', aber auch die von César Franck und Fauré und jüngeren Komponisten des 20. Jahrhunderts. Parallel entstehen auch die Sonaten für andere Melodieinstrumente mit Klavier, wie Cello, Bratsche oder Klarinette, wo sich ein ähnliches Verhältnis zwischen

den Instrumenten etabliert. Mozarts Sonaten für Geige und Klavier, die seit dem Jahre 1778 entstanden waren, sind also das Modell einer neuen Gattung, die in den folgenden Generationen fortlebt und gedeiht.

In diesem Band soll der Werdegang seiner Sonaten für Violine und Klavier, die von 1778 bis 1788 entstanden sind, näher beleuchtet werden. Mozarts Beschäftigung mit dieser Gattung beginnt zur Zeit seiner frühen Reife, auf seiner Reise nach Mannheim und Paris (1777–79) im Alter von 22 Jahren, und endet in Wien, drei Jahre vor seinem Tod.

Mozart befasst sich sehr intensiv mit den Violinsonaten, hauptsächlich während zweier Perioden: Zunächst während der ersten Hälfte des Jahres 1778, als die sechs Sonaten Op. I (KV 301–306) und die Sonate KV 296 geschrieben werden; und dann während der ersten Hälfte des Jahres 1781, als der größte Teil des Op. II entsteht (KV 376, 377, 379 und 380). Die Sonate KV 378 wird zwischen beiden Perioden, im Jahre 1779 komponiert. Bezeichnenderweise sind diese beiden Perioden entscheidende Etappen seiner graduellen Emanzipation: Auf der Reise 1777–1779 trennt er sich zum ersten Mal vom Vater, der bis dahin eine entscheidende Rolle bei seiner Entwicklung gespielt hatte, und er gerät in schwere Konflikte mit ihm, die sich im Detail in ihrer ausführlichen und gut erhaltenen Korrespondenz widerspiegeln. Mozart reist mit der Mutter, die weniger Einfluss auf ihn hat; in Paris stirbt sie, so dass Mozart zum ersten Mal sich selbst überlassen bleibt.

1781 geht Mozart noch einen Schritt weiter auf dem Weg zu seiner Autonomie: Er befindet sich in Wien, noch als Mitglied der Kapelle seines Brotgebers, des Erzbischofs Colloredo von Salzburg, gerät aber in Streit mit ihm und quittiert den Dienst. Mozart beschließt, auf eigene Verantwortung in Wien zu bleiben und fortan als freier Künstler zu leben und zwar gegen den ausdrücklichen Rat seines Vaters. Es ist für uns interessant zu beobachten, wie Mozart gerade zu einer Zeit, als er die Energie findet, sich vom Joch des Vaters und des Vorgesetzten zu befreien, auch eine neue Gattung der Instrumentalmusik entwickelt und sie zu hoher Reife gedeihen lässt.

In den folgenden sieben Jahren (Ende 1781–1788) erscheinen in Mozarts Schaffen Sonaten für Violine und Klavier nur sporadisch. In all diesen Jahren schreibt er nur vier solche Sonaten, aber der Fortgang seines kompositorischen Wachstums ist in ihnen deutlich erkennbar. Mit der vorletzten Sonate, KV 526, vollbringt er eine seiner größten Leistungen auf dem Gebiet der Instrumentalmusik überhaupt, bei der letzten hingegen, KV 547, ist die Quellenlage problematisch und vieldeutig, und wir können nicht mit Sicherheit sagen, ob das uns vorliegende Werk von

Mozart in dieser Form gemeint war. Außer dem Autograph dieser letzten Sonate, sind die Autographe aller Werke dieser Gattung vollständig erhalten und sie erschienen kurz nach ihrer Entstehung im Druck. Mit Ausnahme der ersten Edition des Op. I in Paris im Jahre 1778, die Mozart nicht mehr beaufsichtigen konnte, wurden alle späteren Ausgaben von ihm authentifiziert.

Bei den zwölf Sonaten Op. I und Op. II, die Mozart vor der Erstellung des Verzeichnisses seiner Werke (1784) schrieb, lässt sich eine genaue Datierung der meisten und die Reihenfolge ihrer Entstehung nicht mit Sicherheit bestimmen. Wir versuchen aber im Folgenden, mithilfe von Mutmaßungen und Vergleichen, ein der Wahrscheinlichkeit möglichst nahes Bild davon zu geben. Generell ist zu sagen, dass uns viele Auskünfte über die Hintergründe und die Entstehungsgeschichte dieser Werke fehlen und wir oft auf Vermutungen angewiesen sind.

Wir tasten besonders dann im Dunkeln, wenn wir nach dem Geiger oder den Geigern suchen, für die diese Sonaten bestimmt waren und die sie eventuell aufführten. Mozart selbst war, solange er in Salzburg lebte (bis 1780), als Geiger tätig, und seine Violinkonzerte aus dem Jahre 1775 sind wohl von ihm selbst gespielt worden. Später, in Wien, scheint er hauptsächlich als Klavierkünstler aufgetreten zu sein. Wir können annehmen, dass er bei Konzerten (für die meisten gibt es leider kein Zeugnis) den Klavierpart der Sonaten spielte, aber außer in zwei Fällen (KV 454 und wahrscheinlich 379) wissen wir nicht, wer dabei die Geige spielte.



Lange bevor der hier geschilderte Korpus von Sonaten entstand, schrieb Mozart als Kind 16 Sonaten für Violine und ein Tasteninstrument, das damals gewiss noch das Cembalo war. Zufällig sind das ebenso viele wie die Werke dieser Gattung, die er als Erwachsener schrieb. Diese Kindheitssonaten gehören zu den frühesten Zeugnissen seines fast unheimlichen kompositorischen Könnens in diesem Stadium. Sie alle stammen aus der Zeit seiner großen Reise mit Eltern und Schwester durch ganz Westeuropa. Die vier ersten Sonaten (KV 6–9) entstanden in Brüssel und Paris, Ende 1763 und Anfang 1764, als er knapp acht Jahre alt war, und sie erschienen als Opus I und II im Druck. Kurz danach schrieb er in London sechs weitere Werke (KV 10–15), die dort als Opus III erschienen. Als Zehnjähriger (im Februar 1766) schrieb er in Den Haag weitere sechs Sonaten (KV 26–31), die vom Verleger als Opus IV gedruckt wurden. Den Londoner Sonaten wurde ein Cellopart hinzugefügt, und obwohl es sich meist um eine Verdopplung des Klavierbasses handelt, erscheinen diese Werke in der Neuen Mozart-Ausgabe (NMA) als Trios.

Alle diese Werke passen zu ihrem Titel, Sonate für Klavier mit Begleitung einer Violine, es sind also Sonaten, deren Klavierpart bedenkenlos allein gespielt werden kann, ohne etwas Wesentliches am musikalischen Verlauf einzubüßen. Und doch hat in allen Sonaten die Geige eine höchst bereichernde Rolle, ohne jemals die Führung zu übernehmen. Sie schließt sich oft der Melodiestimme des Klaviers an, manchmal fügt sie eine kontrapunktische Stimme oder eine repetierte Figuration als Akkordfüllung hinzu. Selten kommt es auch zu einem Dialog.

Die frühen Sonaten sind durchaus ernstzunehmende Werke; sie haben eine ausgewogene Form, attraktive Hauptideen und einen komplexen und reichen harmonischen Verlauf. Sie haben nichts Kindliches und könnten gut von einem erwachsenen zeitgenössischen Komponisten stammen. Sie haben allerdings nicht die Ausdruckstiefe und den Charakterreichtum der Werke aus Mozarts Reifezeit.

Wir haben uns etwas schweren Herzens entschlossen, diese Sonaten aus Mozarts Kindheitsjahren nicht zu besprechen. Dafür gibt es hauptsächlich zwei, miteinander korrelierende Gründe:

Zum einen ist unser Thema die neue Gattung Sonate für Violine und Klavier, die Mozart ab 1778 geschaffen hat, also Werke, bei denen beide Instrumente gleichberechtigt sind und voll zum Ausdruck kommen. Die frühen Sonaten gehören nicht in diese Gattung, sondern sind begleitete Klaviersonaten.

Zum anderen richtet sich die vorliegende Arbeit in erster Stelle an Musikinterpreten, die diese Werke während ihres Studiums oder im Konzertleben einstudieren. Die Kindheitssonaten sind zwar einige Male aufgenommen worden, haben aber bis heute keinen Platz im gängigen Konzertrepertoire gefunden.

Wir glauben, dass die eingehende Befassung mit diesen Jugendwerken wichtig und wünschenswert ist, aber in einen anderen Zusammenhang gehört, nämlich als Etappe in Mozarts frühreifer Entwicklung als Komponist.

Es mag hier erwähnt werden, dass Mozart seine sechs Sonaten von 1778 als Opus I erscheinen lässt, nachdem 14 Jahre vorher die ersten beiden Sonaten KV 6 und 7 unter derselben Bezeichnung erschienen waren, beide Male in Paris. Das besagt entweder, dass Mozart im Jahre 1778 das erste Op. I vergessen hatte oder dass er es nicht mehr gelten ließ. Jedenfalls deuten wir diesen Umstand so, dass es von Mozart selbst eine gewisse Legitimation gibt, seine Kindheitssonaten hier nicht einzubeziehen.



Dieser Band richtet sich an musikalisch gebildete Leserinnen und Leser. Die Kenntnis der Noten und der Grundbegriffe der Harmonie und der Formenlehre sind zum Verständnis nötig. Besonders eignet sich das Buch für diejenigen, die diese Werke selbst als ausübende und studierende Künstler oder als Musiklehrer auf der Geige oder dem Klavier spielen, da hier vordergründig die Interpretation der Stücke und die Spielweise auf den Instrumenten behandelt werden. Es handelt sich um keinen wissenschaftlichen Text. Wir geben im Allgemeinen keine Quellennachweise an und vermeiden soweit wie möglich technische Termini und einen musikwissenschaftlichen Jargon. Die Arbeit basiert aber auf einer genauen Konsultation aller uns verfügbaren Quellen, fasst die Befunde der Wissenschaft zusammen und ergänzt sie durch neue der Autoren. Daher richtet sich das Buch auch an Musikforscher.

Unter den zahlreichen musikwissenschaftlichen Werken und Aufsätzen, die wir bei dieser Arbeit konsultierten, erwähnen wir an erster Stelle die Einleitungen und kritischen Berichte Eduard Reesers, der die Ausgabe der Sonaten Mozarts für Violine und Klavier bei Bärenreiter für die Neue Mozart-Ausgabe (NMA) betreute. Desgleichen das Vorwort Wolf-Dieter Seifferts zu der Henle-Edition der Sonaten. Die klassischen Biographen Mozarts, Wyzewa/St.-Foix, Hermann Abert und Alfred Einstein, behandeln alle die Sonaten einzeln in ihren Werken und haben wichtige Einblicke beigetragen. Unter denen der älteren Generation seien auch Karl Marguerres Artikel genannt, die sich eingehend mit dieser Gattung beschäftigen. Unter vielen Aufsätzen aus neuerer Zeit wollen wir die von Robert Riggs, Jürgen Hunkemöller und Thomas Irvine besonders hervorheben.

Das Buch besteht aus drei Teilen. Der erste behandelt die in Mannheim und Paris im Jahr 1778 entstandenen Sonaten: die sechs Sonaten des Op. I (KV 301–306) und die in und für Mannheim geschriebene Sonate KV 296. Im zweiten Teil werden die einzelne 1779–1780 in Salzburg geschriebene Sonate KV 378 und die vier Sonaten aus der ersten Wiener Zeit (1781) KV 376, 377, 379 und 380 behandelt. Der dritte Teil widmet sich den vier vereinzelt Sonaten aus Mozarts späteren Jahren (1784–1788) KV 454, 481, 526 und 547.

Wir weichen hier von der in den Notenausgaben etablierten Ordnung ab, dort wird die Sonate KV 296 den anderen fünf im Op. II erschienenen zugeordnet. Wir finden, dass sie chronologisch und stilmäßig eher in den ersten Teil passt.

Jede der 16 Sonaten erhält ihr eigenes Kapitel.¹ Die einzelnen Kapitel beginnen jeweils mit einer allgemeinen Einleitung, in der die Quellen, die Entstehungsgeschichte, der biographische Hintergrund und der Ort des Werkes innerhalb der Gattung und in Bezug auf andere, zeitlich benachbarte Werke besprochen werden. Dann wird jeder Satz der Reihe nach für sich behandelt. Zuvorderst steht eine formale Analyse zur allgemeinen Übersicht. Dann folgt eine Besprechung der formalen und stilistischen Besonderheiten des Satzes und der motivischen Verwandtschaften zwischen den Themen, innerhalb des Satzes und auch zwischen den Sätzen. Den Abschluss macht eine ausführliche Beschreibung des Satzes aus Sicht des Interpreten.

★

Mozarts Anleitungen zur Interpretation – Tempo, Dynamik und Artikulation – sind in den überlieferten Quellen nicht in allen Werken mit derselben Ausführlichkeit vorhanden. Eine allgemeine Tempovorschrift findet sich bei jedem Satz, aber feinere Nuancen der Agogik (*ritenuto*, *accelerando*, *calando* etc.) werden nur selten vorgeschrieben. Die Dynamik ist in einigen Sätzen besonders ausführlich bezeichnet, in anderen ist sie spärlich und in einigen fehlt sie ganz. Bögen, wo sie ausdrücklich gemeint sind, sind meistens angegeben, Punkte und Keile stehen auf vielen Noten, aber wie die Forschung zeigt, ist die Unterscheidung zwischen diesen Zeichen nicht eindeutig. Viele Noten bleiben ohne jegliches Zeichen, und es ist uns überlassen, über ihre Artikulation zu entscheiden.

Wir sollten uns allerdings immer vor Augen halten, dass viele Einzelheiten der Interpretation und der Technik von Konventionen der Zeit bestimmt waren und deshalb im Notentext nicht ausdrücklich oder nur andeutungsweise bezeichnet werden mussten. Da eine Zeitspanne von fast zweieinhalb Jahrhunderten zwischen uns und der Entstehungszeit dieser Werke liegt, sind diese Konventionen heute nicht mehr selbstverständlich, wir müssen versuchen, sie soweit wie möglich zu rekonstruieren, anhand der vorliegenden Notation, aber auch anhand unserer Kenntnis der historischen Instrumente und der zeitgenössischen Fachliteratur wie Violin- und Klavierschulen und theoretischer Werke über Musik und Musikästhetik.

Mozarts Zeitalter war ein Übergangsstadium in allem, was das Instrumentalspiel und die Instrumente betrifft. Bis ungefähr 1750 herrschte die barocke Tradition: kleinere Geigen, konvexe Bögen, Darmsaiten und das Cembalo als Tasteninst-

1 Im Anhang besprechen wir kurz andere Werke Mozarts für Violine und Klavier: Variationsserien, Fragmente und Werke, deren Echtheit nicht erwiesen ist.

rument. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts sind die Geigen größer, der Tourte-Bogen wird eingeführt und der Klang wird voller, es entsteht der moderne Flügel. Zwischen Barock einerseits und Romantik andererseits, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, also zu Mozarts Zeit, ändern sich die Instrumente graduell. (Wir wissen, dass Mozart mehrere Male sein Tasteninstrument wechselt und immer das fortschrittlichste sucht.) Gleichzeitig ändert sich auch die Spieltechnik.

Gerade für diese Zeit sind die Praktiken des Instrumentalspiels weniger gut belegt. Leopold Mozarts Violinschule erschien 1756, im Geburtsjahr Mozarts. Wir können damit rechnen, dass Mozarts früheste Ausbildung auf der Geige, vom Vater selbst besorgt, sich auf die Vorschriften in dieser Violinschule stützte. Andererseits wissen wir, dass für Mozart die Gepflogenheiten seiner Zeit immer nur einen Ausgangspunkt bildeten, von dem aus er sich frei entfaltete. Bei seinen Kompositionen bewundern wir immer wieder, wie unabhängig und gewagt sein Geist sich mit den Problemen der musikalischen Form, der Harmonik und der motivischen Entwicklung auseinandersetzt. Man ginge also fehl in der Annahme, dass Mozart als erwachsener Geiger sich immer noch fromm an die in seiner Kindheit erlernten Richtlinien hielt.

Vieles für die Interpretation Entscheidende geht allerdings aus dem Notenbild selbst und aus unserem Verständnis der musikalischen Struktur hervor. Eine dichte oder dünne Textur, ein höheres oder tieferes Register, die Rangordnung zwischen Haupt- und Nebenstimme, all dies sind für uns Interpreteten bedeutungsvolle Zeichen, die unsere Ausführung beeinflussen, noch ehe wir irgendeine Interpretationsvorschrift beachten. Desgleichen ist der harmonische Aufbau von entscheidender Wichtigkeit: Wie oft ändern sich die Akkorde, wo liegen die Kadenzen, wo die Dissonanzen und ihre Auflösungen? Rhythmische Motive haben ihre eigenen Charaktere, repetierte Noten besagen etwas Bestimmtes, gewisse melodische Intervalle haben einen bestimmten Gefühlsinhalt. Der Komponist verfügt also über eine reiche Sprache, die uns zur Interpretation anleitet, auch an denjenigen Stellen, wo dynamische Zeichen und Artikulationsvorschriften fehlen.

Nichtsdestoweniger beachten wir natürlich gewissenhaft Mozarts eigene Vorschriften zur Interpretation; im Folgenden einiges über die wichtigsten Kategorien dieser Vorschriften: Tempo, Dynamik und Artikulation.

Die Entscheidung über das Tempo ist grundlegend für den Charakter der Aufführung eines Satzes. Mozart hat ein relativ großes Repertoire an Tempo-Bezeichnungen. Besonders die Allegro-Sätze sind oft mit einer näheren Bestimmung versehen, die uns eine gewisse Richtung weist: z. B. *Allegro molto, con spirito, moderato*

etc. Ein weiterer Hinweis ist die Zählleinheit: Viertel, *alla breve* oder Achtel. Dabei gibt es keine Metronom-Angaben, so dass immer noch ein Spielraum für die individuelle Entscheidung des Spielers übrig bleibt. Einiges kann uns dabei weiterhelfen: die schnellsten Noten im Satz und die Möglichkeit, sie deutlich artikuliert zu spielen; die Dichte der harmonischen Veränderungen; der Vergleich mit anderen Mozart-Sätzen mit derselben Tempo-Bezeichnung. Wir vertreten auch die Meinung, dass das Tempo eines Satzes bei Mozart nicht durchweg strikt bewahrt werden muss. Es gibt Themen und Passagen, deren unterschiedlicher Charakter eine leichte Tempoänderung nahelegt. Dazu kommen natürlich agogische Fluktuationen, die durchaus zur Aufführungspraxis der Zeit gehören. Diesen Fragen werden wir uns bei den einzelnen Sätzen immer wieder zuwenden.

Mozarts dynamische Zeichen bilden eine Etappe zwischen den äußerst spärlichen Angaben in Barockwerken und der viel reicheren und nuancierteren Sprache der Romantik. Mozart verwendet eine begrenzte Anzahl von dynamischen Stufen, in den Extremen nie unter *pp* und über *ff*. Die *crescendo*- oder *diminuendo*-Übergänge zwischen den Stufen werden relativ selten bezeichnet, und oft folgt ein *forte* unvermittelt nach dem *piano* (und umgekehrt). Hier müssen wir uns immer fragen, ob wirklich eine *subito*-Änderung gemeint ist oder ein gradueller Übergang angebracht wäre, wie die Konvention der Zeit es durchaus erlaubt. Zu Mozarts Zeit lagen die Finger der rechten Hand des Geigers direkt auf dem Bogen, in einiger Entfernung vom Frosch, so dass der Geiger eine unmittelbare Kontrolle über alle Feinheiten des Klangs und des Ausdrucks hatte. Um heute eine ähnlich sensible Geschmeidigkeit des Klangs zu erreichen, ist die auch von Leopold Mozart oft empfohlene Technik des „Messa di Voce“ (im deutschen Sprachgebrauch „Schwelle“) angebracht, auch für *sforzati* und *fp*. Dies muss ebenfalls Fall für Fall entschieden werden, und wir werden bei der Besprechung der einzelnen Sonaten oft dazu Stellung zu nehmen haben.

Die Anweisungen zur Artikulation, wie Bögen und Punkte, sind oft genau und ausführlich angegeben und besagen viel über die Absichten des Komponisten. Mozarts Artikulations-Sprache zu kennen und richtig zu deuten, ist eine der wichtigsten Aufgaben des ausübenden Musikers. Hier gibt es, trotz der detaillierten Notation, viele Möglichkeiten des Verständnisses. Ein Bogen, der mit dem Taktstrich endet und doch sinngemäß im nächsten Takt fortgesetzt werden sollte. Ein besonders langer Bogen in langsamem Tempo im Geigenpart, bei dem doch ein voller und ausdrucksvoller Klang erstrebt wird: darf man ihn möglichst unmerklich aufteilen? Die oft debattierte Frage, ob es einen Unterschied zwischen „Punkten“ und „Keilen“ bei Mozart gibt und was jedes Zeichen bedeutet. Es gibt eine ganze Skala von Möglichkeiten, wie eine mit einem Punkt versehene Note

zu spielen sei: abgehackt, springend, weich absetzend oder nur mit einer knappen Atempause von der nächsten Note getrennt. Diese Fragen wollen wir hier nicht grundsätzlich beantworten, da ihre Behandlung von dem jeweiligen Kontext abhängt. Im Folgenden werden sie öfters in konkreten Fällen auftauchen, und unsere Einstellung dazu mag dann als Anleitung für ähnliche Stellen in anderen Werken dienen.

Neben allem, was wir an Wissen und Einsichten beitragen können, ist es uns überaus wichtig, dem Spieler die Werke auch als Erlebnis und lebendige Entfaltung näherzubringen. Wir glauben, dass eine werkgerechte Aufführung vom Spieler nicht nur eine möglichst genaue Kenntnis der Form und der Harmonik des Werkes fordert, sondern auch ein seelisches Eindringen in die Gefühlswelt des Komponisten, eine Identifikation mit den Empfindungen, die ihn beim Komponieren bewegten. Das können wir nur auf indirektem Wege erreichen, da das, was uns vorliegt, nur das Werk selbst ist, wo alle diese Gefühle schon durch den Filter des musikalischen Denkens gegangen sind. Der Weg muss also über das seelische Innenleben des Musikinterpreten selbst gehen, über seine gefühlsmäßigen Reaktionen auf die Musik und seine Fantasie. Wir versuchen hier, in bilderreicher Sprache die Resonanz dieser Werke in uns, nach jahrzehntelanger Beschäftigung mit ihnen, aufzufangen. Die Bilder und Metaphern sind natürlich subjektiv bedingt und für den Leser nicht wörtlich verpflichtend. Wir wollen ihn anregen, sich seine eigene Bildersprache zu schaffen und so die Werke seinem Innenleben einzuverleiben.



Wir können uns hier nicht in die immer noch nicht entschiedene Debatte um die historische Aufführungspraxis vertiefen, aber wir wollen versuchen, in Kürze unseren Standpunkt zu erklären.

Wie Mozarts Spiel und das seiner Zeitgenossen klang, wissen wir nicht genau, wir können nur versuchen, es annähernd zu imaginieren. Aber auch wenn wir eine genaue Vorstellung davon hätten, bliebe die Frage offen, ob es unser Ziel ist, möglichst genau so zu spielen, wie es zu Mozarts Zeit klang. Wir wissen, dass Mozart sich wiederholt für Neuerungen auf dem Gebiet des Instrumentenbaus interessierte. Die neu erfundene Klarinette bekam sofort eine zentrale Rolle in seinen späten Werken. Auf dem Klavier suchte er den singenden Klang. Es ist nicht auszuschließen, dass die Musik in seiner Phantasie anders klang, als so, wie sie auf den ihm zur Verfügung stehenden Instrumenten hervorgebracht werden konnte. Es scheint uns daher verfehlt, Mozart auf das zu seiner Zeit vorhandene Instru-

mentarium und auf die herrschende Praxis des Spiels festzunageln. Andererseits lassen wir uns von hervorragenden Spielern auf den historischen Instrumenten inspirieren und befürworten eine gründliche Kenntnis der damaligen Spieltechniken und des musikalischen Geschmacks von Mozarts Zeitalter, soweit diese rekonstruierbar sind. Und doch bleibt unser wichtigstes Anliegen, dem Spieler einen möglichst großen Reichtum an expressiven Mitteln zur Verfügung zu stellen, um eine maximale Ausschöpfung der für uns erkennbaren musikalischen Inhalte dieser Werke zu erreichen.

Die moderne Geige mit ihrem Bogen und der Flügel auf der Entwicklungsstufe, die er im zwanzigsten Jahrhundert erreicht hat, erlauben eine annähernde Imitation des Klangs der historischen Instrumente, und dabei gehen sie über sie hinaus und bieten eine größere Auswahl von Klangfarben und Ausdrucksmöglichkeiten. Wir, die Autoren dieses Buches, spielen Mozarts Sonaten auf modernen Instrumenten und tun es mit gutem Gewissen, aber alles, was wir im Folgenden ausführen, gilt in gleicher Weise für diejenigen Instrumentalisten, die sich für die historischen Instrumente entschieden haben.

★

Zusammenfassend wollen wir noch einmal betonen: Wir sollten Mozarts Musik und ihre Hintergründe aufmerksam und gründlich studieren, alle Hinweise zur Aufführung beachten, uns aber vor allem durch wiederholtes Spiel von der Musik ansprechen lassen, sie auf uns wirken lassen, sie als uns selbst, unsere eigene Innenwelt betreffend auffassen. So wird die Musik für uns nicht nur zu einem formalen Gebilde, sondern eine lebendige Wirklichkeit, eine Erzählung, ein Bild oder Gefühl. Von diesem Punkt aus klären sich auch leichter die technischen Probleme und die interpretatorischen Entscheidungen. Die Intuition hilft uns dann, ein passendes Tempo zu wählen, die richtige Farbe für das *forte* zu finden und die Lautstärke der verschiedenen Stimmen untereinander auszugleichen.

Wir sind selbst diesen Weg gegangen, dem des Studiums, der Analyse, aber auch des Hineintauchens und der Identifikation. Wir laden den Leser ein, uns auf dieser Reise zu jeder von Mozarts 16 Sonaten zu begleiten, danach aber deutet sich für ihn ein weiteres Stadium an: denselben Weg noch einmal zu gehen, aber auf eigene Faust; seine eigenen Termini, Bilder und Metaphern zu finden und sich so die Werke wirklich zu eigen zu machen und ihnen auf seine persönliche Weise zu dienen.

Wir wollen denjenigen danken, die uns halfen, unserem Text seine endgültige Form zu geben: Erstens unserem Lektor, Eduard Hempel, der sowohl den Wort-

Vorwort

laut als auch die Notenbeispiele gewissenhaft und gründlich betreut hat; ferner Roswitha Gronich, die Vieles und Wesentliches in unseren Formulierungen verbessert hat; schließlich Sigrun Müller vom Hollitzer Verlag, die die übriggebliebenen Fehler beseitigt und dem Text den letzten Schliff verliehen hat.

ERSTER TEIL

DIE SONATEN AUS MANNHEIM UND PARIS (1778)

Mehr als zehn Jahre nach Vollendung seiner Kindheitswerke für Violine und Klavier, beginnt Mozart erneut, als erwachsener Komponist, während seiner großen Reise nach Mannheim und Paris (1777–79), sich mit dieser Besetzung zu beschäftigen. Der 21-Jährige reist mit der Mutter, der Vater Leopold bleibt auf seinem Posten in Salzburg. Die Mozarts entschließen sich zu dieser Reise, um für den jungen Komponisten eine seiner Begabung entsprechende Stellung als Hofkomponist an einem der großen Höfe Europas zu finden. Nach einer glänzenden Karriere als Wunderkind ist Mozart seit ein paar Jahren als Violinspieler in der Hofkapelle des Erzbischofs in Salzburg beschäftigt. Seine zahlreichen in dieser Zeit entstandenen Werke werden zwar aufgeführt, aber nur im beschränkten Rahmen der Provinzstadt Salzburg, er hat keinen offiziellen Titel als Hofkomponist und auch kein entsprechendes Gehalt. Auch für die Zukunft ist keine Förderung in Aussicht. Wolfgang und sein Vater glauben also, dass es für den jungen Komponisten an der Zeit sei, sein Glück anderweitig zu versuchen.

Die Reise geht über Augsburg, München und Mannheim nach Paris und von dort, unverrichteter Dinge, zurück nach Salzburg. Von November 1777 bis März 1778 hält sich Mozart in Mannheim auf, das damals die Residenz des Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz ist. Er gewinnt dort einen Freundeskreis, und es beginnt seine Verbindung mit der Familie Weber. Von Aloysia Weber, einer der Töchter der Familie, in die er sich verliebt, wird er zurückgewiesen; mit deren Schwester Constanze wird er sich später in Wien verheiraten. Von März bis September 1778 ist Mozart dann in Paris, wo im Sommer seine Mutter nach kurzer Erkrankung stirbt.

Trotz seiner erfolglosen Versuche, sich eine Anstellung bei einem der Höfe zu verschaffen, ist diese Reise von entscheidender Wichtigkeit für Mozarts Entwicklung als Mensch und Komponist. Er ist zum ersten Mal von der Aufsicht des Vaters befreit und beginnt, über seinen Lebenslauf und auch seinen Kompositionsstil selbst zu entscheiden. Er lernt das intensive und hochentwickelte Musikleben am Mannheimer Hof kennen und später die noch reichere musikalische Szene in Paris. Seine Rückkehr nach Salzburg Anfang 1779 erfolgt sehr unwillig, es ist ihm wohl bewusst, dass seine Tage dort gezählt sind. Dies ist die Grundlage für seinen späteren Entschluss, sich von seinem untergeordneten Dienst am Salzburger Hof freizumachen und ein selbständiges Leben in Wien zu führen.

Betrachten wir Mozarts Werke, die zu dieser Zeit entstehen: eine Gruppe von Werken für Flöte auf Bestellung des Flötisten De Jean – zwei Flötenkonzerte (KV 313, 314) und drei Flötenquartette (KV 285, 285a, 285b); fünf Klaviersonaten (KV 309, 310, 311, 330 und 331); die „Pariser“ Symphonie KV 297; das Konzert für Flöte und Harfe KV 299; mehrere kleinere Werke: Arien, Variationen und Ballette; und eben, für Geige und Klavier, die sechs Sonaten Opus I (KV 301–306) und die Sonate KV 296, die später ins Opus II aufgenommen wird. Die Violinsonaten stechen als homogene Gruppe hervor, die von vornherein als Zyklus geplant war. Sie sind, zum ersten Mal in Mozarts Erwachsenenjahren, von Anfang an für die Publikation bestimmt, erhalten deshalb die Opusnummer I und erscheinen kurz nach ihrer Vollendung beim Verleger Sieber in Paris im Druck. Sie sind der Kurfürstin Maria Elisabeth von der Pfalz gewidmet (die Gemahlin des Kurfürsten Karl Theodor), eine Widmung, die wohl Mozarts Aufnahme an deren Hof fördern sollte. Als Mozart im Dezember 1778 die gedruckten Sonaten der Kurfürstin in München überreicht, hat er diese Hoffnung schon längst aufgegeben.

Wir halten diese Sonaten für die gewichtigsten Werke dieser Periode in Mozarts Leben, nicht zuletzt, weil er hier eine neue Gattung, die klassisch-romantische Sonate für ein Melodieinstrument und Klavier, ins Leben ruft. Die erste Anregung zur Komposition scheint Mozart durch die „Duetti“ für dieselbe Zusammensetzung seines Zeitgenossen Joseph Schuster in München im Oktober 1777 erhalten zu haben. Diese Werke mögen als Modelle für Mozart gedient haben, aber der Sprung von Schuster zu Mozart ist so groß, dass wir bedenkenlos dem letzteren die Neuschöpfung dieser Gattung zuerkennen können. Mozart mag die Violine als Soloinstrument gewählt haben, weil er sie selber spielte und er ihre besonderen klanglichen und ausdrucksmäßigen Möglichkeiten am besten kannte. Bedenken wir, dass die Blasinstrumente und sogar die Bratsche und das Cello in dieser Hinsicht damals noch nicht ihren heutigen Entwicklungsstand erreicht hatten. Wir hören von keinem anderen Geiger in seinem Umkreis um diese Zeit, und keine öffentliche Aufführung lässt sich nachweisen. Bei späteren Aufführungen, von denen wir wissen, war Mozart immer mit dem Klavierpart betraut. 1781 und auch in späteren Jahren kommt er immer wieder auf diese Besetzung zurück, und auch bei seinen Nachfolgern (u. a. Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms) bleibt sie die häufigste.

Mozarts Opus I enthält sechs Sonaten, vier davon sind in Mannheim entstanden (KV 301, 302, 303, 305) und zwei in Paris (KV 304 und 306), alle im Jahre 1778. Die Reihenfolge der Veröffentlichung, die auch in modernen Editionen beibehalten wurde, entspricht nicht der Reihenfolge der Komposition. Sie schafft, wie es damals bei Werkzyklen üblich war, eine Folge von Tonarten, die eine gewisse

Logik zeigen: die ersten drei Sonaten in absteigenden Terzen (G-Es-C) und die nächsten drei in absteigenden

Quinten (e-A-D). Wir können keine genaue Datierung der einzelnen Sonaten etablieren, aber immerhin scheint KV 301 wirklich die erste zu sein und KV 306 die letzte. Fünf Sonaten des Opus I (KV 301-305) haben zwei Sätze und nur eine (KV 306) ist dreisätzig. Auch die Sonate KV 296 hat drei Sätze.

Wir wollen hier auch die Besprechung von KV 296 dazu nehmen, obwohl sie erst im zweiten Zyklus (Opus II) im Jahre 1781 erschien, weil die Sonate in Mannheim geschrieben wurde und auch stilmäßig in diesen Umkreis gehört.

SONATE IN G-DUR KV 301 (293A)

Komponiert: wahrscheinlich Februar 1778 in Mannheim, der Kurfürstin von der Pfalz gewidmet.

Autograph: In Schweizer Privatbesitz (mit KV 302-306).

Überschrift: Im Autograph steht *Violino (o flauto)* – die Worte (*o flauto*) sind durchgestrichen. Im ersten Satz Ansätze einer Alternativfassung mit Flöte.

Erstausgabe: Sieber, Paris, November 1778. Mozart hat den Druck nicht selbst überwacht.

Es ist also *Die Erste*, die erste Sonate, nicht nur in diesem der Kurfürstin gewidmeten Opus, sondern Mozarts erste Sonate für Violine und Klavier. Auch wenn sie noch unter dem herkömmlichen Titel „Sonate avec l’accompagnement d’un violon“ erscheint, kann sie als Neuanfang, als Gründung eines neuen Genres aufgefasst werden. Als er einige Monate früher dem Vater schrieb, er wollte selber einige „Duetti“ für Violine und Klavier schreiben, in demselben „Gusto“ wie die eben kennengelernten Divertimenti von Schuster, wusste er wohl selber noch nicht, dass er im Begriff war, eine neue Gattung zu erfinden. Als er die Arbeit an dieser Sonate begann, dachte er noch daran, die Sonate alternativ von Geige oder Flöte spielen zu lassen, eben als „begleitendes“ Instrument. Unter der Hand spürte er wohl, dass hier etwas anderes und neues erwuchs, und vom zweiten Satz an verschwinden die alternativen Setzungen für die Flöte aus dem Autograph.

1. Satz: Allegro con spirito – G-Dur

Formale Analyse

Grundriss

Exposition 1-84

Durchführung 85-120

Reprise 121-194

Ausführliche Analyse

Exposition (1-84)

Hauptthema 1-28

1-8: Erste Phrase: zwei Viertakter, Geige solo.

9-12: „Unterbrechungsphrase“: unisono, kurze, durch Pausen getrennte, aufsteigende, sequenzierende Motive im *f*.

13-20: Erste Phrase fast genau wiederholt (vgl. T. 7 re. H. und T. 19 Geige); re. H. Solo, Geige begleitet
20-24, 24-28: Abschlussphrase mit variiertes Wiederholung. Parallele Terzen über trommelndem Orgelpunkt.

Überleitung 29-43

29-32: Sequenzierte Motive von der „Unterbrechungsphrase“ übernommen, Imitation zwischen Geige und re. H., nach D-Dur modulierend.
33-36: Hoher, oktavierter Orgelpunkt in der Geige, 16tel-Passage der re. H. und ihre Wiederholung.
37-43: Verborgener Orgelpunkt E (37-39), neues Imitationsmotiv, zum Orgelpunkt A (Dominante von D) leitend (41-42), Halbschluss.

Seitenthema 44-70

44-47, 48-51: Erste Phrase, Klaviersolo, zum Halbschluss führend, mit der Geige in der höheren Oktave wiederholt.
52-59: Mittelphrase, auf der Subdominante beharrend (52-57) und dann kadenzierend, Klaviersolo mit Orgelpunkt in der Geige auf d¹ im mittleren Register.
59-64, 64-70: Abschlussphrase, variiert und verlängert wiederholt; absteigende Linie in halben Noten, Chromatik.

Schluss thema 70-80

70-74, 74-78 Viertakter (2 + 2), wiederholt: kurzes, viermal erscheinendes 16tel-Motiv in der re. H., mit abschließender Kadenz.
78-80 Anhang von zwei Takten als Übergang zur Codetta.

Codetta 80-84

Unisonomotiv von T. 8-12 über pochendem Orgelpunkt d.

Durchführung (85-120)

85-88: „Unterbrechungsphrase“ als Eingangsrahmen, alle Motive abwärts gerichtet.
88-98: Imitation und Sequenz auf pochendem Orgelpunkt e, Kadenz in a-Moll.
98-105: Kontrapunktik zwischen den Oberstimmen, auf- und abwärts strebende Linien, zum Teil parallel geführt; darunter ein Cantus-firmus-artiger Bass.
106-110: Taktweise absteigende Achtel-Sequenzen der Oberstimmen in parallelen Dezimen.
110-116: Orgelpunkt auf d, Mollfärbung.
117-120: „Unterbrechungsphrase“ als Ausgangsrahmen, aufwärts.

Reprise (121-194)

Hauptthema 121-136

Überleitung 137-153 um zwei Takte verlängert (141-142)

Seitenthema 154- 180

Schlussthema 180-190

Codetta 190-194

Bemerkungen zur formalen Analyse

Der Neuanfang, den diese Sonate darstellt, wird gleich vom ersten Ton an deutlich. Es beginnt nämlich mit einer Geigen-Kantilene (beim ersten Auftakt ist die Geige sogar allein!) und nicht – wie fast alle vorangegangenen Werke für diese Besetzung (von Mozart oder von anderen Zeitgenossen) – mit einem Klaviersolo. Damit aber bleibt diese Sonate auch unter Mozarts 16 Sonaten seiner Erwachsenenjahre fast einzigartig. Alle folgenden (mit einer einzigen Ausnahme, KV 303) beginnen entweder mit Klavier und Geige unisono oder mit dem Thema beim Klavier. Dieser Anfang ist also eine demonstrative Aussage: Hier ist die Violine keine Begleitung, sie ist gleichberechtigtes Soloinstrument.

Wie viele Sonaten-*Allegros* von Mozart ist auch dieses voller Überraschungen. Die erste kommt schon in den Takten T. 9-12: ein unvermitteltes Unisono im *forte*, auf den ersten Blick in keinem Zusammenhang mit der vorangehenden Kantilene (und doch findet sich ein solcher: der Auftakt d^2-g^1 , T. 1 und 9, mit Zwischenstufen sanft absteigend, hier d^1-g^1 direkt aufsteigend), im Klavierpart heterophon verziert. Wir bemerken einen interessanten Parallelismus zwischen Klaviersonaten einerseits und Sonaten für Klavier und Violine andererseits, und zwar zwischen Sonaten in derselben Tonart. Es scheint, als ob Mozart in diesen Jahren parallel in beiden Gattungen experimentiert und die Ideen manchmal von einer Gattung in die andere überspringen. Hier denken wir an die drei Jahre zuvor komponierte Klaviersonate KV 283 (auch sie in G-Dur), die gleichfalls mit einem lyrischen Hauptthema beginnt, worauf direkt (T. 16-22) ein verziertes *forte unisono* mit dem gleichen, eine Quarte aufwärts eilenden Sekundenmotiv folgt, eben wie hier. Dazu kommt noch eine Ähnlichkeit: Der Abstieg der Melodie von der Oktave über die dissonante Septime zur Sexte (auf der IV Stufe), hier T. 3, dort T. 5.

Verfolgen wir die Entwicklung des Unisonomotivs aus T. 9-12 im Laufe des Satzes. Wir treffen es erst einmal beim Übergang zum Seitenthema an, T. 28-32, diesmal charaktermäßig völlig anders: statt der verärgert aufbegehrenden Geste ein zierliches Spiel. Von der re. H. des Klaviers eingeführt und von der Geige sofort imitiert, als zweitaktige absteigende Sequenz und im *piano*. Dann wieder

Allegro Entstanden in München, Anfang 1775

6

12

17

Notenbeispiel 1: W. A. Mozart: Klaviersonate KV 283, 1. Satz, T. 1-26

als Abschluss der Exposition, in T. 81-84, im *piano* beginnend, dann *crescendo* zum *forte*, harmonisiert und von einem pochenden Bass begleitet. Dasselbe Motiv, in seiner ursprünglichen energischen Unisonoform, bildet auch den Rahmen, der die Durchführung des Satzes einleitet und abschließt. Am Anfang (T. 85-88) allerdings erscheint es einmalig in Umkehrung, ins Moll modulierend, die Sechzehntelverzierung in Sekunden statt Terzen, mit einer übermäßigen Sekunde (T. 87), was eine fast orientalische Farbe bewirkt und an Mozarts „türkischen“ Stil erinnert. Gleich darauf (T. 89) kommt es wieder in Imitation über einem als Orgelpunkt pochenden Bass, aber diesmal gerät die Imitation des Klaviers immer einen Ton höher. Am Ende der Durchführung (T. 117-120) baut sich das Motiv, wieder *forte unisono*, als ein Dominantseptakkord auf, der auf die Reprise vorbereitet. Diese wirkt dann doch als Überraschung: die Durchführung endete auf einem vieroktavigen c, und nach der spannungsvollen Pause geht es noch einen

Ton höher, und die Reprise beginnt auf d². Nach der intensiven Verwertung des Motivs in der Durchführung kann Mozart darauf in der Reprise, an seinem Platz nach dem Hauptthema als *f unisono*, verzichten. Es kommt noch einmal, wie in der Exposition, in T. 136-142 und ganz am Schluss, aber leicht verändert, da sich die Geige selbständig macht und ein liegendes G, erst in der unteren, dann in der oberen Oktave, und ein neues Abschlussmotiv (T. 193) hinzufügt.

Überhaupt ist die Oktave, als melodisches und harmonisches Intervall und auch als Rahmen einer auf- und ablaufenden Sekundenbewegung, ein immer wiederkehrendes Element in diesem Satz. So gleich zu Anfang die aufsteigende Oktave der Geigen-Kantilene in T. 2. Dann die parallelen Oktaven in T. 9-12, das Intervall der re. H. in T. 22, die Melodielinie von T. 45 bis 47 und die aufsteigenden 16tel-Passagen T. 72-73. Viele weitere Beispiele dieser Art finden sich im Laufe des Satzes.

Es scheint zunächst, dass die Formteile voneinander deutlich durch Zäsuren getrennt sind. So in T. 8 und 12 und später in T. 43. Dann geschieht es aber immer wieder, dass der Abschluss einer Phrase mit dem Beginn einer neuen zusammenfällt, zum Beispiel T. 20, 28, 33 etc. Wir nennen auch in der Folge diese Art von Takten, die Ende und Anfang zugleich bilden, „Scharniertakte“. Dieses Phänomen hält die Musik in Fluss und garantiert die Kontinuität des Satzes.

Ausführliche Besprechung

Wir wenden uns nun den Fragen der Ausführung zu, bei denen auch immer wieder Details des Aufbaus zur Sprache kommen werden.

Die Tonart, G-Dur, ist traditionsgemäß mit einem ländlichen, idyllischen, herzlichen Charakter verbunden, der uns schon als allgemeiner Hinweis für die Ausführung dienen kann. G-Dur ist auch für die Geige besonders günstig: die tiefste Saite, G, hat die stärkste Resonanz, und auch die anderen leeren Saiten gehören in die Tonart und können beim Spiel verwendet werden.

Wie ist das Tempo, *Allegro con spirito*, zu verstehen? Der *spirito* im Italienischen ist nicht einfach mit „Geist“ zu übersetzen: es geht um Geschicklichkeit, Witz und, für diesen Satz besonders zutreffend, um Aufgewecktheit. Es steht in 4/4 und nicht *alla breve*, aber manchem Interpreten mag das Zählen in Halben natürlicher erscheinen, was paradoxerweise gerade eine ruhiger fließende Interpretation ergeben kann. Die Halbnoten-Synkopen der Anfangstakte treiben vorwärts, aber die Sechzehntel bleiben deutlich artikuliert.

Weiteres zum Hauptthema: die lyrischen Synkopen auf g^1 in der Violinstimme führen, über den Oktavsprung nach g^2 , zum dissonanten fis^2 in T. 3, dem Zentrum dieser ersten Phrase, wie das d^1 in T. 7 in der zweiten, ergänzenden Hälfte. Das fis^2 in T. 3 sollte regelgemäß einen halben Takt in Anspruch nehmen, T. 3 und T. 7 sind rhythmisch in gleicher Weise zu spielen. Der Unterschied in der Schreibweise kommt wohl daher, dass das fis^2 dissonant ist und deshalb eine besondere Betonung erfährt, während das d^1 in T. 7 ein Harmonieton ist. Hier kommt das dissonante c^1 , durch einen Triller hervorgehoben, auf dem schwachen Taktteil zu stehen. Die kleinen Verzierungs-Noten in T. 5-6 sind aber als Achtel zu verstehen, auf der Zählzeit zu spielen. Die beiden Hälften der ersten Phrase (T. 1-4 und 5-8) erklingen auf der Geige in zwei verschiedenen Registern, hoch und tief, die durch die verschiedenen Klangfarben der Saiten hervorgehoben werden: die erste, aufgeweckte Hälfte heller und die zweite beruhigend und weicher. Dennoch sollten beide Hälften ideell „in einem Atem“ gespielt werden.

Die Dynamik zu Anfang ist *piano* und ab dem Auftakt zu T. 9 *forte*. Dazu etwas Grundsätzliches: Wir vertreten die Auffassung, dass *p* und *f* bei Mozart nicht in jedem Fall einen scharfen Kontrast bedeuten, sondern ein „Weniger“ und „Mehr“ an Lautstärke, dessen Maß in jedem Fall neu zu bestimmen ist, dem Zusammenhang entsprechend. In Mozarts Autographen findet man relativ selten die Zwischenstufen *mf* und *mp*, und auch die *cresc.* und *dim.* sind nicht oft bezeichnet. Daraus sollte man nicht schließen, dass ein Mozartsatz wie eine Folge scharf abgegrenzter Zonen von absoluten *piano* und *forte* klingen sollte, wie es in seiner Notation oft aussieht und wie es in einigen zeitgenössischen, notengetreuen Aufführungen manchmal geschieht. Vielmehr sollte die Dynamik abgestuft sein und der Übergang in vielen Fällen von einer Dynamik zur anderen graduell vor sich gehen. Die *p*- und *f*-Zeichen in den Noten markieren oft nur den Anfang oder Endpunkt eines Prozesses, mit anderen Worten, *p* kann „*al piano*“ und *f* „*al forte*“ bedeuten. Wie dies im Einzelnen zu geschehen hat, hängt natürlich weitgehend von der analytischen Interpretation und vom persönlichen Geschmack der Spieler ab. Im Folgenden werden wir oft Anregungen zu einer differenzierten Dynamik geben, die unsere Erfahrung und unseren Geschmack widerspiegeln und daher nicht unbedingt verbindlich, sondern als Vorschläge aufzufassen sind.

An besagter Stelle (Auftakt zu T. 9), beim Übergang vom abklingenden *piano* der Anfangsphrase zum *forte* des Auftakts, handelt es sich allerdings um einen unvermittelten Kontrast: einerseits die idyllisch-kontinuierliche Anfangskantilene, die Flügel zum fis^2 ausbreitend; andererseits der Weckruf in T. 9, das in kurze Motive aufgeteilte, protestartig aufwärtstreibende Unisono.

Noch zwei kurze Bemerkungen zur Begleitung des Hauptthemas: die „Bächlein“-artige Achtelbewegung in der re. H. des Klaviers (und später in der Geige), eine Art Alberti-Bass, ist nicht nur eine mechanisch wiederholte Floskel, sondern ist zum Teil auch individuell gestaltet, besonders in T. 4 und 6 (bzw. 16 und 18), und sollte sich an dem melodischen Gang der Geigenstimme orientieren. Auch der Bass in T. 1-2 (bzw. 13-14) kann deutlich hervorgehoben werden, da er in diesen Takten eigentlich die aktivste Stimme ist.

Wir kommen zur Abschlussphrase des Hauptthemas T. 20-28. Es erscheint hier zum ersten Mal der punktierte Rhythmus, und die melodische Bewegung geht chromatisch aufwärts; es entsteht eine Atmosphäre spannungsvoller Erwartung im *p*, die dann in T. 22-24 im *f* eine strahlende Bestätigung findet. Die Stelle erinnert an die Arie des Cherubino „Voi che sapete“ aus dem 2. Akt von Mozarts *Le nozze di Figaro*. Beim Bass, der in Oktaven *p* pendelt, passt ein spannend-hüpfendes *staccato*, das dann von der Geige im *spiccato* auf der oberen Hälfte des Bogens (*jeté*, T. 24-25) imitiert werden kann. Man sollte auch die Fanfarenfigur im Bass (T. 22 und 26) nicht vergessen.

The image displays two systems of musical notation. The first system includes a vocal line with the lyrics "don - ne ve - de - te s'io l'ho nel cor," and a piano accompaniment. The piano part features a characteristic Alberti bass pattern in the right hand and a more active bass line. The second system, starting at measure 24, shows a chromatic ascent in the right hand, marked with a piano (*p*) dynamic, and a bass line with a fanfare-like figure, also marked with a piano (*p*) dynamic. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Notenbeispiel 2: W. A. Mozart: Arie „Voi che sapete“ aus *Le nozze di Figaro* KV 492, T. 13-16; Sonate KV 301, 1. Satz, T. 24-26

Nun fragt es sich, mit welcher Dynamik die wiederholten Terzen-Achtel der li. H. in T. 28 zu spielen sind. Notationsmäßig gehören sie noch zu dem *f* von T. 26, denn das *p* steht erst später, beim Einsatz der re. H. Motivisch aber gehören sie schon zu der Fortsetzung. Uns scheint es am sinnvollsten, sie in ihrer Doppelfunktion als