

Clemens Goldberg
Was Mozart variiert
Ein Vergleich der Klaviersonate A-dur KV 331 und des Klarinettenquintetts A-dur KV 581
Für Gerd de Vries

Beginn und Finale

Etwa 6 Jahre liegen zwischen der Kompositionen der Klaviersonate A-dur (nach neuesten Erkenntnissen vermutlich 1783 komponiert, der Erstdruck bei Artaria 1784) und dem Klarinettenquintett A-dur (1789). In beiden Fällen ergeben sich Opern-Assoziationen. Der berühmte Schlusssatz der Klaviersonate, das "alla Turca" verweist auf die 1783 entstandene Oper "Die Entführung aus dem Serail", das Variations-Finale des Klarinettenquintetts lässt Papageno zwei Jahre vor seinem Auftreten schon erahnen. Beide Werke stehen in der Tonart A-dur, die z. B. Christian Daniel Schubart in seiner "Ästhetik der Tonkunst" 1784 so charakterisiert: "unschuldige Liebe, Zufriedenheit, Hoffnung auf Wiedersehen, jugendliche Freude, Gottvertrauen." Johann Joachim Quantz erkennt 1752 aber auch neben "Llebe, Zärtlichkeit und Schmeicheley", "wenn es der Komponist darnach einzurichten weiß", die Möglichkeit zu Traurigkeit, ja "Raserey". Während im Variationssatz der Klaviersonate dieser andere Bereich weitgehend ausgeblendet bleibt, so erkundet Mozart im Finale des Klarinettenquintetts die gesamte Bandbreite. Natürlich sind die Gattungsvoraussetzungen in beiden Fällen unterschiedlich, sie müssen unbedingt beachtet werden, um die Erwartungshaltungen der Zeitgenossen und des Komponisten zu verstehen. Das soll im Verlauf der Analysen dann auch geschehen. Trotzdem fällt aber auf, wie sehr sich Mozarts Erkundungen dessen, was wir Variationen nennen, in diesen sechs Jahren entwickelt hat.

Geradezu frappierend ist die unterschiedliche Positionierung der Variationssätze innerhalb der beiden Werke und damit auch ihre unterschiedliche Funktion im Hinblick auf den Werkablauf. Denn beide Werke setzen die Satzabfolge dramaturgisch ein.

Mozart experimentiert gerade in den Klaviersonaten mit den formalen Erwartungen an diese Gattung. Ganz einmalig ist jedoch die Idee, eine dreisätzigige Sonate mit einem Variationssatz zu eröffnen. Dies ist zwar bei Haydn nicht ungewöhnlich, etwa in den Sonaten Hob. XVI:40 und 42 in G-dur und D-dur (1784 und 1789). Die Idee ist aber hier gänzlich anders als bei Mozart. Es handelt sich erstens um zweisätzigige Sonaten, zum anderen auch nicht um eine "normale" Abfolge mehrerer Variationen, sondern um die Idee der Doppelvariation, also einer Gegenüberstellung zweier Ideen (kontrastierend oder auseinander entwickelt), die dann variiert werden. Es geht bei diesen Sonaten mehr darum, eine Sonderform des Sonatensatzes zu entwickeln, wobei die Variation dann meist darin besteht, das "Thema" so zu verzieren, wie man das sowieso von einem Spieler in einer Reprise erwarten konnte. Ansatzweise ist dies auch in der ca. 1773 entstandenen dreisätzigigen Sonate G-dur Hov. XVI:39 der Fall, nur hier wird tatsächlich stärker variiert und nicht improvisierend verzieren. Auch dieser Anfangssatz ist allerdings als Doppelvariationsreihe angelegt, die mit dem Gegensatz Dur-Moll spielt. Mozarts Formexperiment ist also im Grund ohne Vorbild.

Wüsste man nämlich nicht, dass nach dem ersten Satz noch etwas folgt, könnten die Variationen durchaus auch unabhängig bestehen, so wie zahlreiche weitere Variationswerke Mozarts. Das ist bei den Haydn-Beispielen nicht der Fall.

Dagegen gibt es zahlreiche Beispiele von Variationssätzen als Finalsatz, wie in Mozarts Klarinettenquintett. Wir werden jedoch sehen, dass diese Variationen mit einem üblichen virtuosen Kehraus der Tradition nichts gemein haben.

Was sagt uns das Thema?

14

11. Sonate in A

KV 331 (300i)

Sonata II

Entstanden in Wien (oder Salzburg), 1783

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-6) is marked 'Andante grazioso' and includes dynamics *p* and *sf*. The second system (measures 7-12) begins with an *ostia* marking and includes dynamics *sf* and *p*. The third system (measures 13-18) includes dynamics *sf* and *f*. The score is in treble and bass clef, 3/8 time, and A major.

Klaviersonaten der Mozart Zeit hatten in erster Linie pädagogische Zwecke, nur selten gelangten sie zu öffentlicher Aufführung. Für unsere Sonate gibt es nur ein überliefertes autographes Fragment, ansonsten den Druck Artarias. Generell sind die Autographe extrem sparsam mit Aufführungsvorschriften wie Bögen, Akzente, etc. Dies ist auch verständlich, sie dienten ja

entweder dem Komponisten als Grundlage um selbst immer wieder aus dem Augenblick heraus eine neue Version zu spielen, oder Schüler genau darin auszubilden, sinnvolle Vortragsbezeichnungen zu finden. Die Drucke waren wiederum für gebildete Laien gedacht, die nicht den Unterricht des Komponisten genießen konnten und somit eine exemplarische Version an die Hand bekommen sollten. Mit unserem heutigen Werkbegriff hat dies nichts gemein und wir müssen gewissermaßen auch in der Analyse *eine* mögliche Version herstellen. Das Stück wendet sich also in seiner gedruckten Form an einen oder eine Spielerin im privaten häuslichen Rahmen, allenfalls mag die Musik nach genauem Studium einmal in kleinem Kreis der Familie oder des Salons zu Gehör kommen. Der Spieler konstruiert sich also erst einmal seinen eigenen inneren Auftrittsräum.

Die formale Erwartung eines gebildeten Laien musste doch einigermaßen überrascht werden, schlug er oder wohl vor allem sie die Noten unserer Sonate auf. Es steht ja erst einmal nicht "Thema" über der ersten Seite, sondern erst später taucht der Begriff "Var. 1" auf. Der Anfang zeigt aber dem Spieler, dass er es hier nicht mit einem normalen ersten Satz in einer irgend gearteten zwei- bzw. dreiteiligen Form zu tun hatte, sondern viel mehr mit einem tänzerischen, "graziösen" Anfangs-Satz ("Andante grazioso"). Bei Haydn hätte man einen weiteren Blick auf die Folge geworfen, ob jetzt etwa ein kontrastierender Mollteil zu einer Doppelvariations-Form führte. Sehr ungewöhnlich für eine "normale" Sonate wäre auch der Siciliano-Rhythmus, der im Verbund mit Tonart und Satzbezeichnung ein eindeutiges Bild abgibt: es handelt sich um einen pastoralen Tanz, dessen Thema die tändelnde, gestisch untermalte Liebe ist. Mozart hat sich im gleichen Jahr 1783 in der Linzer Symphonie auch orchestral mit einem Siciliano beschäftigt:

Poco Adagio.

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The title "Poco Adagio." is centered at the top. The score is written for the following instruments: Oboi., Fagotti., Corni in F., Trombe in C., Timpani in C.G., Violino I., Violino II., Viola., and Violoncello e Basso. The music is in 6/8 time and features a Siciliano rhythm. Dynamic markings include *p* (piano), *fp* (fortissimo piano), and *pizz.* (pizzicato). The score shows the beginning of the piece, with various musical notations such as notes, rests, and trills.

Der Liebeskontext mit "Zärtlichkeit und Schmeicheley" (Quantz) wird durch weitere Zeichen unterstützt. Im gesamten ersten Teil des Tanzes singen nämlich zwei Stimmen in geradezu penetranten Dezimen-außen-Parallelen. Nur für Sekunden können sich diese Stimmen in den Kadenz trennen. Ein weiteres Zeichen wird leider durch neuere Ausgaben, darunter auch eine sog. "Urtext-Ausgabe" (Henle) durch falsche Phrasierung verunklart. Die Siciliano-Punktierung wird fast immer mit einem durchgängigen Bogen versehen. Alle mir zur Verfügung stehenden Hammerklavier-Einspielungen folgen einer scheinbar unausrottbaren Tradition, die dieses "Thema" als in sich ruhendes, abgerundetes Gebilde darstellt. Ganz anders wird dies, wenn man die 2+1 Bindung der Artaria-Ausgabe und auch der folgenden Drucke beachtet. Dann entsteht nämlich eine Spannung zwischen melodischem 2x3 und gestischem 2+1 : 2+1. Stellt man sich zwei tanzende Liebende zu dieser Musik vor, dann drehen sie sich nicht um sich selbst, sondern sie machen liebende Gesten aufeinander zu. Wir müssen noch genauer sein: im Druck ist nur die Oberstimme mit dieser Phrasierung versehen, die Unterstimme hat gar keinen Bogen. Der "Mann" stützt also die "Frau" mit gespannter Fußsohle, sein Impuls führt aber bei "ihr" zu einer stärker gegliederten Bewegung. Das leichte "Anheben" wird dann ganz folgerichtig in der ersten Variation zum innigen Seufzen. Eine weitere Besonderheit dieses Vordersatzes des Tanzes ist die Achse e', die gleichsam als innerer Bordun erklingt. Die schlichte Harmonik des Tanzes ist äußerst raffiniert durch die Rollenverteilung der Stimmen. Sie ermöglicht erst, dass ein identischer Ton in der Mitte verbleiben kann. Er repräsentiert die typische Drehleier, allerdings eben nicht im Bass, sondern diese Drehleier lässt die beiden Tänzer schweben. Auch das würde durch die Dreier-Phrasierung verhindert oder erschwert. Choreografisch aufschlussreich ist die Intervallstruktur der parallelen Melodie: zwei Terzsprünge aufwärts, dann ein Quartfall, dann diatonisch aufwärts, dann lässt sich das Paar zum ersten mal in Gegenbewegung los. Zweimal wird gelüpft, dann wieder aufgefangen, dann leicht angehoben und schließlich losgelassen. In der zweiten Periode tritt zum Ganzschluss erstmals eine Auffüllung der Akkorde ein mit der Ausdrucks-Betonung auf dem eigentlich unbetonten Auftakt. Der innere Raum der Tänzer mit dem inneren Bordun erhält eine atmosphärische Verdichtung. Diese wird ihre Bedeutung am Schluss des Tanzsatzes entscheidend verändern.

Ganz neu ist die zweite Hälfte des Tanzes. Zwar wird der Siciliano-Rhythmus aufgegriffen, der Tänzerin ist aber ihr Tänzer abhanden gekommen und auch der Innen-Bordun ist verschwunden. Eine Verwandlung: sie tanzt allein begleitet von der Drehleier, und jetzt ist der Bordun tatsächlich im Bass! Die Harmonik ist wie bei einer Drehleier ganz stabil. In Takt 11 bittet die Tänzerin ihren Galan mit drei durch sf nachdrücklicher gemachten Gesten: "komm doch, komm doch", harmonisch wird das d' zu dis' angeschärft. Dann findet sich das Paar wie zu Beginn, die Phrase wird jedoch entscheidend erweitert: eine oktavierte, mit forte erweiterte Abkadenzierung. Die

Außenwelt tritt entschieden ein in das Paar-Idyll. Fast wäre die Tänzerin dadurch zum Sturz gekommen, die kleine Verzierung in T. 18 lässt sie eine Oktave fallen. Man ist zwar wieder für sich, aber die Konsequenz aus der überraschenden, pathetischen Erweiterung des Raumes führt überhaupt erst zu den folgenden Variationen.

Interpretiert man dieses "Thema" rein unter rhetorischen Vordersatz-Nachsatz und Periodisierungs-Gesichtspunkten, dann erscheint dieser Satz als schlichtes Gebilde mit immer wieder als vorbildhaft beschriebener Austarierung des Satzes. Es entgeht aber vollkommen der Bezugsraum, die suggerierte Theatralik und die Öffnung des Satzes hin zu den folgenden Variationen.

Bei Mozarts Klarinettenquintett kann es im eigentlichen Sinn keine Gattungserwartung geben, da Mozart die Gattung selbst begründete. Das Werk, im September 1789 vollendet, ist der engen Beziehung Mozarts zum Klarinettenisten Anton Stadler zu verdanken. Dieser wohnte in Mozarts Haus, so dass man von einer engen Kooperation beider Künstler ausgehen kann. Beide traten zudem häufig öffentlich zusammen auf, belegt ist dies z. B. für das sog. Kegelstatt-Trio KV 489 für Klarinette in B, Viola und Klavier. Dabei hätte Mozart gleich zwei Instrumente spielen können, nämlich die Viola und das Klavier! Im Gegensatz zur Klaviersonate hat das Klarinettenquintett also durchaus einen öffentlichen Charakter. Die Kombination Klarinette-Streichquartett suggeriert in jedem Fall erst einmal einen konzertanten Charakter, bei dem die Klarinette vom Orchester Streichquartett begleitet wird. Genau diese Erwartung wird jedoch systematisch von Mozart schon in den drei dem Finalsatz vorangehenden Sätzen gebrochen. Der Finalsatz selbst entwickelt dann wieder eigenen Gattungserwartungen dessen, was Variation bedeutet. Ein weiterer Erwartungshorizont wird durch die Verwendung der Klarinette eröffnet. Sie war im ausgehenden 18. Jahrhundert besonders mit singendem, warmem Ausdruck, oft auch melancholischen Charakters, verbunden. Mozart selbst ist an der Ausprägung dieser Erwartung wesentlich beteiligt, man denke nur an die Arie "Soave sia il vento" in *Così fan tutte*. Überhaupt findet die Klarinette in allen Opern nach dem Klarinettenquintett Verwendung, noch signifikanter in der Maurerischen Trauermusik und im Requiem. Die Verwendung der Klarinette im 19. Jahrhundert ist wesentlich durch Mozart geprägt worden. Wir können also beim Klarinettenquintett nicht von der gattungsprägenden Geschichte absehen, sie ist Teil unseres heutigen Erwartungshorizonts.

Die Überlieferung des Stückes ist äußerst problematisch. Es ist kein Autograph des Quintetts erhalten. Der Eintrag Mozarts am 29. September 1789 im Werkverzeichnis erwähnt nur "Clarinetto". Die erste gedruckte Ausgaben erschienen im gleich Jahr 1802 bei Artaria (Wien) und André (Offenbach), beide Stimmdrucke. Von besonderer Bedeutung ist eine Bearbeitung des Werkes für Klavier und Klarinette bzw. Violine bei Artaria 1809. Diese Quelle enthält Reste einer Bassschlüssel-Notierung für die Klarinette, die auf eine ursprüngliche Version für Bassettklarinetten schließen lassen. Die häufig tiefe Position der Klarinette ist ein weiterer Hinweis darauf, dass die

Klarinette hier auch als Alto-Instrument eingesetzt wurde. Dies ist insofern von Bedeutung, als Mozart selbst vermutlich die Viola im Ensemble übernahm und so häufig die Klarinette und die Viola eine ähnliche Lage besetzen. Ein berührendes Zeugnis einer Künstlerfreundschaft! Die vertrackte Quellenlage wirft allerdings auch die Frage nach der Rezeption des Stückes im 19. Jh. auf, dazu gibt es m. W. noch keine Forschung.

32

Allegretto con Variazioni

Genau wie der Eingangssatz der Klaviersonate ist auch dieser Schlusssatz ein Tanz: eine Gavotte. Dieser Tanz ist allerdings 1789 schon Historie. Sowohl Mozart als auch seine Zeitgenossen hatten sie aber durchaus noch von Ballett-Einschüben in Opern im Bewusstsein, etwa bei Gluck und Grétry. Im Zusammenspiel mit der A-dur Pastoral-Atmosphäre ist hier der Spielrahmen eines ländlichen Tanzes mit verschiedenen Paaren bzw. Paarungen plausibel. Diese Annahme wird durch die Stimmdramaturgie des Variationsthemas suggestiv bestätigt. Ein Paar tritt auf, ähnlich wie im Klavier-Siciliano in parallelen Intervallen (sic): Sprung, Handgeste, Sprung, wird eingefangen von den anderen Tänzern. Die Handgeste wird zum Triller-Lachen. Das Spiel wiederholt sich. Das Ganze ist sicherlich schon für Zeitgenossen extrem stilisiert und humoristisch zu verstehen gewesen. Entscheidend ist im Unterschied zur Klaviersonate, dass die Spieler sich

schon auf einer Bühne befinden und das Publikum diese Szenerie suggeriert bekommt, es ist sofort ebenfalls in einem Theaterraum. Bei der Klaviersonate geschieht dies nur für den Spieler selbst.

Für den Hörer des Quintetts ergibt sich eine weitere Überraschung. Er hat ja die besondere Rolle der Klarinette ausführlich wahrgenommen und bemerkt nun, dass sie gleichsam nur als Gast des Tanzes anwesend ist. Dies wirkt im zweiten Teil noch stärker, da hier die Rollen insgesamt neu verteilt sind. Violine und Viola sind nun die Partner eines Kreistanzes, der gleichsam in melodischer Engführung entsteht. Es wird ein sich Umfassen und wieder Loslassen suggeriert. Ganz verschwunden ist das Sprungelement der Gavotte. Cello und Violine 2 bieten den typisch ländlichen Schrammel-Begleitsatz. Aus der "Engführung" entsteht ganz dynamisch das Anfangsthema, jetzt aber verschränkt. Erst in den letzten beiden Takten kommt die Klarinette wieder hinzu. So wird der zweite Teil geöffnet und direkt in die erste Variation geführt, wo die Klarinette solistisch auftreten wird.

The image displays two systems of musical notation for Variation I. The first system (measures 1-6) features a piano accompaniment with a treble and bass clef and a clarinet part in the upper register. The piano part includes a bass line with a 'p' dynamic marking and a treble line with a 'p' dynamic marking. The clarinet part has a 'p' dynamic marking and a trill ('tr') in measure 4. The second system (measures 7-10) continues the piano accompaniment and clarinet part. The piano part has a 'p' dynamic marking in measure 7. The clarinet part has a trill ('tr') in measure 7. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C).

In dieser Variation gewinnt die Verwendung der Bassettklarinetten besonderes Gewicht. Bei der Bassettklarinetten wirken die Register viel extremer, so dass der riesig aufgerissene Klangraum viel deutlicher zu Tage tritt. Sehr raffiniert ist die Dramaturgie der Streicher im ersten Teil. Zuerst identisch der Eintritt der Violinen, dann aber im Unterschied zum Grundtanz Cello und Viola anstatt Violine 2 und Viola. Die Töne sind dabei identisch. Nur die Klarinette hat ihre ganz neue,

durchgängig extravagante Rolle. Der Duktus dieser Rolle ist eine Kombination aus harlekinesken Sprüngen und durch die legato-Bögen zusätzlich bezeichneten lyrischen Elementen, die aus dem zweiten Teil des Themas gewonnen sind:



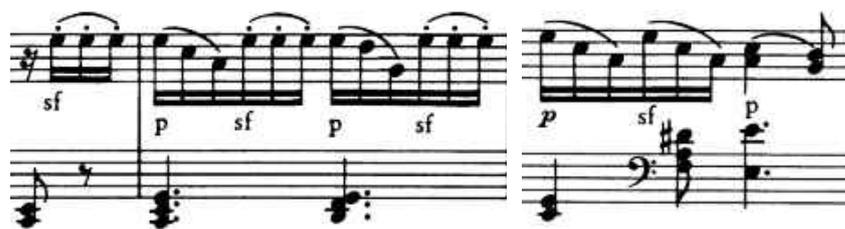
Die Wirkung dieser Stimmverteilung ist frappierend. Die Klarinette scheint immer wieder an einer anderen Stelle der dargestellten Bühne hervorzulugen. Die Wirkung wird in ihrer Räumlichkeit nur beim Hören voll erfahrbar. Die höfisch galante Parodie des Grundtanzes wird weiter angeschärft durch die syncopierende Wirkung der Klarinette in der 1. Variation.



Während die Stimmdramaturgie der Streicher im 1. Teil weitgehend mit dem Ausgangstanz identisch ist, entfällt in der Variation des zweiten Teils die thematische Engführung des lyrischen Rundtanzes. Die Zeit bleibt hier eher stehen und die Stimmen verlieren sich anstatt sich zu

Der intime Raum der Klavierspielkammer hatte sich pathetisch zur 1. Variation geöffnet. Dieses Pathos wird dort aufgegriffen, um einen völlig unerwarteten Gegensatz innerhalb einer Variation zu erzeugen. Dies ist ansatzweise das, was man in einer Doppelvariationsreihe in größeren Formteilen machen würde. Hier ist der Gegensatz innerhalb der Satzhälften auf engstem Raum gezwängt. Der Tanz ist völlig verschwunden, die Regelmäßigkeit des Siciliano-Rhythmus wird ersetzt durch Liebesseufzer, die aber nicht schmerzhaft sondern lustvoll sind. Anstelle einer körperlichen Bewegungssuggestion tritt eine Erzählung, eine Arie ohne Worte. Das harmonische Gerüst bleibt dabei vollkommen erhalten, aber die "Akkorde" treten immer auf der schwächsten Taktzeit auf, nur in der Kadenz sind sie wieder regelgemäß. Die Aufhebung der Taktzeit entspricht der inneren Bewegung der Sängerin (das Geschlecht ergibt sich aus der Tonlage). Es gibt aber Erinnerungen, wie etwa der fragmentierte Bordun-Ton e'. Das Seufzen ist fast parodistisch zu verstehen, denn es wird penetrant ein chromatischer Vorhalt eingebaut, wo es nur immer geht. Im Gegensatz zu der völlig aufgehobenen Taktordnung wird der zweite Halbsatz durch ein donnerndes Säbelrasseln begleitet. Hier wird der spätere Alla Turca Finalsatz vorbereitet. Die Vorhalte bleiben als verbindendes Element erhalten, sie sind hier aber verstärkend auf den gewohnten Taktzeiten eingesetzt. Der Janitscharen-Klang öffnet das Stück noch weiter in einen repräsentativen Opernraum. Die Außenwelt ist ein fast drohendes Echo auf die eher heimlich vorgetragenen Seufzer.

Die Sängerin lässt sich jedoch nicht beirren, und so erzählt sie uns weiter von ihrer Liebe. Ein Einschub wendet diesen Gesang nach außen, eine typische Aufforderungsgeste mit Betonung auf schwacher Zeit (*sf*) sagt: "óh weh wo bist du denn, ách je wo bist du denn, was tu ich ohne dich ach du mein Lieb- ster":



Die erregte Rezitation wird rüde durch die "Coda" unterbrochen, die Außenwelt ist wieder präsent. Die ganze Atmosphäre erinnert an eine Szenerie aus der "Entführung aus dem Serail".

Soave sia il vento - Ein Liebesduett

Im Quintett wird erst in der 2. Variation die Tanzbühne ganz aufgegeben. Allerdings bleibt das Alla breve der Gavotte erhalten und als letzte Erinnerung die getupften Basstöne. Äußerlich entspricht die Variation der Erwartung der Beschleunigungszunahme, wie sie zahllose Variationswerke der Zeit bieten. Schon die erste Hälfte bietet aber das für Mozart so charakteristische Verknüpfen von verschiedenen rhythmischen und Tempo-Ebenen. Jede hat eine andere Bühnenfunktion.

Var. II

5

In der Mitte des Klangraums wispern und murmeln Violine zwei und Viola meist in Terzen, manchmal in Sexten. Die Triolenbewegung entspricht der Beschleunigungserwartung, sie bewirkt aber eigentlich das Gegenteil. Die Streicher erzeugen den Wind von Bläsern, diffuses Rauschen ist keine Beschleunigung. Die Streicher-Bläser erzeugen die Atmosphäre für die Rezitation der 1. Violine. "Soave sia il vento" wird Mozart in *Così fan tutte* dann Klarinetten anvertrauen! Die solistische Funktion der Violine entspricht äußerlich auch einer Konvention, jedes Instrument soll sich einmal solistisch hervortun. Nach dem Harlekin der Klarinette in der 1. Variation ist der Gesang der Violine jetzt eine zerrissene Rezitation. Wie in der Klaviervariation wird körperliche Bewegungs-Suggestion von einer Opernszenerie abgelöst. Der Bass erinnert an den Tanz, er steuert aber auch die rhythmische Intensität. Auch die Rezitation der Violine hat piano etwas

Heimliches, ein sich Drehen und Wenden, ein Ausschau-Halten. Im Takt 3 wird diese Suche dringlicher, die Emotion wird durch die forte-Dynamik auf schwacher Taktzeit erzeugt. Die erste und einzige Tonleiterbewegung der Mittelstimmen lässt nun die gesuchte Partnerin der 1. Violine eintreten, es ist eine vollkommen räumliche Suggestion. Ein langer, sehnsuchtsvoller Ton tritt unisono mit der Violine ein, dann überschlagen sich die Stimmen förmlich, kaum hat man sich berührt, verliert man sich schon wieder. Von höchster Sehnsucht mit chromatischer Färbung stürzt die Klarinette in tiefstes Register, wieder mit Bassett-Klarinette besonders wirkungsvoll.

Am Schluss des 1. Teil ist die Klarinette eine Dezime unter die Violine geraten und verschwindet folgerichtig wieder. Um so aufgeregter sucht nun die Violine die Klarinette: Die Taktstellung ist nun syncopisch, die Sprache fragmentiert. Sogar der sympathische Säuselwind ist plötzlich wild bewegt, die Dynamik ist wie Gewitterleuchten mit f-Punkten eingesetzt. Dieses Mal greift die Triolenbewegung des Windes auf die Rezitation über, in chromatischem Gang wird dringlich die Klarinette erneut zurückgebracht. Das Ergebnis ist aber identisch mit dem ersten Teil, sie ist noch lange nicht erobert. Folgerichtig wird die nächste Variation ein Moll-Variation.

VAR. II

Musical notation for measures 1-2. The right hand features a melodic line with trills (tr) and slurs. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (p).

Musical notation for measures 3-4. The right hand continues with trills and slurs. The left hand accompaniment is consistent. Dynamics include piano (p) and forte (f).

Musical notation for measures 5-6. The right hand has a more active melodic line. The left hand accompaniment is consistent. Dynamics include piano (p) and forte (f). The word "simile" is written above the right hand.

Musical notation for measures 7-8. The right hand features trills and slurs. The left hand accompaniment is consistent. Dynamics include piano (p) and forte (f). The word "simile" is written below the right hand.

Musical notation for measures 9-10. The right hand has a melodic line with trills. The left hand accompaniment is consistent. Dynamics include piano (p) and forte (f). The word "cresc." is written above the left hand, and "ossia:" is written below the right hand.

Musical notation for measures 11-12. The right hand features trills and slurs. The left hand accompaniment is consistent. Dynamics include piano (p) and forte (f). The word "simile" is written below the right hand.

Musical notation for measures 13-14. The right hand has a melodic line with trills. The left hand accompaniment is consistent. Dynamics include piano (p) and forte (f). The word "simile" is written above the right hand, and "ossia:" is written above the left hand.

Was im Quintett wispernd und säuselt, das ist in der Sonate eine Drehleiter oder ein Dudelsack. Auch hier tritt die erwartbare Triolenbewegung ein, sie ist aber ganz stationär. Der Halbton der Seufzer hat sich als Fehlton in den Bordun eingeschlichen. Dazu lacht und gluckst ein Amor, nein eine Amorette. Die Zweiunddreißigstel-Verzierung ist zugleich körperlich suggestiver Salto. Der innere Kontrast schon innerhalb der Satzhälfte tritt auch dieses Mal auf. Ein völlig entfesselter Bordun (immer noch e' !) ist ins obere Register gewandert und im Bass treibt nun ein Kobold sein Unwesen. Das ist eigentlich schon Schumann, mit einer Vorahnung auf das Alla Turca.

In der zweiten Hälfte verwandeln sich die Rollen erneut. Der Ton wird schmeichelnd, kosend, bittend, besonders in Takt 11 mit seinen Gesten aus dem Lehrbuch. Der Bordun der Drehleiter liegt hoch, es ist ein Registerwechsel, der umso stärker wirkt, als in der Bestätigungs-Coda der Kobold ins tiefste Register fällt. Hier kann man auch deutlich die Wirkung von Wiederholungen erkennen, denn dieser Kontrast wird natürlich noch deutlicher, wenn die Wiederholung nach dem Kontra-A wieder auf a einsetzt. Die nun folgende Mollvariation ist im Gegensatz zum Quintett nicht hergeleitet sondern als überraschender Kontrast gesetzt.

Verwandlung nach Moll

VAR. III

Hier bewegt sich niemand, kein Tanz, es singt auch niemand seufzend, keine Liebespartner in Sicht. Es ist eine fast naturhafte Musik, "Gefühl und Wellenschlag" wäre eine sehr nahe liegende Assoziation. In die Wellen des Diskants sind aber immer noch Elemente der vorangegangenen Variationen eingearbeitet. In einer Mollvariation zu erwarten sind zwar die chromatischen Töne, sie stellen jedoch einen Erinnerungskontext her, der zur Verdichtung der Wahrnehmungsprozesse führt. Ebenfalls immer noch anwesend ist der Bordun-Ton e' und parallel im 2. Teil a. Sehr interessant ist die Behandlung des Nachsatzes T. 5ff. Die Oktavierungen im forte verweisen auf die Oktaven am Schluss des Ausgangs-Tanzes. Wieder ergibt sich ein Kontrast, er ist aber nicht durch neues

Material hergestellt, sondern eine reine Erweiterung der Vordersatzmelodie. Damit ist diese Variation eigentlich näher am Ausgangs-Tanz, bildet aber trotzdem eine Erinnerungsbrücke zu den voran gegangenen Variationen, weil immer noch ein starker Kontrast entsteht. Während zuerst die Wellen noch ganz fein kräuseln, erzeugen die Oktaven das Bild einer verschlingenden Welle.

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of four systems of music. Each system contains a treble and bass clef. The first system starts at measure 7, the second at measure 10, the third at measure 13, and the fourth at measure 16. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'f' (forte). A 'simile' marking is present in the third system. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Im zweiten Teil wird der Diskant diskursiver, es ist kein reines Naturbild mehr. Gleich die Oktavversetzung in T. 9 verhindert die Kontinuität, dann die wiederholten Töne in T. 10 und die Seufzer in T. 13. Zudem wird die Melodie ab T. 10 in einer Dezimeninnenstimme parallel begleitet und intensiviert. Die Coda erfährt eine weitere Steigerung durch die Versetzung des Basses um eine Oktave nach unten. So öffnet sich gleichsam ein Schlund in das tiefste Register in einer Trippeloktave.

Var. III

7

12

*1) Die Vorschläge sind kurz auszuführen.

Obwohl das Alla breve erhalten bleibt und keinerlei neue Tempovorschrift angegeben ist, hat sich in der Interpretationsgeschichte leider eingebürgert, diese Variation erheblich langsamer als die vorangehenden zu spielen. Das führt zu einer ganz verfehlten Charakteristik der Variation. Es ist hier nämlich keineswegs milde Trauer gemeint! Welch aberwitzige Idee von Mozart, die beiden Violinen in parallelen Terzen weit durch den Tonraum zu katapultieren. Auch dies ist nämlich ein Wellenbild. Die parallelen Terzen sind aus dem Anfang der Gavotte übernommen. Die Viola versucht verzweifelt, sich über Wasser zu halten, mit klagenden Vorhalten ist sie ein Spielball der Wellen. In den Takten 3 und 4 schaltet die Kamera um, man schnappt nach Luft. Die Kamera schwenkt erneut, oh, da ist ja die Klarinette, sie ist die neue Partnerin der Viola, Stadler und Mozart. Aber sie steht unbeteiligt, in gleichgültigen Dreiklängen am Ufer. Das Naturbild ist natürlich

zugleich auch ein Gefühlsbild. Es ist erneut Harlekin, der das ganze wie im Traum erlebt, denn alles geschieht ja im piano!

Im zweiten Teil wird die Dramaturgie erneut verändert, jetzt ist die 1. Violine plötzlich in großer Höhe mit chromatischen Vorhalten und Abgängen die nach Rettung suchende Heldin. Die Natur scheint ausgeblendet, die bedrohlichen Wogen verschwunden, ein stabiler E-Raum geöffnet. Doch da sind die Wellen schon wieder zurück und die Szenerie verklingt seufzend. Wir werden sehen, Harlekin Klarinette ist noch springlebendig.

Drunter und drüber

The image shows a musical score for Variation IV, labeled 'VAR. IV'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked 'm. s.' (mezzo-forte) and 'p' (piano). The second system is marked '5' and 'f' (forte). The score is written for piano and features complex textures with many beamed notes and chords. The key signature is two sharps (D major or F# minor) and the time signature is 6/8. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Wir müssen noch einmal über den pädagogischen Hintergrund von Klaviersonaten sprechen. Es ist öfter in der Literatur davon die Rede, dass diese Variationen in jeder Variation eigene pianistische Fähigkeiten ausbilden: Tanzrhythmus, Texturen, legato Spiel, Oktavparallelen... und jetzt eben das Kreuzen der Hände. Das mag vielleicht eine Rolle spielen, aber sicherlich nur als listiger Hintergedanke. Je länger wir die beiden Werke in der gleichen Tonart aber mit ganz verschiedenen Voraussetzungen vergleichen, um so mehr fallen die Parallelen auf. Denn auch in der Klaviersonate taucht nun ein Jongleur, ein Harlekin auf. Es sind balancierte Bälle, die hier gleichzeitig in der Luft gehalten werden. Auch deshalb ist der Kontrast innerhalb der Halbsätze hier verschwunden. Drei Ebenen hat der suggerierte Theaterraum nun aufzuweisen. Ein "Bass", der zwei Bälle in die Luft wirft und die Luft selbst, in fortlaufenden Sechzehnteln in der Mitte, die allerdings nicht zweidimensional wirkt sondern etwas magisches hat: diese Luft bewegt sich nämlich parallel zu den Bällen! Der Jongleur ist ganz schön wagemutig, denn er vermag sich auch noch einmal umzudrehen, ohne auf die Bälle zu sehen (T. 4/5). Die Halbtöne dis-e erhöhen die

Spannung für dieses Kunststück. Auch vor dem Halbschluss dreht sich der Jongleur erneut. Die Oktaven, die ihn "abbilden" schaffen wiederum eine Erinnerungsbrücke zu den Oktaven der Mollvariation. Ein weiteres Element aller Sätze ist ebenfalls immer noch anwesend: der Bordunton. Das e' ist gleichsam als Tanzseil eingearbeitet.

The image shows a musical score for a piano piece, consisting of two systems of music. The first system begins at measure 9 and features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a steady bass line. Dynamics include piano (*p*), sforzando piano (*sfp*), and fortissimo piano (*fp*). An 'ossia' section is indicated above the staff. The second system starts at measure 14 and continues with similar rhythmic patterns, ending with a 'm. s.' (mezzo sostenuto) marking. The key signature has two sharps (F# and C#).

Im zweiten Teil ist die räumliche Szenerie urplötzlich verschwunden. Im Bass erscheint von Zauberhand die schon vergessene Drehleiter und der Jongleur zeigt seinem Publikum etwas eitel seine Bälle. In T. 11-12 wirft er sie testweise in die Luft (*sfp*), fast (*d#'* als Schreckdissonanz) wären sie auf den Boden gefallen. Aber nein, das Spiel wird sicher beherrscht, alles wie am Anfang!

Im Quintett ist die 4. Variation ebenfalls dem Übermut und der Virtuosität gewidmet. Nachdem man es schon fast vergessen hatte: dies ist eine Gavotte, jetzt nicht mehr dramaturgisch auf die Stimmen verteilt, sondern in durchgängigem Satz. Die Klarinette führt ihre Kunststückchen vor: Arpeggien, Barriolage-Imitationen, die Violine antwortet mit Tonleitern, legato und staccato. Vor dem Hintergrund der stilisierten Tanzszenerie bekommt aber auch diese Vorführung etwas Humoreskes, Übertriebenes. Es ist eben ein Papageno, der diese Kunststücke vollführt!

var. IV

5

8

Die ersten Takte der zweiten Hälfte zeigen eine weitere Zuspitzung des Drunter und Drüber. Jetzt überbieten sich Klarinette und Violine gleichzeitig, die riesigen Sprünge der Klarinette mit Syncopierungskatapult stammen aus der ersten Variation, sie stecken jetzt aber auch das Cello an. Dann geraten auch die Mittelstimmen in den Sog, der so geordnete, stilisierte und antiquierte Tanz gerät völlig aus den Fugen. Die Anfangssituation aus der Gattungserwartung: Solist produziert sich über intaktem Ausgangsmaterial - wird, so charakteristisch für Mozart, zu etwas gänzlich Neuem verwandelt. Die alte Ordnung gerät in den Strudel dessen was Virtuosität ausmacht, Bewegung und Dynamik, mehr Können als die Machthaber. Der Hofnarr emanzipiert sich und steckt die Ordnung an. Man spürt das Potential zur Französischen Revolution in diesem Jahr.

Am Schluss der Variation grummelt und murmelt die Klarinette in tiefster Lage im Tonraum des

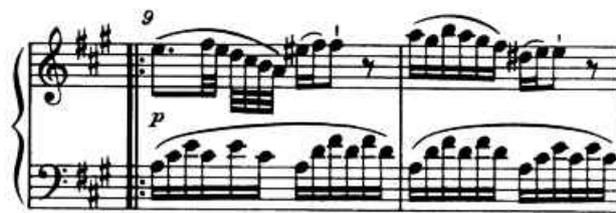
Cellos, der Hofnarr ist unter die Räder gekommen und scheint nur noch zu einem letzten Zucken in der Lage. Es folgt ein Geniestreich, wie er nur Mozart einfallen konnte und wie er direkt der Oper entstammt:

Der Hofnarr wird mit heftigen Schlägen noch einmal ins Jenseits befördert. Violine 1 drückt die Luft noch aus dem Balg und die letzte Luft entweicht aus der Klarinette! Die Folge ist ein Klagegesang, der aber parodistisch zu werten ist, denn wir bleiben weiter in Dur und nur das Tempo bewirkt die

ganz eigene Atmosphäre dieses Satzes, der nicht mehr mit "Variation" überschrieben ist. Die ganze Welt der Variationen wird ab hier verlassen, auch wenn nachher noch einmal die Gavotte auftauchen wird. Dies ist nun eine wirklich ganz neue Idee von "Variation": eine Folge von Sätzen, die am Schluss den begrenzten Raum, die alte Vorstellung von hübsch gesitteter Ordnung, in der Musiker ihre Kunststücke wie Hofnarren vollführen, ist überwunden.

Adagio

So weit ist die Klaviersonate 6 Jahre zuvor noch nicht. Oder besser, noch nicht in dieser Radikalität. Denn auch hier fiel auf, dass die Variationsgrenzen nicht wasserdicht sind und nicht ein Raum neben den nächsten gestellt wird, sondern viele Elemente von einer Variation zur nächsten wandern und dabei Umdeutungen oder neue Bezugsrahmen erfahren. Wenn wir dies vor dem Hintergrund unserer Ausgangsfrage sehen: Was wird variiert, so gibt es hier nur polyvalente Antworten. Ganze Räume entstehen neu, aber auch einzelne Bewegungen, Gesten, Erzählfäden. Und als Ariadne-Faden die Idee der mittleren und der Bass-Bordun-Töne. Von Variation 4 zu 5 schafft Mozart sogar eine direkte Anknüpfung: aus der überraschenden Wende vom Jongleur zum Erzähler wird der Beginn der Adagio-Erzählung gewonnen: Die Drehleiter wird im Adagio zwar doppelt so schnell notiert, sie ist aber real kaum schneller als die Figur zuvor.



Innerhalb des 6/8-Taktes entsteht jeweils eine Gruppierung 1+2 Achteln in den ersten Takthälften, das erinnert an die erste Seufzer-Variation, aus der auch zahlreiche weitere Chromatismen im Verlauf stammen. Aus der zweiten Variation hat sich in den Bordun der Fehlton dis' eingeschlichen.



Wie in der Quintett-Variation 4 ist auch hier äußerlich eine Erwartung an Virtuosität und Figurenwerk angesprochen. Für Mozart aber charakteristisch ist einmal mehr, dass er all diese

eigentlich disparaten Elemente natürlich in einen Verlauf und ein neues Bezugssystem bringt, ohne dass diese Brüche tatsächlich als solche wirken.

*) Var. IV: Zur Notation der 2. Hälfte von T. 16 (linke Hand) vgl. Krit. Bericht.

Schon in Takt 3 erinnern wir uns an den Jongleur, nur ist hier schon der Bass in den Wurf der Bälle eingespannt, dynamisch setzt sich dieser Impuls fort. Gleichzeitig kann man den Diskant auch als ausgezierte Rezitation wahrnehmen - genau wie es dann in Takt 4 wirkt. Dort sind nun wiederum die Chromatismen aus der Seufzer-Variation eingebaut, die Taktordnung völlig regulär in 2x3 Achteln. Die Suggestion des Werfers ihrerseits ist nur durch Isolierung entstanden, denn zuvor war sie noch im Bezugssystem Drehleier-Bordun. Diese Figur wiederum schafft einen plausiblen Bezug zum völlig überraschend auftretenden Janitscharen-Wirbel aus den vorigen Variationen, nur hatten wir die Türken schon fast vergessen durch den Jongleur der Variation 4. Es ist aber nur eine aufblitzende Erinnerung, denn sofort wird das Forte abgebrochen und weitere Bezugssysteme werden wirksam: brillante Virtuosität, Chromatik, Funkeln, aber im piano, also verfremdet und geisterhaft. Takt 6 intensiviert die Wirkung durch Wiederholung und Transposition. Takt 7 greift die 1+2 Gruppierung des Beginns wieder auf, es blitzen die sorgsam bekeilten a"-Spitzen. In die Wiederholung leitet eine typische Arien-Ornamentierung. Dieser ganze Adagio-Halbsatz ist also schon eine Synthese, eine Intensivierung aller vorigen Variationen.

Der zweite Teil bietet eine noch manieristischere Überleitung, die Gruppierung auch hier 1+2, sie erzeugt eine gewisse Dringlichkeit und bleibt erst einmal erhalten.

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is marked with various dynamics and articulations:

- System 1 (Measures 8b-9):** Starts with a first ending bracket labeled '2.'. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. A 'simile' marking is present at the end of the system.
- System 2 (Measures 10-11):** Includes an 'ossia:' marking above the right hand. The left hand has 'sfp' (sforzando piano) markings.
- System 3 (Measures 12-13):** The left hand has 'sfp' markings. The right hand continues with a melodic line.
- System 4 (Measures 14-15):** The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment.
- System 5 (Measures 16-17):** The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment with 'f' (forte) markings.
- System 6 (Measures 18a-19):** Starts with a first ending bracket labeled '1.' and a 'p' (piano) marking. It includes a second ending bracket labeled '2.'.

Hier erreicht die Variation endgültig den Opersaal mit einer Koloraturarie. Die Textur wird geradezu impressionistisch durchlässig und vibrierend. Der a-Bordun wird in die Chromatik mit einbezogen, die drastischen Dissonanzen sind aber wie Farbpunkte gesetzt, wenn g#¹ zu g¹ wird:



Wieder wird scheinbar ganz Disparates natürlich vereint: aus der Seufzer-Variation stammt der ganz schlichte Bitt-Gestus in T. 11, der nur ein wenig verziert ist. Dieser ist ganz zwanglos aus einem großen virtuellen Gesangsausbruch hergeleitet. Doch schon T. 12 nimmt die Bewegung wieder zu, die Ornamentik der Geste wird intensiviert und dann wieder in die "Reprise" überführt. Dies ist ganz jenseits des stillen Kämmerleins, das die Variation 2 noch suggerierte, hier kann sich im Kopf der Spielerin die Szenerie in einen kerzenerleuchteten Opersaal öffnen, Erinnerungen an diverse Besuche dieses glänzendsten aller möglichen bürgerlichen Räume werden wach. Die Zweiunddreißigstel flimmern und Flackern wie diese Kerzen im Opersaal. Diese "Reprise" hat auch nur noch ansatzweise mit dem 1. Teil zu tun, sie ist weiter gesteigert und mit allen Finessen der Brillanz und der rhythmischen Feinarbeit ausgestattet. Hier kann man im Übrigen ausnotiertes Rubato-Singen studieren. Die im ersten Teil noch deutlich erkennbaren Janitscharen-Trommeln haben sich auch in Textur aufgelöst (T. 17). Der Fokus ist nun ganz auf der Bühne mit einer entfesselten Solistin.

Im Quintett ist nun also sogar der Raum "Variationen" an sich verlassen, die jetzt erklingende Musik reflektiert über das, was hinter ihr liegt. Dieser Rückblick wird wesentlich durch Pausen bewirkt. Die Streicher fragen zögernd nach der Klarinette, die doch scheinbar gerade umgekommen ist. Die Violine erzählt noch einmal, wie die Luft ausging (t. 2/3). Das langsame Tempo lässt alles Tänzerische verschwinden. Jedoch, oh Wunder, die Klarinette, der Harlekin, war nur scheinbar tot. In klagender Chromatik sortiert sie langsam wieder ihre Glieder, probiert eine Tonleiter, um gleich wieder chromatisch zurückzusinken, aber halt, sie kann doch noch springen! Dazu wird sie mit einer Art Schrammel-Musik begleitet:

Adagio

The first system of the musical score is marked "Adagio" and begins with a piano (*p*) dynamic. It consists of four staves. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a trill (*tr*) in the second measure. The second staff (treble clef) continues the melodic line. The third and fourth staves (bass clef) provide harmonic support with chords and moving lines. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Im zweiten Teil gewinnt die Klarinette neues Leben, es ist aber reflektierend, rückschauend. Selbst wenn die 1. Violine angesteckt wird und ihrerseits Koloraturen übt, so ist dies immer mit der Frage verbunden: "was mache ich hier eigentlich, nachdem wir doch dem Narrentheater ein Ende bereitet haben und es Opfer und Täter gab?"

The second system of the musical score continues the piece. It features a first violin (*1. Violine*) part with a coloratura (*Koloratur*) in the first measure. The score is written for four staves: two for the right hand and two for the left hand. The key signature remains three sharps (F#, C#, G#).



Violine und Klarinette lösen sich ab in diesem zweifelnden Virtuositum. Und dann geschieht das, was im Leben nicht möglich ist, in der Musik aber schon, das Wunder der revidierten Zeit. In einem Nachsatz erinnern wir uns an den fatalen Nachsatz des Totschlags nach der vorigen Variation, die ja das Ende von Variation überhaupt bedeutete. Die Musik hatte eigentlich schon klar ein Ende gefunden, doch sie greift den Gestus des Anfangs des Adagios auf. Drei Spieler beginnen, das Bassregister wird mit Viola und Cello angesteuert und schließlich ganz erreicht. Die Mordschläge werden zwar nicht vergessen gemacht, sie sind ja geradezu die Grundlage dieser Revision. Es ist aber hier gesagt: Zeit bleib stehen, gib uns eine neue Chance, und die ist wirklich eine neue Gavotte, jenseits des höfisch-archaischen, aristokratischen Tanzsaales.

Ende - Anfang

Die finale 6. Variation der Klaviersonate scheint erst einmal einen großen Kontrast zu allen anderen Variationen zu eröffnen, verlässt sie doch erstmals die Welt der Sechs Achtel. Alles Wiegen, Bitten und Sehnen scheint verbannt. Aber schnell werden wir gewahr, dass diese Variation eine Synthese der bisherigen ist. Die kecken Vorschläge und bekeilten Noten verweisen auf den Narren und das Alla Turca, das in Form des Bassa Selim in Takt 5 in die ganz feine Welt des Kammerspiels einbricht. Der Kontrast ist natürlich auch eine Erinnerungsbrücke. In Takt 3 haben sich die Seufzerchen in Erinnerung gebracht. Und der kecke Jongleur begegnet uns sogar in der Welt des Bassa Selim, indem die Akkord arpeggiert in großen Sprüngen sich im Raum bewegen, aufgefangen in den Oktavsprüngen von Takt 7. Auch die Welt der virtuoson Geläufigkeit mit parodistischem Anteil ist anwesend, verstärkt noch im zweiten Teil durch Tonleiterübungen und Fingerbeweglichkeit. Und immer noch ist der Bordun eingewebt. Die Seufzerchen erhalten jetzt noch eine kecke Vorschlagsnote, und die Drehleier ist zugleich Janitscharenlärm.

VAR. VI

Allegro

5

8

11

14

18^a 1. | 2.

p

f

p

f

p

f

p

cassa.

[A]

[A]

⁹⁾T. 8, linke Hand; Zur 2. Takthälfte vgl. Vorwort.

Die Wiederholung des zweiten Teils führt nahtlos in eine Coda, eine noch einmal komprimiertere Synthese. Die virtuoson Übungen werden nun von einem Schrammelorchester begleitet und der sich mühenden Laiendarstellerin eine Nase gedreht. Die chromatischen Färbungen des Schlusslamentos begleiten einen Abschied, der doch keiner sein wird. Die theatralischen Schlussakkorde fallen auf die falsche Taktzeit, nämlich in die Taktmitte.

20

23

Man bleibt in der Luft hängen, um direkt im Menuetto zu landen. Dieser Schluss ist eine Öffnung, ein neuer Raum wird betreten.

MENUETTO

1

6

11

15

Das Menuetto ist ja eigentlich auch ein Tanz, aber dieser Beginn ist eine Theaterfanfare, die auf der unbetonten Taktzeit '2' landet. Die Verzierung von Takt 2 wird witzig in Takt 3 als Echo aufgegriffen, und völlig überraschend stellt sich heraus, dass dieses Echo ein Harlekin ist, der seine Beine im Flik-Flak wirft. Er hat es aber etwas übertrieben, und so tut es chromatisch weh. Er sortiert sich wieder und zur Drehleier wird er immer kühner. All dies sind genau die Elemente, die wir aus den Variationen kennen! Kaum noch verwunderlich, dass auch das Menuetto auf der Hälfte des ersten Teils mit einem überraschenden Kontrast aufwartet, die Koloraturübungen sind zurück, die in einem Menuett nun wirklich nichts zu suchen haben. Wie parodistisch sie sind, wird in Takt 15-16 deutlich, wo sie plötzlich von ihrem Begleiter verlassen werden. Man könnte diesen Teil allerdings auch als Drehtanzeinlage verstehen, wo ein Herr seine Dame herumwirbelt, sie loslässt und dann in einer gekonnten Bewegung auffängt. Auch diese Schwerelosigkeit und das Vergessen der Schritte sind "Anti-Menuett". Sie sind aber Fortführung des 1. Satzes. Noch exzentrischer ist der 2. Teil des Menuetts, gewagte Sprünge eröffnen ihn, gefolgt von schmachtenden Seufzern und großer lyrischer Geste, ein einziges Liebeswerben. All das ist wohl bekannt aus den Variationen:



Schließlich das Trio, es vereinigt die Wellenbewegung der Mollvariation und das Übergreifen der Hände aus der Jongleur-Variation:



Auch für den dritten Satz, das berühmte Alla Turca, könnten wir diese Analyse mühelos fortsetzen, vom Bordun über die Geläufigkeit der Gurgel, vom Janitscharen-Rasseln zur Harlekinade. Alles steuert auf diesen entfesselten Raum im freien Feld des Heerlagers vor Wien zu, den wir in den geschlossenen Zimmern der übenden Dilettantin errahnen konnten. Die ganze Sonate stellt eine Verwandlung dar von kurzen Fantasieabfolgen, die sich immer weiter anreichern und Elemente der Erinnerung weiter verarbeiten, hin zu einer ausgewachsenen Szenerie im Freien.

Im Quintett wurde durch das Nachspiel die musikalische Zeit neu initiiert. Was hier folgt klingt zwar erst einmal wie die Anfangs-Gavotte, sie verhält sich aber ganz anders.

The image shows a musical score for a quintet, marked "Allegro". The score is in G major and 3/4 time. It features five staves: Violin I, Violin II, Clarinet, Bassoon, and Bass. The music is characterized by trills and dynamic contrasts between piano (p) and forte (f). The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 7. The first system shows the initial entry of the instruments, with the Clarinet and Bassoon playing a melodic line and the Violins and Bass providing harmonic support. The second system continues the development of the theme, with the Clarinet and Bassoon playing a more active role.

Die beiden Tänzer kommen nicht mehr von draußen, denn es ist ein Wiedersehen. Während die Klarinette vorher gänzlich in die Gruppe eingebettet war, hat sie nun sofort eine auszierende, individuelle Rolle. Der Springtanz wird lyrisch überwölbt. Der Bass fehlt in Takt 3 und 4 und kommt nun seinerseits kommentierend dazu in einer Mischung aus Hüpfen und Singen. Es kommt zu keiner Wiederholung dieser Phrase, sondern zu einer Öffnung in die lineare Zeit, besonders deutlich in der spannungsvollen Aufsplitterung in Achtel in der Viola. Schon hier setzt Abschiedsstimmung ein, obwohl man doch gerade erst wieder begonnen hatte. Dies wird in den

melancholischen Chromatismen angedeutet. Im Gegensatz zum aktiven Beginn wird diese Phrase wiederholt, aber harmonisch umgedeutet neu fortgesetzt.

The image displays two systems of a musical score for piano. The first system, starting at measure 13, features a melodic line in the right hand with chromaticism and a piano (p) dynamic. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. The second system, starting at measure 21, continues the melodic and harmonic development, showing a shift in dynamics to forte (f) and piano (p) in various parts of the texture. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature.

Es folgt ein schier endloses Lebewohl, ein sich um sich selbst Drehen aller Stimmen. Es ist die Lebewohl-Stimmung der Liebenden in *Così fan tutte*, bevor die Damen um milde Winde für die lügnerischen Eheleute bitten. Es wird ein Wiedersehen geben, aber ein geläutertes. Wie sagte Christian Daniel Schubart über A-dur: "Hoffnung auf Wiedersehen". Auch im Quintett ist die Reinheit der Stimmung und der fast zwanghafte Schluss kein wirklicher Schluss. Das Geheimnis der Tat, der tote Harlekin, wird in diese neue Zeit mitgenommen, die jenseits der Musik beginnt. Es ist die Erfahrung von Leben und Tod, die Mozart uns hier so unglaublich berührend erzählt hat, und auch die Erfahrung, dass die Zeit kein Ende hat, allerdings einer Zeit, die über dieses Quintett hinweg geht und über unseren Tod.

27

Musical score for measures 27-31. The score is written for a grand piano with five staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is two sharps (F# and C#). The music consists of continuous eighth-note patterns in the right hand and bass line, with some melodic lines in the upper right hand. A fermata is placed over the first measure of the upper right hand in measure 28.

32

Musical score for measures 32-36. The score is written for a grand piano with five staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a mix of eighth-note patterns and rests. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). A trill is indicated in the upper right hand in measure 34. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 36.