

MOZART-JAHRBUCH

2001

DES ZENTRALINSTITUTES
FÜR MOZART-FORSCHUNG
DER
INTERNATIONALEN STIFTUNG
MOZARTEUM SALZBURG

Bmo
1715

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAG

2003

INHALT

Vorwort.....	XI
Abkürzungen.....	XIII
Dietrich Berke Mozart-Forschung und Mozart-Edition. Zur Erinnerung an Wolfgang Plath.....	1
<u>Sektion I: Forschungsansätze</u>	
Marius Flothuis † Autograph – Abschrift – Erstdruck. Eine kritische Bewertung.....	13
Joachim Brügge Perspektiven und Grenzen von »Typus und Modell« für die Mozart- Forschung.....	19
Josef Maňcal Historische Quellen: Faktum und Interpretation.....	33
<u>Sektion II: Kammermusik für Streicher</u>	
Thomas Schmidt-Beste Vom Streichquartett im Streichquintett. Zu Mozarts letzten Kammer- musikwerken.....	47
Veronika Giglberger »Man hört <i>drei</i> vernünftige Leute sich untereinander unterhalten«. Beobachtungen zur Satztechnik im Divertimento KV 563.....	61
Laurenz Lütteken Konversation als Spiel. Überlegungen zur Textur von Mozarts Diver- timento KV 563.....	71

Sektion III: Zuschreibungsfragen

Martina Hochreiter

Die *Geistlichen Oden und Lieder* nach Texten von Christian Fürchtegott Gellert KV Anh. 270–283 (KV⁶ Anh. C 8.32–46) 87

Christoph-Hellmut Mahling

Nochmals Bemerkungen zum Violinkonzert D-Dur KV 271a (271i)..... 101

Paul van Reijen

Zur Frage der Autorschaft der unechten »Mozart«-Messen

KV Anh. 185 und Anh. 186 109

Sektion IV: Sinfonien

Peter Jost

Mozarts Instrumentation anhand autogropher Quellen 133

Jin-Ah Kim

Tradition und Innovation im Finale von W. A. Mozarts »Jupiter-

Sinfonie« KV 551 151

Marianne Danckwardt

Nochmals zu den beiden »Lambacher Sinfonien«..... 163

Sektion V: Oper

Petra Weber-Bockholdt

F-Dur in Mozarts Opern 181

Rudolf Flotzinger

Mozart, Tanz und Stubenmädchen 191

Wolfgang Gersthofer

Zur Melodramtechnik in *Zaide*..... 205

Josef-Horst Lederer

Wenn der Bruch im Satzgefüge auf Überraschung basiert. Zur Konzeption dramatischer Wendepunkte in Mozarts Seria-Opern 221

Sergio Durante

Considerations on Mozart's changing approach to recitatives and on other choices of dramaturgical significance..... 231

Sektion VI: Werke mit Klavier

Gerhard Croll

Das Andantino für Klavier KV 236 (588b) – eine Gluck-Bearbeitung
als Variationen-Thema. Bemerkungen zur autographen Überlieferung,
zu Zweckbestimmung und Datierung 245

Glenn Stanley

Einzelwerk als Gattungskritik. Mozarts Klavierrondo in a-Moll KV 511 .. 257

Hartmut Schick

Originalkomposition oder Bearbeitung? Zur Quellenlage und musika-
lischen Faktur von Mozarts Klaviertrio KV 564 273

Michael Raab

Mozart und die Kadenz. Zu den ›Solo-Kadenz‹ im Konzert für zwei
Klaviere Es-Dur KV 365 287

Arbeitsgruppen: Mozarts Skizzen, Entwürfe und Korrekturen:
ihre Aussagekraft für die Werkinterpretation

Marius Flothuis †

Lernen aus Mozarts Autographen..... 295

Arbeitsgruppe I: Streichquartette

Wolf-Dieter Seiffert

Die Untersuchung autographischer Korrekturen als Chance ›authentischer‹
Werkinterpretation. Dargestellt anhand von Mozarts »Haydn-
Quartetten«..... 305

Joachim Brügge

Ausgesuchte Aspekte zu den Werkautographen, am Beispiel von
KV 458 I, und den Skizzen und Fragmenten im Umfeld der »Haydn-
Quartette« Mozarts 345

Diskussion..... 355

Arbeitsgruppe II: Oper

Claudia Maurer Zenck
 Dramaturgie und Philologie der *Zauberflöte*. Eine Hypothese und
 viele Fragen zur Chronologie..... 383

Helga Lühning
 Mozarts Auseinandersetzung mit der Da capo-Arie in *Mitridate*,
re di Ponto 427

Diskussion..... 463

BESPRECHUNGEN

Paolo Gallarati: L'Europa del melodramma da Calzabigi a Rossini
 (Daniel Brandenburg)..... 491

Bernhard Grundner: Besetzung und Behandlung der Bläser im
 Orchester Mozarts am Beispiel der Opern (Harald Strebel) 492

Thomas Edmund Konrad: Weltberühmt, doch unbekannt. Ludwig
 Ritter von Köchel. Der Verfasser des Mozartregisters (Ulrich Konrad) 497

Josef Zehetgruber: MMV: Mozart-Melodien-Verzeichnis
 (Paul van Reijen)..... 500

Hinweise zur Text- und Manuskriptgestaltung 505

Hartmut Schick (München)

ORIGINALKOMPOSITION ODER BEARBEITUNG?
ZUR QUELLENLAGE UND MUSIKALISCHEN FAKTUR VON
MOZARTS KLAVIERTRIO KV 564

Das letzte von Mozarts Klaviertrios, das Trio in G-Dur KV 564, stellt für die Forschung schon seit langem ein Problem dar. Über die Art und Weise, wie es entstanden sein soll, kursiert – provoziert durch die merkwürdige Quellenlage – eine ganze Reihe von Theorien, von denen letztlich aber keine so recht zu überzeugen vermag. Und was die musikalische Substanz angeht, so klaffen hier die Meinungen weit auseinander. Basil Smallman hält das Trio für ein Werk reduzierten Anspruchs, das als Übungsstück für Anfänger im Ensemblespiel gedacht sein könnte. Er konstatiert auffällige stilistische Diskrepanzen zwischen den Sätzen, findet den zweiten und dritten Satz in Struktur und Substanz überraschend schwach für die Zeit um 1788 und zweifelt beim ersten Satz sogar ein wenig an der Autorschaft Mozarts¹. Wilhelm Weismann, der dem Trio 1958 eine eigene Studie gewidmet hat², hält es für »ganz unwahrscheinlich«, dass Mozart im Juli 1788 »ein derart einfach gefügtes Kammermusikwerk geschrieben hat, dessen lockere thematische Arbeit in nichts an diejenige der Haydn-Quartette [...] erinnert, aber auch nicht an die des E-Dur-Trios vom Juni 1788.« Der Duktus der Musik sei »in allen drei Sätzen ein anderer als der des späten Mozart«, manches lasse eher an die Mannheimer und Pariser Sonaten denken. Weismann geht denn auch davon aus, dass die Substanz der Musik von Mozart schon spätestens 1779 in einer verloren gegangenen Urfassung formuliert worden ist.

Ganz anders Karl Marguerre, demzufolge das Trio »trotz seiner bewussten Einfachheit, alle Zeichen des Spätstils« trage. Sein Kopfsatz sei demjenigen des vorausgehenden C-Dur-Trios KV 548 durchaus verwandt, und die Schlichtheit des Stils stehe in der Kontinuität der »Kleinen Sonaten« für Klavier KV 545 und für Violine KV 547 aus demselben Jahr. Beide Trios seien »gerade dort besonders kunstvoll, wo sie sich einfach geben.«³ Auch Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm zweifeln im Vorwort zu ihrer Ausgabe

¹ Basil Smallman, *The Piano Trio: Its History, Technique and Repertoire*, Oxford 1990, S. 32f.

² Wilhelm Weismann, »Zur Urfassung von Mozarts Klaviertrio KV 564«, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* 3 (1958), S. 35–40.

³ Karl Marguerre, »Mozarts Klaviertrios«, in: *MJb* 1960/61, S. 182–194, hier S. 191f.

der Klaviertrios in der NMA nicht daran, dass Mozart das G-Dur-Trio im Jahr 1788 – und zwar gleich in der vorliegenden Gestalt – komponiert habe⁴.

Nun ließe sich auf stilkritische Argumente leicht verzichten, wenn nicht die Quellenlage so rätselhaft wäre. Klar ist im Grunde nur, dass Zweifel an der Autorschaft Mozarts und an der Datierung der vorliegenden Werkgestalt nicht angebracht sind. Mozart hat das Trio 1788 unter dem Datum 27. Oktober mit einem Incipit in sein eigenhändiges Werkverzeichnis eingetragen, als »Ein Terzett für klavier, violin und Violoncello«⁵. Im Unterschied zu den anderen Mozartschen Klaviertrios aber existiert bei diesem Werk keine durchweg autographe Partitur, und es scheint so, als habe es eine solche auch nie gegeben. (Dies zumindest ist der gemeinsame Nenner aller Theorien zur Werkgenese.) An autographen Quellen liegen vor⁶:

– Fragmente einer von Mozart geschriebenen Klavierstimme: zwei Blätter mit insgesamt drei beschriebenen Seiten. Das erste Blatt enthält den Schluss des ersten Satzes (23 Takte) und den größten Teil des Andante, bis zur Mitte der sechsten Variation⁷. Das zweite Blatt enthält den Schluss des Finale (58 Takte). Die Papiersorte ist laut Alan Tyson die gleiche wie bei den Autographen des E-Dur-Trios und der drei späten Symphonien und macht eine Niederschrift im Jahr 1788 oder Anfang 1789 wahrscheinlich⁸.

– Eine teilautographe Partitur des ganzen Werkes⁹. In ihr ist von einem Kopisten zuerst die Klavierstimme eingetragen worden, anschließend hat Mozart in die freigelassenen, aber schon mit Taktstrichen versehenen Systeme darüber und darunter die beiden Streicherstimmen eingetragen und – offensichtlich im Zusammenhang damit – an zwei Stellen im Klavierpart Korrekturen angebracht, nämlich den Bass eine Oktave tiefer gelegt (erster Satz, T. 15f. und T. 92f., die Parallelstelle in der Reprise). Zu einem späteren Zeitpunkt hat Mozart dann die Partitur offenbar noch revidiert und (mit etwas hellerer Tinte) vor allem im Klavierpart zahlreiche Dynamik- und Artikulationszeichen ergänzt¹⁰, überwiegend in Übereinstimmung mit der autographen Klavierstimme. Diese Revision scheint er aber irgendwann abgebrochen zu haben. So fehlen beispielsweise in den Variationen IV und V des Mittelsatzes im Klavierpart der Partitur fast sämtliche Legatobögen, die das Klavierstimmenfragment enthält.

⁴ NMA VIII/22/2, S. XIII.

⁵ NMA X/33/1, f. 19 verso und 20.

⁶ Krakau, Biblioteka Jagiellońska, aus Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek.

⁷ Faksimile der Rückseite in NMA VIII/22/2, S. XIX.

⁸ Alan Tyson, *Mozart. Studies of the Autograph Scores*, Cambridge/Mass. und London 1987, S. 134f.

⁹ Faksimile der ersten beiden Seiten bei Weismann, »Urfassung«, nach S. 40, der ersten Seite in NMA VIII/22/2, S. XIX.

¹⁰ Faye Ferguson hat diese Stellen in Krakau am Autograph identifiziert und mir freundlicherweise ihre Notizen zur Verfügung gestellt; dafür und für die freundliche Erlaubnis, in Salzburg mit den Quellenkopien zu arbeiten, sei ihr herzlich gedankt.

Von Artikulation und Dynamik abgesehen stimmt aber der Klavierpart der Partitur mit dem, was sich von der autographen Klavierstimme erhalten hat, exakt überein. Und da leider das Fragment der autographen Klavierstimme die beiden erwähnten Stellen mit dem in der Partitur nachträglich umgelegten Klavierbass nicht überliefert, lässt sich zunächst einmal nicht sagen, ob die Klavierstimme Vorlage für die Partitur war oder umgekehrt die Partitur Vorlage für die Klavierstimme.

Zur Entstehung des vorliegenden Trios gibt es, wenn man Smallmans wenig plausible Zweifel an der Echtheit des ersten Satzes ausklammert, im Wesentlichen vier Theorien, die auch schon von Plath und Rehm in der NMA referiert worden sind. Sie seien im Folgenden kurz dargestellt und gleich auch bewertet.

1) In der älteren Mozart-Literatur bis hin zu Alfred Einstein¹¹ wird die autographe Klavierstimme als Klaviersonate verstanden, die dann zum Trio umgearbeitet worden sei. Das ist zweifellos falsch und schon von Weismann widerlegt worden¹², enthält die Stimme doch Stellen, die ganz eindeutig nur einen Begleitsatz darstellen – etwa den Begleitsatz zum Seitenthema des ersten Satzes.

2) Wilhelm Weismann hat – auch mit stilkritischen Argumenten – versucht, plausibel zu machen, dass das Trio auf eine Urfassung zurückgeht, von der sich keine Quellen erhalten haben. Es müsse sich dabei um ein Klaviertrio des Haydn'schen Typus gehandelt haben, mit einem überwiegend nur den Klavierbass verstärkenden oder oktavierenden Cellopart – ähnlich dem Salzburger Divertimento KV 254 vom August 1776. Entstanden sein müsse diese Urfassung noch vor Mozarts Begegnung mit den Klaviertrios Opus 15 von Johann Christian Bach im Jahr 1779. Mozart habe dann 1788 den Klavierpart vielleicht etwas abgeändert und von einem Kopisten in die überlieferte Partitur eintragen lassen. Die Streicherstimmen mussten natürlich neu gefasst und von Mozart selber eingetragen werden, um ein Klaviertrio des von Mozart inzwischen entwickelten Typus zu schaffen: einen Triosatz mit weitgehend obligatem und bis ins Altregister hinaufreichendem Cellopart¹³.

Weismanns Theorie vermag überzeugend die Klavierbass-Korrekturen in der Partitur zu erklären und auch Eigentümlichkeiten der Trio-Textur, von denen noch zu reden sein wird. Sie lässt allerdings eine ganze Reihe von Fragen offen: Wieso hat sich von der hypothetischen Urfassung nicht die geringste Spur erhalten, auch nicht in den Briefen? Kann man sich vorstellen, dass Mozart dieses vor 1779 geschriebene Trio zwar zehn Jahre lang nicht für publikationswürdig erachtete, es dann aber 1788 für geeignet hielt, es umzuarbeiten, statt ein ganz neues Trio zu schreiben? Vor allem aber gibt

¹¹ Alfred Einstein, *Mozart. Sein Charakter, sein Werk*, Stockholm 1947, S. 340.

¹² Weismann, »Urfassung«, S. 36f.

¹³ Weismann, »Urfassung«, S. 38f.

die Theorie keine Erklärung für die Existenz der autographen Klavierstimme. Wieso sollte Mozart sich 1788 die Mühe gemacht haben, wie ein gewöhnlicher Kopist die Klavierstimme ohne jede Änderung aus der Partitur abzuschreiben, wenn er kurz zuvor sogar die Mühe gescheut hatte, den Klavierpart in seine Kompositionspartitur einzutragen?

3) Karl Marguerre hat 1960 Weismanns Theorie zurückgewiesen, mit stilkritischen Argumenten und dem Hinweis darauf, dass das G-Dur-Trio durch die Eintragung in Mozarts Werkverzeichnis als Komposition des Jahres 1788 legitimiert sei. Nach Marguerres Meinung ist das Werk 1788 als Trio so entstanden, wie es vorliegt. Mozart habe das Werk aber, weil es sofort »produziert« werden sollte, zunächst in Stimmen komponiert. Die Streicherstimmen seien dann verschlampt worden, und anstatt sie noch einmal ganz aus dem Gedächtnis niederzuschreiben, sei es Mozart bequemer erschienen, das Werk nun doch in Partitur zu bringen, wozu er die Klavierstimme in das überlieferte Teilautograph kopieren ließ¹⁴.

Marguerres Theorie erklärt zwar die Existenz der autographen Klavierstimme, kann aber ebenfalls nicht restlos überzeugen. Dass Mozart ein Trio gleich in Stimmen komponiert hat, wäre ein singulärer Fall und nach allem, was wir über Mozarts Arbeitsweise wissen, doch recht unwahrscheinlich. Dass die Streicherstimmen dann verloren gegangen sind, ist zwar möglich, aber ebenfalls eher unwahrscheinlich. Geradezu unlogisch aber wäre es, anzunehmen, dass Mozart zwar keine Mühe hatte, das Trio gleich in Stimmen zu schreiben, dass er dann aber, als es nur darum ging, die schon komponierten und verloren gegangenen Streicherstimmen zu rekonstruieren, plötzlich das Bedürfnis gehabt habe, nun eine Partitur vorliegen zu haben. Und gegen Marguerres Theorie sprechen auch die autographen Korrekturen im Klavierbass der Partitur (T. 15 und T. 92 des ersten Satzes): Sie haben zweifellos den Zweck, dem Cello Platz über dem Klavierbass zu verschaffen. Dieses Problem stellte sich aber gar nicht, wenn nur die schon komponierten Streicherstimmen rekonstruiert werden mussten.

4) Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm zweifeln wie Marguerre nicht an der Originalität des Trios, vermuten aber, dass Mozart von diesem Trio zunächst überhaupt nur die Klavierstimme komponiert hat, in Eile und damit »die Stimme dann zum Einstudieren des heiklen Parts fortgegeben« werden konnte. Erst später sei dann »auf Grund eben dieser Stimme (oder einer korrigierten Zwischenkopie)« die Partitur hergestellt worden, indem der Klavierpart kopiert und von Mozart leicht korrigiert wurde und Mozart die beiden Streicherstimmen hinzukomponierte¹⁵.

¹⁴ Marguerre, »Klaviertrios«, S. 192.

¹⁵ Vorwort zu NMA VIII/22/2, S. XIII. Ausführlich sollte diese These im Kritischen Bericht diskutiert werden, der allerdings erst 2001, nach Redaktionsschluss dieses Bandes, erschienen ist (vorgelegt von Henning Bey und Daniel Brandenburg).

Nun wissen wir – die überlieferten Fragmente zeigen dies sehr schön¹⁶ –, dass Mozart seine Klaviertrios in den 1780er Jahren gewöhnlich so komponierte, dass er zunächst in der Partitur die strukturell wichtigen Stimmen fixierte und dabei abschnittsweise wechselte zwischen dem Klavier und der Violinstimme oder beiden Streicherstimmen. Zunächst überhaupt nur die Klavierstimme des ganzen Werkes niederzuschreiben, musste seiner Arbeitsweise sogar noch mehr widersprechen als das, was Marguerre vermutet, nämlich ein Komponieren des kompletten Trios gleich in Stimmen. Hier hätte er ja immerhin bei der Niederschrift jeweils zunächst die Hauptstimme fixieren können. Wenn denn wirklich, wie Plath und Rehm vermuten, aus äußeren Gründen vorab die Klavierstimme fertig sein musste, dann hätte Mozart sie doch wohl eher in eine Partitur geschrieben und dabei zumindest einige Passagen in den Streicherstimmen skizziert oder auch nur Vermerke angebracht als Grundlage für eine spätere Ausarbeitung. Wäre der Klavierpart dann sofort für den Pianisten kopiert worden, hätte diese Lösung auch nicht mehr Zeit gekostet. Schließlich stand eine vorweg ausgeschriebene und weggegebene Klavierstimme während der Zeit, in der sie dann in die Partitur kopiert wurde, ja auch nicht zum Üben zur Verfügung.

*

Ziehen wir eine Zwischenbilanz. Trotz der genannten Gegenargumente lässt sich mit Ausnahme der Klaviersonatentheorie keine der beschriebenen Entstehungshypothesen ausschließen, aber es erscheint auch keine besonders wahrscheinlich. Zu fragen wäre, ob sich die eigentümliche Quellenlage und die musikalische Gestalt des Trios nicht auf eine andere Art und Weise plausibler erklären lassen. Und in der Tat lässt sich eine Entstehungsweise denken, die es einem erspart, entweder eine viel früher geschriebene und spurlos verschollene Urfassung annehmen zu müssen oder komplizierte, für Mozart ganz untypische Modalitäten der Komposition und Niederschrift.

Die alternative Theorie, die diese Vorzüge aufweist, lautet: Mozart hat die im G-Dur-Trio vorliegende Musik im Jahr 1788 – und nicht etwa zehn Jahre früher – geschrieben, aber zunächst als Sonate für Klavier und Violine. Diese Violinsonate komponierte er gleich in Stimmen, wobei sich von der Klavierstimme noch Teile erhalten haben. Bald nach (oder vielleicht sogar noch vor) dem Abschluss der Komposition entschloss sich Mozart aber, die mehr oder weniger fertige Violinsonate zu einem Klaviertrio umzuarbeiten. Die Gründe dafür können innere gewesen sein, aber auch äußere. Gut vorstellbar wäre etwa, dass Mozart während oder kurz nach der Arbeit an der Sonate von seinem Freund Stephen Storace, dem englischen Komponisten und Verleger, einen Brief erhielt mit der Bitte, ihm ein neues, noch unveröffentlichtes Klaviertrio zu schicken für den zweiten Band seiner *Col-*

¹⁶ Vgl. NMA VIII/22/2, Anhang.

lection of *Original Harpsichord Music*, derjenigen Sammlung also, in der das G-Dur-Trio dann 1789 im Erstdruck erschienen ist. (Der Briefwechsel zwischen Mozart und Storace aus der fraglichen Zeit 1788/89 ist leider verschollen.)

Neben der Quellenlage spricht noch Weiteres für diese Hypothese. Zunächst einmal fällt auf, dass der erste Satz des Trios auffallend kurz ist, viel kürzer als die Kopfsätze aller anderen Mozartschen Klaviertrios. Dies überrascht umso mehr, als es bei Mozarts Klaviertrios von KV 496 an geradezu eine Norm für die Länge eines Kopfsatzes zu geben scheint. Die folgende Tabelle gibt die Umfänge der ersten Sätze an, am Ende jeder Zeile in Vierteln beziehungsweise Achteln, um sie trotz verschiedener Taktarten vergleichbar zu machen¹⁷. Deutlich zu sehen ist, dass bei den 1786-88 entstandenen Trios ab KV 496, mit Ausnahme eben des G-Dur-Trios KV 564, die Kopfsätze im Durchschnitt etwa 750 Viertel umfassen, nämlich zwischen 720 und 788 Vierteln. Auch das vermutlich 1788 oder später geschriebene, hochinteressante Trio-Fragment in D-Dur KV 442, bei dem nur die Reprise komplett fehlt, dürfte einen Satz in dieser Größenordnung ergeben haben¹⁸.

Divertimento à 3 in B KV 254	Allegro assai 3/4	220 Takte	660 ♩
Trio in G KV 496	Allegro 4/4	194 Takte	776 ♩
Trio in B KV 502	Allegro 4/4	197 Takte	788 ♩
Trio in E KV 542	Allegro 3/4	242 Takte	726 ♩
Trio in C KV 548	Allegro 4/4	180 Takte	720 ♩
Fragment in D KV 442	Allegro 6/8	ca. 228 Takte	1368 ♪
Trio in G KV 564	Allegro 4/4	117 Takte	468 ♩

Das G-Dur-Trio KV 564 aber fällt aus dieser Reihe völlig heraus: Mit 117 4/4-Takten oder 468 Vierteln beansprucht sein Kopfsatz gerade einmal 62 Prozent dessen, was in den anderen Trios der 1780er Jahre der durchschnittliche Umfang ist. Der Satz ist sogar noch deutlich kürzer als der erste Satz des zwölf Jahre früher entstandenen Trio-Divertimentos KV 254.

¹⁷ Das »Kegelstatt-Trio« KV 498 ist weggelassen, weil es mit einem kaum vergleichbaren Satz in langsamerem Zeitmaß beginnt (und obendrein eine andere Besetzung hat).

¹⁸ Zu dieser Liste hinzufügen könnte man noch einen weiteren nicht zu Ende geschriebenen Trio-Kopfsatz, das wohl 1786/87 entstandene d-Moll-Fragment KV 442. Der Satz bricht nach 55 Takten, am Beginn der Schlussgruppe, ab, hätte also, wenn er vollendet worden wäre, in einer Größenordnung von etwa 200 Takten (= 800 Vierteln) gelegen.

Vergleicht man den Satz freilich mit den Kopfsätzen von Mozarts Violinsonaten der 1780er Jahre, die im Schnitt deutlich knapper angelegt sind als die der Trios, so gehört er zwar ebenfalls noch zu den kürzeren Sätzen, liegt aber doch sehr viel näher am Durchschnitt. Die Kopfsätze der 1781 geschriebenen beiden F-Dur-Violinsonaten KV 376 und KV 377 haben mit 120 4/4-Takten beziehungsweise 125 Takten im Alla breve-Takt sogar ganz ähnliche Proportionen:

Sonate in F KV 376	Allegro 4/4	120 Takte	480 ♩
Sonate in G KV 379	Adagio 2/4 – Allegro 3/4	49+142 Takte	98+426 ♩
Sonate in F KV 377	Allegro ♩	125 Takte	250 ♩
Sonate in Es KV 380	Allegro 4/4	164 Takte	656 ♩
Sonate in B KV 454	Largo 4/4 – Allegro 4/4	13+159 Takte	52+636 ♩
Sonate in Es KV 481	Molto Allegro 3/4	252 Takte	756 ♩
Sonate in A KV 526	Molto Allegro 6/8	242 Takte	1452 ♩
Sonate in F KV 547	II. Satz: Allegro 3/4	193 Takte	579 ♩

Nun ist es ja ein bekanntes Phänomen, dass Größe der Besetzung und Ausdehnung der Form tendenziell korrelieren. Im Klaviertrio eröffnet das obligate Violoncello gegenüber der Besetzung einer Violinsonate Möglichkeiten der Wiederholung mit Texturwechsel, die in aller Regel die Form ausdehnen. Mozart nützt sie in seinen Klaviertrios auch häufig aus – besonders schön etwa im ersten Satz des E-Dur-Trios KV 542 im Seitensatz der Reprise (T. 192). Hier sind die drei Instrumente nur recht sparsam eingesetzt, aber höchst effektiv: Ein dreistimmiges Satzmodell aus Themenmelodie, begleitender Achtelkette und Bass wird gleich fünfmal nacheinander präsentiert, in immer wieder anderer Verteilung auf die vier Stimmen (Violine, Cello, rechte und linke Hand des Klaviers). Viermal wechselt die Textur, ohne dass sich eine Konstellation wiederholen würde. Ohne ein Violoncello – so sparsam es hier auch eingesetzt ist – wäre ein derart breites Ausspielen der Thematik nicht denkbar, und schon gar nicht ließe sich ohne Cello der obligat vierstimmige Satz realisieren, der in Takt 215 beginnt und das Thema in allen vier Stimmen durchimitiert.

Auch viele andere Passagen im E-Dur-Trio nutzen den Apparat von drei Instrumenten so konsequent aus, dass eine Realisierung mit nur zwei Instrumenten ausgeschlossen erscheint. Das gilt insbesondere für ein recht häufiges Satzmodell, das zum Beispiel den Schluss des Finalsatzes beherrscht (T. 234ff.): Eine vierstimmige Textur aus zwei gleichsam konzertierenden

Oberstimmen (meist in Sopranlage), einer unthematischen, klangfüllenden Mittelstimme und einem stützenden Bass. So wie hier, übernimmt dabei häufig das Cello alleine die Bassfunktion und gibt dadurch der linken Hand des Klaviers die Freiheit, in Altlage Begleitfiguren zu spielen oder am thematischen Geschehen zu partizipieren.

Ein solcher obligat vierstimmiger Satz, wie er charakteristisch ist für Mozarts Klaviertrios der 1780er Jahre, begegnet einem allerdings im G-Dur-Trio KV 564 fast nirgends. Und ganz besonders fällt auf, dass hier das Cello im ganzen Trio überhaupt nur an zwei Stellen alleine den Bass übernimmt, wobei an der einen Stelle – am Beginn der Durchführung – das Klavier mühelos auch selber die Basstöne hätte übernehmen können. (Über die andere Stelle wird noch zu sprechen sein.)

Dass nun Mozart in seinem letzten vollendeten Klaviertrio ausgerechnet die wichtigste Errungenschaft seiner reifen Klaviertrios gleichsam vergessen haben sollte, den obligat vierstimmigen Satz, in dem sich Klavier und Cello in der Bassfunktion abwechseln, kann man sich kaum vorstellen. In Mozarts kammermusikalischem Schaffen des letzten Lebensjahrzehnts beeindruckt ja gerade die Konsequenz, mit der von Werk zu Werk die Mittel immer ökonomischer eingesetzt werden, immer komplexere Strukturen mit immer weniger Instrumenten realisiert werden – man denke nur an das Divertimento KV 563 für Streichtrio oder an die Realisierung von genuinen Quintett-Texturen in den »Preußischen Quartetten« KV 575, 589 und 590¹⁹.

Der satztechnische Befund, dass im G-Dur-Trio das Cello so gut wie nie als obligater Bass fungiert, ließe sich freilich mühelos mit der Hypothese erklären, dass Mozart die Musik zuerst als Violinsonate konzipiert hat. Und für diese Hypothese spricht auch, dass das Cello an vielen Stellen, an denen es selbständig geführt ist, mehr oder weniger akzidentiell wirkt, wie eine später hinzukomponierte, für das »Funktionieren« des Satzes aber im Grunde nicht notwendige Stimme.

Ein Beispiel dafür ist das Seitenthema des ersten Satzes (T. 23ff.). Das Cello ist hier zwar obligat geführt, satztechnisch aber durchaus nicht notwendig. In der Reprise lässt Mozart dieses Thema dann zwar vom Cello einführen und im Nachsatz von der Violine übernehmen, doch spricht nichts dagegen, dass in einer hypothetischen Urfassung als Violinsonate auch dort die Geige die ganze Themenmelodie gespielt hat.

Etwas anders ist die Situation beim Hauptthema. Hier lässt sich bei der Themenwiederholung in Takt 9 die Cellostimme nicht einfach weglassen, ohne dass der Satz zu dünn wird. Andererseits handelt es sich auch nicht um einen wirklich obligaten vierstimmigen Satz: Das Thema ist, wie schon der Beginn des Satzes zeigt, im Grunde nur dreistimmig konzipiert. In einer

¹⁹ Vgl. z.B. Konrad Küster, *Mozart. Eine musikalische Biographie*, Stuttgart 1990, S. 278f., und Thomas Schmidt-Beste, »Vom Streichquintett zum Streichquartett? Zur Satztechnik in Mozarts später Kammermusik für Streicher«, in: *MJb* 1996, S. 1–22.

Fassung ohne Cello muss ab Takt 9 entweder das Klavier (wie schon zu Beginn) die Untersexten zur Themenmelodie übernommen haben oder die Violine zunächst die Oberterzen zur (ja auch im Klavier latent enthaltenen) Themenmelodie gespielt haben.

Für das Funktionieren unserer Theorie von der Entstehung als Violinsonate ist aber vor allem eines entscheidend: Diejenigen Teile des Werkes, von denen die autographe Klavierstimme der mutmaßlichen Violinsonate überliefert ist, müssen so geartet sein, dass eine Violinstimme allein den Satz hätte vervollständigen können. Mit einer Ausnahme ist dies auch problemlos möglich:

- Der Schluss des ersten Satzes ist als Violinsonate mit dem vorliegenden Klavierpart mühelos denkbar.
- Im Variationenthema des langsamen Satzes sind beide Streicher akzidentiell; in der vermuteten Sonatenfassung hätte hier sogar die Geige schweigen können.
- In Variation I ist die Themenmelodie in den Sechzehnteln des Klaviers enthalten, so dass die Violine hier den imitierenden Einsatz der Cellostimme hätte übernehmen können, um dann im fünften Takt zur Themenmelodie zu wechseln.
- In Variation II ist die thematische Substanz zunächst in der Klavierstimme enthalten, so dass die Violine anfangs frei gewesen wäre, eine Gegenstimme ähnlich derjenigen in der Trio-Fassung zu spielen (erweitert um ein Auftaktachtel g^1), um dann im zweiten Teil die Themenmelodie zu übernehmen.
- In Variation III hätte die Geige zur vorliegenden Klavierstimme wie in der Trio-Fassung die Themenmelodie spielen können, ohne dass dem Satz etwas gefehlt hätte.
- Besonders aufschlussreich für unsere Hypothese ist Variation IV. Hier übernehmen die Streicher in der Trio-Fassung zum erstenmal Bassfunktion. Bemerkenswerterweise aber ist der Satz so angelegt, dass auch die Violine allein, ohne das in der Unteroktav parallelgeführte Cello, diese Bassfunktion ausüben kann.
- Auch in den folgenden Variationen schließlich spricht nichts gegen die Violinsonaten-Hypothese; es ließe sich sogar die Cellostimme der Trio-Fassung einfach weglassen.

Erhalten ist von der autographen Klavierstimme dann wieder der Schluss des Finalsatzes (ab T. 102). Hier allerdings begegnet am Ende (in den Takten 144ff.) eine Stelle, die in der Triofassung als obligater vierstimmiger Satz gestaltet ist und sich ohne Cello mit dem vorliegenden Klavierpart jedenfalls nicht vollständig realisieren ließe: eine vierstimmige Durchimitation des Themenkopfes in halbtaktigen Einsatzabständen. Diese Textur entspricht fraglos dem vierstimmigen Triosatz, der für Mozarts Klaviertrios der 1780er Jahre charakteristisch ist.

Mit etwas Fantasie könnte man sich zwar selbst diese Passage noch als Bestandteil einer Violinsonate vorstellen. So wäre denkbar, dass die Violine in der hypothetischen Urfassung den zweiten Themeneinsatz nur mit einem Quintsprung $g-d^1$ andeutete, um dann gleich den dritten Einsatz zu markieren und mit ihm die Bassfunktion zu übernehmen, die in der Trio-Fassung eine Oktave tiefer das Cello innehat – etwa in der folgenden Art und Weise:

Auch hier fällt immerhin auf – und könnte für die Sonatentheorie sprechen –, dass die Violine lagenmäßig keine Mühe hätte, den Bass unter den Klavierpart zu setzen²⁰. Dennoch ist natürlich Mozarts Lösung mit Violoncello die befriedigendere. Zu vermuten wäre denn auch eher, dass Mozart am Ende des Werks bereits den Entschluss gefasst hatte, die Sonate zum Trio umzuarbeiten, dass er also beim Schreiben der letzten Takte des Klavierparts schon mit einem hinzutretenden Cello rechnete und deshalb wenigstens hier noch, gleichsam in letzter Sekunde, einen kontrapunktischen vierstimmigen Satz schrieb, der nach einer Trio-Besetzung verlangt und sogar mit besonderem Nachdruck das Cello als obligates Instrument einsetzt.

*

²⁰ Solches ist allerdings die ganz große Ausnahme in Mozarts Violinsonaten – die Sonate hätte insofern hier und in der vierten Variation des Mittelsatzes (s. oben) satztechnisch neue Wege beschritten, die Mozart dann vielleicht doch nicht ganz befriedigten.

Fassen wir zusammen. Die Annahme, Mozarts Klaviertrio KV 564 sei durch die Umarbeitung einer 1788 geschriebenen Violinsonate entstanden, erklärt die merkwürdige Quellenlage am elegantesten, nämlich ohne dass man gezwungen wäre, eher unwahrscheinliche Umstände oder die Existenz komplett verlorener weiterer Quellen einzukalkulieren. Verlorengegangen ist nach dieser Theorie nur das, was wegen der Umarbeitung unbrauchbar geworden war (nämlich einerseits die Violinstimme der Sonatenfassung, andererseits diejenigen Teile der Klavierstimme der Sonatenfassung, in der Mozart vermutlich Änderungen für die Triofassung angebracht hatte und die damit für eine Aufführung nicht mehr verwendbar waren). Und die Annahme, dass Mozart das Werk gleich in Stimmen komponierte, liegt bei einer Violinsonate nicht nur näher als bei einem Klaviertrio, es scheint dafür sogar einen Präzedenzfall zu geben: Von Mozarts letzter, ebenfalls 1788 geschriebener Violinsonate F-Dur KV 547 hat sich als einzige autographe Quelle ein Fragment der Klavierstimme erhalten. Da Mozart keinen Grund gehabt haben dürfte, selber die Klavierstimme zu kopieren, ist anzunehmen, dass er die Sonate – »Eine kleine klavier Sonate für Anfänger mit einer Violin«²¹ – gleich in Stimmen komponiert hat.

Damit stellt sich die postulierte Entstehung des Klaviertrios KV 564 recht einfach und logisch dar: Mozart schrieb 1788 zunächst eine Violinsonate in G-Dur, und zwar wie bei der F-Dur-Sonate gleich in Stimmen – vielleicht in der Absicht, ein Schwesterwerk von ebenfalls etwas reduziertem Anspruch zu schreiben. Mit dieser Sonate war er entweder nicht ganz zufrieden, oder es erreichte ihn aus London (vielleicht noch während der Arbeit am Finale) eine Bitte von Stephen Storace, ihm ein neues Klaviertrio zur Publikation zu überlassen. Daraufhin brachte Mozart in den heute verlorenen Teilen der Klavierstimme einige Änderungen an im Hinblick auf eine Umarbeitung zum Klaviertrio und gab die Stimme weg, um sie in eine Partitur kopieren zu lassen (wobei der Kopist getrost die Details der Artikulation vernachlässigen konnte). In die vorbereitete Partitur trug Mozart dann selber die beiden Streicherstimmen ein, wobei sich an zwei Stellen durch das hinzukommende Cello noch die Notwendigkeit ergab, den Klavierbass eine Oktave tiefer zu legen. Die originale Violinstimme konnte er dann ebenso wegwerfen wie die infolge der Umarbeitung zum Spielen nicht mehr geeigneten Blätter der Klavierstimme.

Die äußerst ökonomische Vorgehensweise bei der Umarbeitung hatte freilich zur Folge, dass dem Klaviertrio Merkmale anhaften, die es deutlich von der Reihe der vorausgehenden Trios abheben: die auffällige Kürze und ein musikalischer Satz, in dem das Cello so gut wie nie alleine den Bass übernimmt, in dem fast nie obligat vierstimmige Strukturen erscheinen und auch keine Wiederholungen von Material mit mehrfachem Texturwechsel. Man mag diese ›Anomalien‹ der Komposition als eine gewisse Schwäche

²¹ NMA X/33/1 (*Mozart, Eigenhändiges Werkverzeichnis*), f. 17 verso.

anlasten, kann sie so aber zumindest erklären und die Musik ohne Schwierigkeiten mit dem Entstehungsjahr 1788 in Einklang bringen – als ein Werk, das nicht nur chronologisch der ›kleinen‹ F-Dur-Sonate KV 547 nahesteht.

Diskussion

Laurenz Lütteken: Sie haben eine komplizierte Entstehungsgeschichte aufgeklärt und möglicherweise eine neue Violinsonate Mozarts entdeckt.

Glenn Stanley: Sie müssten uns auch die Urfassung zum Variationensatz zeigen, denn in der zweiten Variation hat wohl das Cello das Thema.

Hartmut Schick: In der Urfassung müsste die Geige den Achtel-Auftakt *g'* übernommen haben; der Rest der Melodie ist im Wesentlichen in der Klavierstimme enthalten. Die zweite Themenhälfte musste natürlich wieder die Violine übernehmen. Mir ging es darum zu zeigen, dass es keinen Sinn hat, wenn in einer Violinsonate eines der beiden Instrumente dreimal hintereinander das gleiche Thema spielt. Die beiden Instrumente müssten auch Gelegenheit haben, sich auf andere Weise zu präsentieren.

Glenn Stanley: Ist es nicht singulär, dass das Cello die melodische Hauptführung übernimmt?

Hartmut Schick: In Mozarts späten Trios kommt das gelegentlich vor. Interessant ist natürlich, dass das Trio bezüglich der Cellobehandlung durchaus in der Tradition der Klaviertrios steht. Gegenüber den vorausgehenden Klaviertrios ist die Bedeutung des Cellos sogar gesteigert, allerdings nicht im Hinblick auf die Qualität der Satztechnik, sondern im Hinblick auf hohe Lagen und ganze Themen, die dem Cello überlassen werden. Das entspricht durchaus dem Stil der achtziger Jahre.

Marius Flothuis: Ich möchte zwei Bemerkungen machen. Zuerst einmal: Sie haben zu Recht auf die äußerste Einfachheit und Kürze des Werkes hingewiesen. Ich glaube, dass das als Fortsetzung des Mozartschen Bestrebens verstanden werden kann, für Anfänger zu schreiben. Das beginnt mit der Klaviersonate KV 545, dann kommt die Sonate für Klavier und Violine KV 547, und dies wäre eine Sonate für Klavier, Violine und Cello. Er hat dieses Werk zwar nicht so bezeichnet, aber es gehört nach meiner Hypothese in genau dieselbe Kategorie. Als Zweites habe ich eine Frage: Könnte es eine Beziehung geben zwischen diesem Werk und Mozarts Korrespondenz mit Michael Puchberg? Dort werden nämlich nicht nur die uns ja bekannten finanziellen Dinge besprochen, sondern er fragt auch einmal, wann sie wieder eine kleine Musik gemeinsam machen, und berichtet – wohl in einem anderen Brief –, er habe ein neues Trio geschrieben. Ich weiß nicht, ob die Familie Puchberg auch selber musiziert hat, doch an Musik interessiert war sie auf jeden Fall. Falls es in der Familie jemand gegeben hat, der Klavier gespielt hat – oder wenn Mozart selber den Klavierpart übernommen hat –, dann wäre verständlich, dass der Klavierpart separat ausgeschrieben ist. Doch leider wissen wir zu wenig über die Familie Puchberg.

Hartmut Schick: Ich habe natürlich in Mozarts Korrespondenz nachgeschaut, ob es irgend einen Hinweis auf eine verschollene Violinsonate oder einen Kompositionsanlass für das Klaviertrio gibt, bin aber nicht fündig geworden.

Rudolf Bockholdt: Können wir Einigkeit darüber erzielen, dass das Trio ein Rückfall ist gegenüber den früheren Trios? Wenn man es vergleicht mit dem anderen G-Dur-Trio, sieht man, dass es deutlich schlechter ist. Ich glaube, das kann man nicht nur festmachen an der Unselbständigkeit der Cellostimme, sondern darüber hinaus auch am Satz. Ist dieses Trio nicht aber auch ein Rückfall gegenüber den späten Violinsonaten? Die A-Dur-Violinsonate etwa ist ja wohl deutlich dichter gearbeitet.

Hartmut Schick: Man könnte ja davon ausgehen, dass Mozart mit der Violinsonate nicht besonders glücklich war und sie deshalb nicht belassen, sondern umgearbeitet hat. Ich habe Ihnen allerdings im Vortrag etwas verschwiegen: Meine Hypothese kalkuliert ein, dass die Violine in der Violinsonate an ein paar Stellen eine Aufgabe übernimmt, die sie sonst nie bei Mozart hat, nämlich die des Basses. Vielleicht hat er das als ein gescheiter-tes Experiment betrachtet und auch deshalb die Violinsonate umgeschrieben.

Manfred Hermann Schmid: Natürlich wäre die von Ihnen vermutete Violinsonate keine des virtuosen Typs der A-Dur- oder B-Dur-Sonate, sondern eines früheren Typs, den es aber gibt und der sich erklären lässt durch bestimmte Vorgaben durch die Spieler, der also als Musik für Anfänger oder Mitspieler dienen sollte.

Marius Flothuis: Wenn ich den Gedankengang von Herrn Bockholdt fortsetze, dann wäre auch die Violinsonate KV 547 ein Rückfall nach der Sonate KV 526.

Hartmut Schick: In beiden Fällen ist die Entstehung die gleiche, nämlich Komposition gleich in Stimmen.

Rudolf Bockholdt: Es scheint mir, dass Schlichtheit ein gewisses Merkmal des späten Mozarts ist; etwa auch das Klarinettenquintett ist schlichter. Aber dieses Klaviertrio ist nicht schlichter, sondern, ich möchte fast sagen, intimer, zum Beispiel die Variationen: Es ändert sich, ganz im Gegensatz zu denen des Klarinettenquintetts, im Grunde nichts von Variation zu Variation.

Hartmut Schick: Richtig. Trotzdem glaube ich nicht, dass man an Mozarts Autorschaft zweifeln sollte und er eine fremde Vorlage bearbeitet hat.