

Auf der Suche nach der Botschaft der Musik

W. A. Mozart, Sonate für Klavier und Violine e-Moll, KV 304, aus den
„Sonates Pour Clavecin Ou Forté Piano Avec Accompagnement D' un Violon“

Die folgende Interpretation schließt an das Kapitel „Die Mitteilung der Musik“ aus dem allgemeinen Teil dieses Buches an. Sie unternimmt den Versuch, aus einer um Verstehen bemühten Interpretation Angebote für eine darstellende Interpretation zu entwickeln. Dabei hält sich die deutende Interpretation an Anregungen aus zwei Quellen, aus dem musik- und dem kultur- oder gesellschaftsgeschichtlichen Befund und aus der Beschäftigung mit dem Notentext. Sie stützt sich also, wie ich das an anderer Stelle (im Versuch einer kurzen Interpretationslehre ?) genannt habe, auf zwei Blickrichtungen: auf den Blick ins Innere der Musik und auf den Blick von der Musik aus ins ‚Weite‘.

Die Sonate, deren erster Satz Gegenstand der folgenden Überlegungen sein soll, gehört zu jenem Typus der Sonaten für Klavier und Violine (oder umgekehrt), der die Violinstimme als Begleitung für das Spiel und für die musikalische Aufgabe des Klaviers bestimmt und anlegt. Innerhalb dieses Typus, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in großer Blüte stand ¹, haben Mozarts sieben Beispiele KV 297 und KV 301 bis 306 insofern das Interesse der musikwissenschaftlichen Forschung geweckt, als in ihnen die begleitende Funktion der Violine sich tendenziell in Richtung einer gleichberechtigten Partnerschaft entwickelt. In diesem Zusammenhang ist die Frage erörtert worden, was die Bezeichnung „Accompagnement“ für diese Sonaten eigent-

¹ Nicole Schwindt-Gross, Begleitungen in Mozarts Mannheimer und Pariser Sonaten für Klavier und Violine. In: Bericht über den Internationalen Mozart-Kongreß Salzburg 1991 (Mozart-Jahrbuch 1991), hrsg. Von R. Angermüller u.a., Kassel 1992, S. 699 - 707

lich bedeutet; ob in ihnen etwa, wie Nicole Schwindt-Gross aufzudecken versucht, Anzeichen eines „obligaten Accompagnement“ zu entdecken sind.²

Für eine auf musikalische Darstellung zielende Interpretation sind solche Überlegungen, die in der historischen Forschung eher akademisch erörtert werden, aus drei Gründen interessant oder sogar wichtig;

- erstens weil sie etwas zum Verhältnis zwischen den beiden Instrumentalstimmen aussagen und für eine Interpretation vorschlagen können, etwa mit der Fragestellung nach der Unter- und Überordnung der jeweiligen Aufgaben der beiden Instrumente;
- zweitens weil sie Hinweise für die ursprünglich gedachte Verwendung dieser Kompositionen geben, welche auch bei einer Aufführung heute hilfreich sein können (in aufführungspraktischer, musikpädagogischer oder für eine musikgesellschaftlicher Hinsicht);
- und drittens weil die jene kompositorischen Mittel, die eine Tendenz zur sich entwickelnden Selbständigkeit verdeutlichen können, für das Musizieren von erheblicher Bedeutung sind.

Zur ersten Frage ist darauf zu verweisen, daß die gleichberechtigte Partnerschaft in Sonaten für zwei Instrumente erst allmählich den unbestrittenen und üblichen Primat des Klavierparts ablöste. Dieses Prinzip hängt, abgesehen von der klavierdominanten Sonatentradition, sicher auch mit den Wünschen und Vorstellungen der auf instrumentalen und virtuosen Erfolg bedachten, zumeist klavierspielenden Komponisten zusammen. Ein weiterer Grund besteht darin, daß solche Sonaten zumeist Auftragswerke waren, die auf die spieltechnischen Möglichkeiten derer Rücksicht zu nehmen hatten, die sie spielen wollten. Auch gab es offenbar einen Bedarf an leichter

² siehe hierzu die ausführlichen Literaturangaben bei Schwindt-Gross

Musizierliteratur für Unterrichtszwecke. Darauf verweist insbesondere eine Briefstelle in der Korrespondenz zwischen Mozart und seinem Vater: ³

„ unser lieber Wolfgang: soll nach und nach, wenn er gute Claviersachen findet, etwas sammeln, und uns mit dem Postwagen schicken. Wir brauchen es für die Scolaren.“ (28. Mai 1778)

„... ich habe letztlich gemeldet, daß, wenn von Claviersachen etwas gutes ins gehör für Scolaren zu haben ist, ihr mirs gelegentlich schicken sollt.“ (11. Juni 1778)

Und schließlich ist die Tradition der Unterordnung der Violine unter das Klavier sicher auch darauf zurückzuführen, daß es für die früheren Kompositionen dieser Gattung noch kaum Erfahrungen (d.h. Vorbilder) mit selbständigen und instrumententypischen technischen, klanglichen und musikalisch-gestalterischen Spielmöglichkeiten gab, die ein gleichberechtigtes Aufgabenverhältnis hätten verwirklichen können. Sie zeigen sich erst später, zum Beispiel in den späteren Sonaten für Violine und Klavier von Mozart (KV454 in B-Dur oder KV 526 in A-Dur).

Von einem Komponisten, der die Gattung in diesem Sinne entwickeln wollte, mußte erwartet werden, daß er sowohl vergleichbare spieltechnische Anforderungen herstellte als auch instrumententypische Darstellungsmittel (zu denen auch die virtuososen gehören) wählte. Zu dieser Entwicklung haben sicher auch Auftrags- und Widmungsträger beigetragen, z.B. Geiger, deren Möglichkeiten und Wünsche die Komponisten kannten.

Für die e-Moll-Sonate ist es aus allen diesen Gründen wichtig zu wissen, daß sie zu einer Serie von sechs Sonaten gehört, welche Mozart der Kurfürstin Elisabeth von der Pfalz. 1778 in Mannheim gewidmet hat. Abgeschlossen hat er die Komposition dieser Sonate offenbar erst in Paris. ⁴ Aus der Tatsache einer Widmung oder gar

³ Mozart Briefwechsel. Bauer-Deutsch II, S.366, 374, 390, 410, 413, 429

⁴ Wolfgang Plath, Beiträge zu Mozarts Biographie II. Schriftenchronologie 1770 – 1780., in: MJB 1976/77, Kassel 1978, S. 131 - 173

eines Auftragswerks geht zunächst hervor, daß Mozart mit seiner Arbeit Geld verdiente und das auch mußte. Vielleicht aber - doch das kann man nur mutmaßen - läßt sich aus der Widmung auch schließen, daß die Sonaten nicht nur hinsichtlich ihrer spieltechnischen und gestalterischen Ansprüche auf das Können jenes Personenkreises ausgerichtet waren, die als Musizierende in Frage kamen, sondern daß sie wirklich als Lehr- und Übezwecke gedacht waren.

Hierfür könnte manches sprechen: Der Instrumentalunterricht richtete sich damals keineswegs nur an Kinder, sondern, zumal in Adelskreisen, eher an Erwachsene, für die das Musizieren, ebenso wie das Tanzen, die Konversation, das Fechten und andere Üblichkeiten gesellschaftlicher Unterhaltung, gleichsam zum guten Ton der Beschäftigung und des Könnens gehörte. Für die besondere Eignung der e-Moll-Sonate als Unterrichtswerk lassen sich mehrere spieltechnische, strukturelle und die musikalische Gestaltung betreffende Argumente nennen, die übrigens dazu führten und führen, daß gerade diese Sonate auch heute zu den beliebten Anfängerstücken des Violinunterrichts zählt.

Geigentechnisch ist anzumerken, daß die Sonate wenig Fertigkeiten im Lagenspiel verlangt, sie aber in besonderem Maße zu üben anbietet (siehe z.B. die Gestaltung der ersten acht Takte), ferner daß sie in der Höhe lediglich bis zum d^{'''} führt, auch daß sie keine komplizierten Saitenübergänge (bzw. Spiel über die Saiten) vorsieht und auch keine ungewöhnlichen Intonationsschwierigkeiten enthält (etwa infolge von Modulationen, harmonischen Ausweichungen oder Hörproblemen im Zusammenspiel mit dem Klavier).

Andererseits verlangt sie eine große Zahl und einen raschen Wechsel von Artikulationsmöglichkeiten, d.h. die Beherrschung verschiedener Stricharten, die noch dazu in raschem Wechsel bewältigt werden müssen: Spiccato, Marcato, Détaché, Legato, geschmeidige Bogenwechsel sowie das Spiel an ganz verschiedenen Bogenstellen, fer-

ner: ruhigen langen Strich, leichte und lockere wie auch andererseits energisch zupackende Darstellungsweisen.

Die Eignung dieser Sonate sowohl als Lehr- und Übestück, als Beispiel zum Erproben verschiedener musikalisch-gestalterischer Auffassungen und Möglichkeiten, mit der Notwendigkeit schneller Rollenwechsel und dem Ausspielen von Nuancen, mit anderen Worten in spieltechnischer wie in aufführungspraktischer Hinsicht, ist deshalb besonders umfassend, weil sie – gewissermaßen als ein musikalischer Mikrokosmos – vieles enthält und verlangt, was auch in ‚großer Musik‘ (siehe etwa die erwähnten späteren Sonaten oder die Konzerte, die ja für Profis geschrieben wurden) vorkommt und sie ausmacht.

Wie sehr und ob solche instrumentalpädagogischen Erwägungen für die Komponisten eine Rolle spielten, ist im Falle der e-Moll-Sonate nicht zu belegen. Sie liegen jedoch nahe, z.B. unter Berufung auf den oben erwähnten Briefwechsel innerhalb der Familie Mozart und unter Berücksichtigung der Bedeutung, die sowohl aufführungspraktische Überlegungen als auch ein zumindest implizites, weil selbstverständliches instrumentalpädagogisches Denken in der damaligen Zeit hatten. Sinnvoll wäre es, diese Aspekte in die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesen (und vergleichbaren) Werken mit einzubeziehen.

Daß instrumentalpädagogisches Denken und Handeln an der Kompositionspraxis nicht vorübergegangen ist, läßt sich auch aus dem schon damals hohen Bekanntheitsgrad der berühmten Instrumentalschulen schließen, sei es, daß sie tatsächlich in praktischem Gebrauch waren, oder sei es, daß sie uns heute Einblicke in ein spezielles instrumentalpädagogisches Denken gestatten, welches offenbar, diesen Schulen gemäß, zwar auch auf Spieltechnisches, vor allem aber – und viel mehr als heute – auf aufführungspraktische und kompositorische Aspekte gerichtet war.

Auch für diese weite Auffassung von Instrumentalpädagogik gibt es in der e-Moll-Sonate Hinweise. Einige seien schon an dieser Stelle angedeutet:

- 1) Man kann in und an ihr verschiedene Arten von Schlußwendungen kennen- und ausführen lernen (z.B. T. 7/8 oder T. 27/28).
- 2) Man wird aufgefordert, auf kleinstem Raum Gegensätze aufzubauen und auszuspielen (z.B. T. 7 zu 8 oder T. 29/30 zu 31/32).
- 3) -Man kann lernen und üben, melodische Zusammenhänge durch unterschiedliche Phrasierungen verständlich zu machen (Wieviele Möglichkeiten gibt es da z.B. für die T. 1 – 8 ?).
- 4) Man kann lernen, wie die Stimmen im Zusammenspiel unterschiedlich zu gewichten sind (z.B. T.89 ff.).
- 5) Man kann lernen und erproben, wie ein und dieselbe Melodie durch verschiedene Begleitung sich verändert (s.u.).

Der enge gesellschaftliche Zusammenhang zwischen Musikleben und Instrumental- wie auch Vokalunterweisung macht Überlegungen zu einem engen Zusammenhang zwischen kompositorischem Schaffen, der Rücksicht auf die ‚Kundschaft‘ und die Einbeziehung pädagogischer Gedanken unausweichlich. In Kreisen des Hofes und des Adels, aber auch des sich emanzipierenden Bürgertums konnten sehr viele, die Musik hörten, auch selbst spielen, wie rudimentär auch immer; und viele nahmen - lange und immer wieder - Unterricht, auch als Erwachsene, die in mancher Hinsicht nicht nur Schüler, sondern auch Partner der unterrichtenden Musiker (Komponisten, Instrumentalisten, Sängerinnen und Sänger) waren.

III – Versuch einer Interpretation des ersten Satzes

Möglichkeit A – Die Sonate als Beispiel für ‚Sonatenform‘

In der Anlage entspricht der erste Satz der e-Moll-Sonate jenem Modell, das die musiktheoretische Formenlehre als Sonatenform oder auch als Sonatenhauptsatzform bezeichnet. Die Komposition aber müßte nicht von Mozart sein, wenn sie im Rahmen dieser Anlage nicht erhebliche Besonderheiten aufwiese:

1)

Die Liste der Besonderheiten beginnt gleich am Anfang: Das sogenannte erste Thema (besser: die erste Themengestalt) hören wir erst von Takt 13 bis Takt 29 - von T. 22 an mit einem angehängten und durch Wiederholung nachdrücklich bestätigtem Schluß. Dieser Zusammenhang stellt sich auch beim Hören ein.

In den ersten Takten (T. 1 - 8) hingegen erklingt jene melodische Gestalt, die später als erstes Thema dient, noch als eine Art bloßer Idee, als ein Muster oder als erprobende Vorbereitung auf den ‚eigentlichen‘ Beginn. Sie wird jedoch gleichsam durch harschen Widerspruch angehalten (T.9) und zur Ordnung gerufen, noch einmal, aber gefälligt in anderer Darstellung zu beginnen.

2)

Eine andere Besonderheit findet sich am Schluß des Satzes: Dort, von Takt 192 an, führt Mozart nicht etwa das zum krönenden Abschluß, was als Ende sich angeboten hätte: den machtvollen, in vierfachen Oktaven geführten Kanon. Er hätte leicht in eine gut befestigte Schlußkadenz geführt werden können, vielleicht sogar ausgeweitet zur Coda. Mozart zieht es vor, nach dem Kanon in einer Reminiszenz noch einmal die erste Themengestalt vorzuführen, freilich in einer noch nicht dagewesenen Atmosphäre und Klanggestalt, die neuartig ist und über die noch zu sprechen sein wird.

3)

Auch die Wegstrecke von der ersten Themengestalt zu dem Teil, den die Formenlehre Seitensatz oder Seitenthema nennt, ist ungewöhnlich angelegt.⁵ Gleich nach dem Abschluß der vollständigen ersten Themengestalt (T. 29) meldet sich zunächst - in partiellem Vorgriff der melodischen Figuren - was von T. 37 an seine gehörige Gestalt annimmt; nunmehr in der regulären Tonart G-Dur, und anfangs noch ein wenig versteckt durch eine emsige Begleitung. Die Gestalt besteht aus zweimal zwei kurzen sequenzierenden Phrasen (die erste der rechten Klavierhand, die wiederholte der Violine anvertraut) die zur vollen Gestalt ergänzt wird (von T. 45 an) durch eine mit weit und weiter fortspinnender, ebenfalls mit Wiederholung arbeitender, zuerst noch ein wenig sich verkrümelnder (T. 53 ff.), dann aber zum kräftigen Abschluß gesteigerter Weiterentwicklung.

Vor dieser ausladenden Gestalt aber spielt Mozart, wie auch bei der ersten Themengestalt, schon einmal den Beginn der zweiten Themengestalt an, sich allmählich ins richtige harmonische Stockwerk (G-Dur) bewegend.

4)

Die vierte abweichende Besonderheit vom Modell des Sonatensatzes kann man vielleicht darin sehen, daß jener Teil, der üblicherweise Durchführung genannt wird, eine Vermischung der ersten Themengestalt (einmal ganz, aber ein wenig versteckt, und dann zweimal teilweise vorgetragen) mit nunmehr veränderten Figuren der zweiten vornimmt: aus den energischen Viertel- sind klopfende Achtelrepetitionen geworden; der punktierte Abgesang der zweiten Themengestalt (z.B. in T. 45) ist mutiert zu einer abwärts laufenden Skala mit länger gespanntem Anfangston (T. 89, 90, 93, 94). Die recht wütende Fortführung in drei gleichzeitig gespielten Sequenzketten

⁵ Mit der aus der Perspektive des Phänomens der Begleitung (durch die Violinstimme) vorgenommenen Deutung des Seitensatzes von Nicole Schwindt-Gross kann ich mich nicht anfreunden. Sie scheint mir zu sehr vom Formmodell aus gedacht. Nicole Schwindt-Gross, siehe Anmerkung 1

wird schließlich (T. 108 ff.) von jenem Protest-Stop angehalten, der auch schon die ‚verbesserte‘ Auflage der ersten Themengestalt (T. 8) erzwang. Auf diese Weise führt er seine Hörer in jenen Teil, der Reprise genannt wird.

Bereits die Beschäftigung mit den Abweichungen von der kompositorischen Theorie zeigt, daß in dieser Komposition anderes geboten wird als gefällige Sonatenmusik. Den besonderen Ton, die besondere Atmosphäre und den Eindruck, hier werde etwas persönlich Bedrängendes zum Ausdruck gebracht, hat den Mozartbiographen Hermann Abert zu einer Interpretation verleitet, die tatsächlich biographische Anregungen zu entschlüsseln sucht:

„So tief tragische Töne, wie sie die Violinsonate in e-Moll (K.-V.304) anschlägt, haben wir von Mozart seit langer Zeit nicht mehr vernommen. War es die Erinnerung an die Mannheimer Herzenskatastrophe, die ihn übermannte, oder das Gefühl der Vereinsamung in der fremden, feindseligen Stadt? In der ganzen, gleich ihren Vorgängerinnen zweisätzigen und in der Menuettform des zweiten Satzes wenigstens äußerlich an den damaligen Pariser Brauch gemahnenden Sonate steht kein Takt, der nicht mit heißem Herzen erlebt wäre. Der erste Satz ist ein beständiger Kampf zwischen müder Resignation und unbändigem Trotz; wildere Unisoni, schneidendere Synkopen hat Mozart kaum geschrieben. In der Durchführung, die diesmal von allen Episoden frei und streng thematisch gehalten ist, sinkt die Resignation schließlich bis zu leisem Schluchzen herab, bis der unheimliche Unisonodämon die Stimmung wieder bis zu dem furchtbaren Aufschrei aufpeitscht, mit dem die Reprise beginnt. Eine Klärung erfolgt nicht: nach den Riesenschritten des Kanons sinkt der Satz in der ausdrucksvollen Coda entsagend in sich zusammen.“⁶⁵

Wenn auch eine solche persönlich-biographische Deutung keinen Rückhalt in irgendwelchen Quellen oder Dokumenten zum Leben Mozarts findet, so kann doch diese Charakterisierung der gegensätzlichen Ausdruckssphären vielleicht Anregungen für eine lebendige klangliche Darstellung geben.

⁶ Hermann Abert, W. A. Mozart. Band I, Leipzig 1955 7. Aufl. S. 609

⁷ Diether de la Motte, musikalische analyse (mit kritischen Anmerkungen von Carl Dahlhaus). Kassel 1972, S. 83 - 93

An ganz anderen Zusammenhängen (im wörtlichen Sinne), nämlich material- bzw. motivbezogenen und struktur- bzw. verarbeitungsbezogenen Zusammenhängen ist die Analyse der e-Moll-Sonate von Diether de la Motte interessiert.⁷ Sie arbeitet heraus, daß alle Vorkommnisse auf zwei kleine Figuren (T. 1/2 und T. 29/30) und ihre Varianten zurückzuführen sind und – das ist gleichsam die analyseinteressierte Deutung – dem Prinzip nach von Anfang bis Ende so etwas wie Durchführungsarbeit darstellt, eine Erzählung vom veränderlichen Geschick der beiden Figuren. Auch diese Deutung vermag vielleicht Hilfestellungen für eine darstellende Interpretation zu geben. Sie müßte die dauernden Veränderungen der beiden Initialzündungsfiguren verdeutlichen und liefe auf eine Art von Analyse-Verdeutlichung hinaus.

Möglichkeit B – Die Sonate als eine biographische Geschichte

Der folgende Versuch einer Interpretation geht von einer Entdeckung oder von einem Ereignis aus, die den Satz zu einer Art Dokument für eine Entwicklungs- oder Lebensgeschichte machen. die es – legt man diese Entdeckung zugrunde – darzustellen gilt:

Der Satz beginnt mit einer kleinen Melodie, die insgesamt, zählt man die Wiederholungen mit, 13 mal erscheint (ohne Wiederholungen sieben mal). Diese Melodie wird freilich verändert, unterschiedlich begleitet und in verschiedene Stimmungen und wechselnden Ausdrucksgehalt gebracht. Sie übernimmt in veränderten Umgebungen unterschiedliche Aufgaben, so daß der Satz wirklich wie eine Geschichte erscheint, in der diese Melodie etwas erlebt oder die die Melodie durchwandert. Um den Satz im Sinne dieser kleinen Geschichte zu musizieren, gilt es, die sieben verschiedenen Versionen genau und unter möglichst vielen Aspekten kennenzulernen. Sodann kann eine zusammenhängende Interpretation überlegt werden, und schließlich müssen die

spieltechnischen und musikalisch-gestalterischen Mittel gewählt werden, mit denen die Interpretation realisiert werden kann. Es sind also drei Schritte zu gehen, die zu einer Interpretation führen:

- 1 eine möglichst genaue und phantasievolle Untersuchung des Komponierten,
- 2 Vorstellungen und Ideen für eine Deutung der einzelnen Versionen, ihrer Entwicklung und des Zusammenhangs mit der jeweiligen Umgebung der Melodie,
- 3 die spieltechnische und darstellerische Umsetzung der musizierten Geschichte.

Es versteht sich, daß es für diese Geschichte viele verschiedene Vorstellungen und Realisierungsmöglichkeiten gibt. Die Betrachtungen und Deutungen, die ich als Versuch und Beispiel vorlege, sollen daher nur dazu anregen, eine eigene Interpretation zu finden, sich dafür auf die Einzelheiten und Besonderheiten der Komposition zu stützen und sie mit geeigneten Mitteln klanglich und dramaturgisch umzusetzen. Die folgenden Betrachtungen und Deutungen sind ausführlich und halten sich in der sprachlichen Darstellung an eine Mischung aus musiktheoretischer Begrifflichkeit und metaphorischer Beschreibung. Hiermit möchte ich einerseits eine genaue Auseinandersetzung auch mit den Kleinigkeiten (den Mikroereignissen) erreichen, und andererseits beim Leser (sprachliche) Phantasie und möglichst viele Vorstellungen aus anderen als musikalischen Bereichen freisetzen, die ihrerseits Bewegungs- und Musiziervorstellungen auslösen.

Die sieben unterschiedlichen Versionen der Melodie seien zunächst genannt:

- 1) Version 1: T. 1 – 8
- 2) Version 2: T. 13 – 20 mit Anhang bis T. 28
- 3) Version 3: T. 77 – 84
- 4) Version 4: T. 85 – 100 oder bis 104 ?
- 5) Version 5: T. 113 – 120
- 6) Version 6: T. 183 – 192

7) Version 7: T. 193 – 200 oder bis 209

Version 1 ist einstimmig angelegt, in den Versionen 2, 5 und 7 gibt es zur Melodie in der Violine Begleitungen im Klavier; die Versionen 3 und 6 sind Kanons; die Version

4 bietet Melodie und Melodieteile in allen Stimmen, vermischt mit anderen Vorgängen.

gapped word
Größen und i musikalisch-kontrapunktischen Komp.-Techniken

1) Die Melodie

Zunächst sei die Melodie betrachtet, so wie am Anfang des Satzes zum ersten Mal erscheint. Dies ist zugleich die erste Version oder die erste kleine Szene der Geschichte:

Die Melodie besteht aus vier zweitaktigen Phrasen, die jeweils mit einem Zweiachtel-Auftakt beginnen. Die letzten drei Phrasen sind Varianten der ersten; man kann aber auch jede als eine Variante der vorhergehenden verstehen. Das gilt im Tonhöhenverlauf wie in der rhythmischen Gestalt. Ob das Variantenverhältnis auch für die Betonung, d.h. für die Verteilung von schweren und leichten Takten gilt, sei dahingestellt; man kann dazu wohl verschiedene Auffassungen haben und erproben (Ist der jeweils erste Takt Ziel und der jeweils zweite wieder leichter, verhält es sich umgekehrt, oder sind Mischungen beider Möglichkeiten denkbar ?)

Was die Tonhöhengestaltung betrifft, gewinnt die erste Phrase in kurzer Zeit, eine Dezime durcheilend, die Höhe der oberen Dreiklangsterz; sie öffnet sich nach oben und ins Weite. Es ist gut, sie auch ‚ins Weite‘ klingen zu lassen, bevor der Rückweg beginnt. Die folgenden drei Phrasen nämlich kehren, jeweils mit kleinen Blicken zurück, in der dreifachen Zeit zum Grundton zurück – die zweite und dritte Phrase im Sequenzverhältnis und in der Schweben (der Dominante) hängenbleibend, die vierte sozusagen mit festerem Tritt den Anfang ansteuernd, jedoch nicht wie bei „Alle meine Enten“ den Quintraum abwärts marschierend, sondern umgekehrt zur Quinte hinauf und dann in den Grundton springend.

Insgesamt entsteht eine wundervolle Bogenbewegung, deren zweiter Teil (T. 23) um das Dreifache länger und langsamer zurückläuft, oder eher ‚wandelt‘, sich bisweilen umschauend, zum Schluß hin energischer.

Dazu trägt die in Kleinigkeiten sich beschleunigende rhythmische Figur bei. Sie verwandelt Stufe um Stufe die halben Noten in Viertel, bis sie in jenen Figuren, welche die Reaktion auf die Melodie bilden (T. 8 – 11) zu Achteln und schließlich sogar noch weiter verkürzt, unter Aufgabe der Auftakte und Pausen, zu einer bloßen (sequenzierenden) Achtelkette mutieren.⁸

Diese einfache, im Volkston gehaltene Melodie wird bei ihrem ersten Erscheinen im leisen Unisono vorgetragen. Ihr harmonischer Weg ist zwar erkennbar, mit Ausnahme der Unentschiedenheit zu Beginn von Takt 5 (siehe dazu später); er ist aber, straßenbautechnisch gesprochen, noch nicht durch Begleitung befestigt. Dieser Zustand verleiht der Melodie den Charakter von schüchternem und zurückhaltendem Suchen oder Ausprobieren. Der Satz beginnt eher verhaltend und fragend („geht es so?; sollen wir so spielen?“), als ob jemand (vielleicht ein Kind) unsicher die fremde und leere Bühne betritt, einen ersten Versuch wagend. Um diese Stimmung (der Situation) und dieses Verhalten (der auftretenden Person) deutlich auszuspielen, ist es vielleicht gut, auf Vibrato weitgehend zu verzichten, die Zäsuren durch Verzögerung ein wenig zu markieren (Sie zeigen das Fragende: „wie kann es weitergehen?“), eine vorsichtige und verhaltene Tongebung zu wählen.

Hier tritt jemand auf, der noch nicht ganz da ist; der erst den Mut aufbringen muß, auf der Bühne zu handeln.

⁸ Siehe hierzu die Analyse von Diether de la Motte (Anmerkung 7), S. 89 f., der auch die rhythmische Gestaltung der späteren Melodieerfindungen in die anfängliche rhythmische Variantenbildung einbezieht.

Version 2 (T. 12 – 20)

Die zweite Version der Melodie erscheint gleich nach der lauten und polternden Unterbrechung oder Störung. Für den viertaktigen break, mit dem die erste Version abbricht (nur die rhythmische Figur als Variante aufnehmend), lassen sich verschiedene Spielauffassungen und Ausdrucksdeutungen finden.

„Das ist doch viel zu langweilig und sanft - packt doch mehr zu!“ - „So ängstlich und unsicher kann man doch nicht mit einer Geschichte anfangen!“ - „Diese schüchterne Zurückhaltung ist ja wunderbar für den Anfang; aber nun muß es richtig losgehen!“

(Mehrere Überlegungen dazu, was eine Passage mitteilen könnte, erweisen sich stets als Hilfe für lebendiges Musizieren.)

Die Melodiestimme der zweiten Version übernimmt die Violine; das Klavier hat ausschließlich Begleitfunktion. Die Begleitung aber ist es gerade, die für eine neue Beleuchtung sorgt, die der Melodie einen veränderten Charakter anbietet, die die Musik in Schwung bringt und lebendiger macht. Ihre sanfte, fließend vorantreibende Bewegung bringt die vier Phrasen der Melodie nunmehr in einen engeren Zusammenhang; auch sie geraten ins Fließen und zielen sicherer auf den Schluß zu, über die Zäsuren weiteratmend und hinwegspielend. Die Dreiviertelnoten am Ende der Phrasen bekommen Intensität und führen jeweils mit dichtem Klang zum nächsten

Auftakt

anlässlich
Wie macht man eine solche Begleitung, die vorwärtsfließt und die Melodie gleichsam mitnimmt? (Geigerin oder Geiger sind gut beraten, gut auf die Klavierstimme zu hören und sich ihr anzuschmiegen, statt sich mit eigenen Problemen zu beschäftigen.) An jedem Taktbeginn erklingt ein Fundamentton, weich und breit, vielleicht ein wenig in die Oberstimme der Begleitung hineinklingend. Die Baßtöne - es handelt sich um Akkordgrundtöne - stoßen oder regen jeweils die Terzgänge der Klavieroberstimme an; diese bekommen durch ihre Richtungsänderungen, mal auf- mal abwärts, und auch durch den unbetonten Beginn etwas Wiegendes und gleichzeitig

zum nächsten Takt Zielendes. Es ist gut, wenn dieses Wechselspiel zwischen den beiden Klavierhänden ein wenig zu „grooven“ beginnt. Die Melodie soll über der Begleitung schweben oder geschmeidig, mit weitem Atem sich bewegen.

Der Charakter der Melodie hat sich verändert: Aus dem schüchternen, verhaltenen Beginn ist überzeugtes, intensives oder auch inniges und ein wenig sehnsuchtsvolles Singen und Sich-bewegen geworden. Die Melodie ist gleichsam erwachsen geworden, zu einer Art Persönlichkeit, von der etwas ausgeht, die etwas darstellt und die etwas will. Über ihren Ausdrucksgehalt kann man ein wenig grübeln: Ist er mehr fröhlich und unbeschwert; ist er auch ein wenig nachdenklich und elegisch, sehnsuchtsvoll oder energisch? Mit verschiedenen Spielarten kann man solche Möglichkeiten erproben, mischen oder abwechseln.

Sie können in intensiverer oder innigerer Tongebung, in mehr oder weniger Vibratounterstützung, im Spiel in verschiedenen Lagen (aber lieber nicht zu hohen), in verschiedenem Bogengebrauch erprobt werden. Dick und süffig sollte der Ton wohl lieber nicht sein, eher geschmeidig und weich.

Die zweite Version endet in Takt 20. Als ob die Melodie dem neuen Ausdrucksbedürfnis nicht genug Raum zum Aussingen gegeben hätte, verlängert Mozart sie mit einem kleinem, unbeschwertem Abgesang, der gleich zweimal hintereinander erklingt. Man sollte diese zweimal vier Takte für sich allein spielen; dann kann man den Ausdruck der Freude über die zuvor gerade gespielte Melodie merken, die den ‚Ton‘ der neuen Version bestätigt und steigert. Vielleicht aber handelt es sich gar nicht um einen verlängerten Schluß, sondern um die, die Stimmung ein wenig korrigierende oder fortsetzende (?) Antwort des Klaviers auf den Gesang der Violine, die selbst, gleichsam zufrieden über das eigene Spiel, dann aber (in T. 24 und 28) mit einer elegischen Wendung die entstandene Heiterkeit ein wenig zurücknimmt?

Version 3 (T. 77 – 84)

Nach langer Zeit (nach über 50 Takten) und aufregenden Ereignissen erscheint die Melodie in recht veränderter Gestalt und in verändertem Zugriff. Sie trägt jetzt das Kostüm einer energischen und selbstüberzeugten Spielweise.

In doppelten Oktaven – die rechte Hand der Klavierstimme mit der Violine gegen die oktavierende linke Hand – wird ein Kanon vorgeführt, überzeugend, energisch, gleichsam definitiv redend. Die vier zweitaktigen Phrasen sind erhalten, jedoch in mancherlei Hinsicht vereinfacht: Der Kanon beginnt ohne Auftakt, gleichsam sofort zur Sache kommend; es folgen drei gleiche Phrasen, in Sequenzen abwärts steigend zum Ton h, dem Dominantgrundton. Erreicht wird er über den Weg: Terz abwärts als Zweiachtelauftakt mit angehängtem Quintgang aufwärts; die Schlußphrase bemüht schon einmal die Dominantterz (dis) und ändert auch den Weg, die Doppel-dominante streifend. Eindeutige Kadenzverhältnisse erwecken den Eindruck unmißverständlichen Argumentierens.

Auffallend ist freilich, daß die zweite Stimme den Kanon nicht zu Ende führen darf. Die Oberstimme nötig sie gleichsam zum gemeinsamen Ende; die Unterstimme muß rasch eine Abkürzung nehmen (vielleicht möchte jemand den Schluß der Unterstimme plötzlich verhaltener, ein wenig unterwürfig nehmen?). Beim zweiten Kanon, der Version 6, wählt Mozart eine andere Lösung.

Die dritte Version verlangt einen festen klanglichen Zugriff, volle und gut gehaltene Tongebung. Mögliche Zäsuren werden ohnehin vom (Stimm)-Wechsel zwischen Dreiviertelnote und vier einzelnen Viertelnoten überspielt; die Dreiviertelnoten müssen sich gegen die Viertelnoten gut und intensiv durchsetzen. Hier werden Behauptungen und entschiedene Meinungen mitgeteilt. Oder ist Streit entstanden?

Version 4 (T. 85 – 100 oder bis 104 oder bis 109 ?)

Diese Version ist kein Vortrag einer Melodie, sondern eine Auseinandersetzung ^{um 2 Uhr} zwischen bis zu vier Instanzen oder Personen. Sie entfacht ein wahres Durcheinander von verschiedenartigen Redebeiträgen, Einwüfen, Unterbrechungen, Einmischungen, Gleichzeitig-Reden. Schließlich geraten die Beteiligten zu ganz anderen Themen, wie das in hitziger Kommunikation wohl bisweilen geschieht. Verfolgen wir die Szene der Reihe nach:

In der Molldominante (h-Moll) beginnt das Klavier (sogar in Oktaven, jedoch wieder zurückgenommen leise) mit der Anfangsmelodie. Nach den beiden ersten Phrasen verläßt die Unterstimme den weiteren Gang der Melodie, und die letzte Phrase versteckt sich schließlich in der Klaviermittelstimme, die mittlerweile eigens eingeführt wird. Über und unter der Melodie (ihren zwei letzten Phrasen) gibt es Einwände: unten vorsichtig klopfende Achtel, die vielleicht einerseits den weniger vorsichtigen klopfenden Vierteln der Passage T. 29 (mit Auftakt) bis T. 44, und andererseits den mehr geheimnisvollen Achtelketten von T. 53 an abgelauscht sind; von oben kommt eine ausdrucksvolle melodische Linie herab, nach emphatisch gehaltenem Ausgangston sieben Töne abwärts laufend. Sie bildet eine Variante aus (T.90 zu T. 91); beide Fassungen erklingen mehrfach, bald in der Violine, bald im Klavier.

Die Melodie, deren Entwicklung wir durch den Satz verfolgen, meldet sich in dieser ^{in der Violinstimme} Szene: ihre beiden letzten Phrasen sind zunächst in der Violinstimme, dann im Diskant der Klavierstimme zu hören. Sie haben ihre Funktion gewechselt und bilden nunmehr die Antwort oder den Nachsatz auf den neuen emphatischen Melodiebeginn (T.92 ff. in der Violinstimme; T. 97 in der Klavierstimme).

Die Besonderheit dieser Version besteht darin, daß gegen die oder zu der Melodie Opposition, Gegenstimmen, abweichende Meinungen und neuer Ausdruck laut werden. Die Melodie gerät in Streit und muß sich gegen anderes zur Wehr setzen.

Diese Szene geht von T. 100 an sowohl in eine veränderte Struktur als auch in eine neue Ausdruckssituation über: Gleichzeitig melden sich zunächst drei (T. 100 – 103, später vier (T. 104 – 108) Stimmen lautstark zu Wort, nunmehr die Auseinandersetzung verweigernd, jede in Sequenzketten auf ihrer Meinung verharrend und sie wiederholend. Die Passage T. 104 – 108 schließlich scheint zu einem ausweglosen Aufgeben oder Ende zu führen: die unterste Stimme auf einem Ton, der Tenor darüber in zweimaligem Abstieg, die Klavieroberstimme aufgeregt in Achtelfiguren und die Violinstimme mit (Grundton – Leitton-Grundton)-Wechselfoneinwürfen, die schon früher von ihr zu hören waren (T. 24, dort erweitert). Aufgelöst oder abgebrochen wird diese Situation, in der keiner den anderen mehr zuzuhören scheint, von jener Wendung, die ganz am Anfang schon einmal mit unterbrechender Funktion den Charakter der ersten Version der Melodie gestört (oder: sich ihm entgegengesetzt) hatte (T. 108).

Zu überlegen und zu erproben ist, wie diese Auseinandersetzung (Version 4) inszeniert werden kann. Sollen alle sich durchzusetzen trachten; sollen die Melodie und ihre Reste deutlich herauskommen (oder gerade nicht), soll es wild und durcheinander (rücksichtslos) zugehen oder eher in der Art feinerer Sticheleien? Auch hier hilft eine Begriffssammlung, die für den Ausdruck, den Charakter, die Spielweisen Möglichkeiten entwirft.

Version 5 (T. 113 – 120)

Nach dem Ordnungsruf (T. 108 ff.) setzt die Violine wieder mit der Melodie ein, zurückgekehrt nach e-Moll, begleitet vom Klavier, diesmal vollstimmig. Auffällig sind die drei *fp*-Ausbrüche in beiden Instrumenten, die dem melodischen Verlauf den Fluß nehmen, dafür aber der Szene den Ausdruck von Zerrissenheit und wütendem

Trotz geben. Auffällig ist auch die Folge von stark dissonierend dominantischen Akkordwiederholungen in Achteln, die sich erst beim dritten Mal in befriedigender (friedlicher) Weise in die Tonika (Ruhe gebend) auflösen.

Wichtig für die Funktion und Wirkung dieser Version sind die Kürze der Ausbrüche, die schnelle Rückkehr ins piano und die genaue Beachtung der Pausen in der Klavierstimme.

Bedeutet diese seltsame Melodieversion noch eine – wütende oder mehr resignierende - Nachwirkung der Auseinandersetzung zuvor? Soll sie eher als Versuch eines Neuanfangs dargestellt werden, freilich mit nur mühsam wiedererlangter Fassung? Stellt sie Verzweiflung und Wut dar?

Für welche Deutung und Interpretation dieser Version man sich auch entscheidet, beachtet werden sollte, daß auch hier wieder (wie am Ende der Version 2, T. 22 ff.) jener gelöste Abgesang die Melodie in eine friedliche Stimmung bringt (T.123).

Version 6 (T. 183 – 192)

Nach der Wiederholung jener langen Episode aus dem ersten Teil des Satzes (hier T. 129 ff.) erscheint die Melodie zum zweiten Mal in Gestalt eines Kanons. Er unterscheidet sich in seiner Machart in wesentlichen Punkten vom ersten Kanon. (Man sollte beide unmittelbar hintereinander spielen, um sich die Unterschiede und ihre Folgen für die Darstellung zu verdeutlichen.)

Wieder sind es vier Phrasen, die mit langen Tönen enden; wieder gibt es Achtelauf-takte; auch dieser Kanon erklingt in doppelten Oktaven und in mächtiger Lautstärke. Der Tonhöhenverlauf ist jedoch verändert: pathetische Sprünge, unterschiedliche Phrasengestaltung, ein stark wirkender übermäßiger Schritt, am Anfang ein verdrehter Dreiklang und am Ende gar eine erhebliche rhythmische Abweichung durch den übergebundenen Ton – alles das macht den Kanon zu einer aufgeregten, vielleicht

wütenden, auf jeden Fall überzeugend vorgetragenen und ausdrucksstarken Widerrede. Ein weiterer wichtiger Unterschied zum ersten Kanon ist zu beachten: Diesmal dürfen beide Stimmen ihn bis zum Ende ausspielen. Hier wird nichts mehr verkürzt, unter- oder angebrochen. Beide sind bis zum Ende gleichberechtigt; die Baßstimme führt - solo und überzeugt - ihren Part zuende.

Version 7 (T. 193 – 200, oder bis T. 209)

Mit dem zweiten Kanon und einer ebenso kraftvollen angehängten Coda hätte der Satz würdig und überzeugend schließen können. Es folgt auf den Kanon jedoch noch eine Version der Melodie, die den ganzen Satz prägt und seine Entwicklung ^{hinter}zeichnet. Die Stimmung schlägt noch einmal um, vom wütenden oder stolzen Pathos zu leisen Tönen, die etwas Versöhnliches, Befriedigtes (Befriedetes) mitteilen. Die Musik schließt gleichsam in Übereinstimmung mit sich selbst.


Die Melodie ist wieder der Violine anvertraut. Sie liegt diesmal auf einem weichen Achtelteppich, dunkel in tieferen Tönen gefärbt (T. 193 ff.). Die Begleitung des Klaviers stützt sich auf die in Oktaven schreitenden Grundtöne e und h, den kritischen Melodieton a in einen Dominantakkord mit der kleinen None als Baßton. Die Baßstimme erhält hier ein wenig melodische Selbständigkeit, die ~~git~~ und deutlich geführt sein sollte.

An die vier Phrasen der Melodie ist auch hier wieder in gelöster Stimmung der kleine Abgesang angehängt (T. 201 ff.). Ihm kommt hier größere Bedeutung zu: Eine mittlere Stimme mischt sich vorsichtig synkopisch ein, die Bässe schreiten jetzt in Oktaven bzw. in Terzen; alles klingt voller und überzeugender. Am Ende stimmt die Violine in die kleine Melodie des Abgesangs ein, in der oberen Oktave dem Schluß mit zusätzlichem Glanz ausstattend. Damit der Schluß jedoch nicht allzu übermütig

ausfällt, mogelt die Klavieroberstimme im drittletzten Takt anstelle des fis ein f in ihre Achtelkette – ein wenig Wehmut muß sein (und auch zu hören sein!).

Wie soll oder kann die Melodie in dieser letzten Version gespielt werden? Ich stelle sie mir lieblich und sogar innig vor, aber mit vollem Ton und fließend über die Phrasenenden hinweg. Zum endgültigen Schluß könnte eine klangliche und fröhliche Steigerung führen.

IV - Dramaturgische Überlegungen zu einer Inszenierung

Bisher habe ich die einzelnen Versionen jener Melodie betrachtet, gedeutet und auf Darstellungsmöglichkeiten hin erörtert. Um eine sinnvoll zusammenhängende und sich entwickelnde Interpretation des Satzes vorzubereiten, ist es einerseits notwendig, die jeweilige Umgebung zu betrachten, in welche die verschiedenen Versionen hineingestellt sind. 

Andererseits empfiehlt es sich, die 7 bzw. 13 Versionen in ein Verhältnis zu bringen, das die Verschiedenheit der Charaktere und Mitteilungen vedeutlich herausstellt oder den Zusammenhang einer fortlaufenden ‚Geschichte‘ stiftet.

Die erste Version der Melodie, gleichsam ihre Vorstellung „in statu nascendi“ zu Beginn des Satzes, ist ‚nach hinten‘ bestimmt von der Vorbereitung des Spielens, also von der Vorbereitung des Anfangens, von der nötigen Sammlung und der körperlich-instrumentalen ‚Einstellung‘, vom Kontakt der beiden Spieler. Diese Vorbereitungen tragen viel zu der Atmosphäre bei, in der die Melodie zum ersten Mal zu hören ist; und sie tragen auch viel zum Charakter der ersten Version bei, zu ihrem Ausdruck und zu dem, was sie den Hörern über sich mitteilt. Die Vorbereitung gehört deshalb schon zur Interpretation.

Nach vorne, zum Folgenden, steht die Melodie in einer oppositionellen Umgebung; ihrer Art der Präsentation und Darstellung wird widersprochen; Atmosphäre und Charakter werden gestört (durch ihre eigene Unzufriedenheit oder von außen).

Diese etwas grimmige Störung fordert *die zweite Version* heraus, ihre Veränderung in Ausdruck, Charakter und Spielweise, ihre durch die Bedeutung der Begleitung veränderte Mitteilung.

Zur Umgebung der zweiten Version gehört zunächst der angehängte, die gerade angebotene Stimmung verlängernde Abgesang. Ihn übernimmt das Klavier. Es wird kontrastiert durch einen Liegeton in der Violine und durch eine drängend wehmütige Figur, verursacht von der kleinen Sexte, *f* des Subdominantakkords und die Leittonwendung, also durch die gedrückte Halbtonkonstellation. – So sorglos heiter, wie die zweite Version der Melodie es vorgibt, scheint die Stimmung im Raum doch nicht zu sein.

Die weitere Umgebung (T. 29 – 76) führt in eine musizierende Spielsituation, in welcher einerseits zwei kontrastierende Spielfiguren (einerseits Tonrepetitionen, andererseits eine punktierte melodische Abwärtsbewegung) vorgestellt, miteinander kombiniert, einander konfrontiert werden, andererseits – mit diesen Mitteln – eine neue (positivere, unbekümmertere?) Sphäre angeboten wird. Es ist, als ob das Bühnenbild, die Beleuchtung oder die Darsteller wechselten. Diese Szene mündet alsbald in einen lang ausgespielten Gesangsvortrag, geht nochmals in Figurenspiel über, bezieht plötzlich das „Widerspruchsmaterial“ vom Ende der ersten Szene ein und wiederholt abschließend Teile des Gesangsolos (von T. 73 an).

Auf diese lange Zwischenszene reagiert *die dritte Version* mit dem lauten, mächtigen oder stolzen (?) Kanon, den ersten Teil der Aufführung zuende führend.

Nach der Wiederholung (oder der Buffet-Pause der Aufführung) beginnt der zweite Akt mit dem Diskussionsteil *der vierten Version*. Er nimmt, das Publikum daran erinnernd, was vor der Pause sich ereignete, die Melodie wieder auf (nun wieder un-

begleitet) und geht dann in die stürmische Auseinandersetzung über (wie oben beschrieben und gedeutet). Die Umgebung dieser Version nach vorne (ins Folgende, von T. 108 an), nimmt die oppositionelle Störung oder Kritik wieder auf, mit welcher schon die erste Version abgebrochen wurde.

Sie provoziert *die fünfte Version* der Melodie, jene, die von den dissonantenreichen, repetierenden und durch fp-Akzente erschreckenden Akkorden im Klavier erschüttert (durchgeschüttelt) wird.

In der weiteren Umgebung wiederholt sich das Intermedium der Spielfiguren und ihrer Treibens, bis der zweite Kanon, *die sechste Version* der Melodie, noch mehr forciert als in der dritten Version, diesem Treiben ein Ende setzt.

In starkem Kontrast zu diesem Kanon, gleichsam einen anderen, versöhnlicheren Schluß der Inszenierung vorschlagend, beendet die siebte Version mit ihren nuancierten Veränderungen und Neuigkeiten (die freilich gut hörbar gemacht werden müssen) die Aufführung.

Mit Hilfe solcher oder anderer Vorstellungen der ‚Umgebungen‘, in die die Melodie jeweils hineingestellt wird, kann ein Zusammenhang des ganzen Satzes inszeniert werden. Der Zusammenhang kann vorgestellt werden

a) als eine Folge sich wandelnder Charaktere, Stimmungen, Gefühle und Darstellungsweisen jener Melodie, oder aber – dies kommt der Phantasie Jüngerer vielleicht mehr entgegen –

b) als eine sich entwickelnde Geschichte, eine Art Lebenslauf der Melodie, oder eine Geschichte, die darstellt, was der Melodie widerfährt.

Beide - oder auch weitere Möglichkeiten, im ersten Satz dieser Sonate einen dramaturgischen Zusammenhang zu stiften, müßten ausgehen, von den drei Überlegungen, die anfangs genannt wurden, nämlich

- von der Untersuchung der Machart (des Komponierten) der Versionen,

- von der Frage nach Charakter, Stimmung, Gefühlswelt und Botschaft (Mitteilung),
- von Überlegungen, mit welchen spieltechnischen Mitteln die Deutung der einzelnen Versionen hervorgebracht werden können oder sollen.

V – Methodische Anregungen

Abschließend seien einige Anregungen zusammengetragen, mit deren Hilfe eine Art der Interpretation, wie sie hier als Möglichkeit vorgestellt wurde, auf den Weg gebracht werden kann.

1) *Spielen mit Worten und Begriffen*

Um die vielfältigen Möglichkeiten der Charakterbestimmung, Gefühls- und Ausdrucksbeschreibungen und der Atmosphäre zu entdecken, sich vorzustellen und zu unterscheiden, bietet es sich an, für jede Version der Melodie (und vielleicht auch für ihre Umgebung) eine Liste von beschreibenden und deutenden Begriffen zusammenstellen (schriftlich, vielleicht als Hausaufgabe oder mit anderen zusammen!).

Für die erste Version könnte etwa folgende Begriffsliste entstehen:

schüchtern, ausprobierend, zurückhaltend, vorsichtig, ängstlich, unentschlossen, vorsichtig, geheimnisvoll, kindlich...

für die zweite Version: *gefühlvoll, emphatisch, überzeugt, mit Selbstvertrauen, fröhlich, mutig, erwachsen ...*

für die dritte Version: *mächtig, kraftvoll, böse, auftrumpfend ...*

... und so weiter für die anderen Versionen.

2) *Darstellen von Stimmungen, Gefühlen, Charakteren ...*

Wenn dies auch vielleicht als Bestandteil von Instrumentalunterricht ungewöhnlich erscheinen mag, ist es für die spieltechnische, körperliche und klangliche Darstellung (=Interpretation) außerordentlich hilfreich, einige der gefundenen Beschreibungen

gestisch-körperlich darzustellen, in ihrem unterschiedlichen Ausdruck und Gehabe. Besonders effektiv wäre es, nacheinander die sieben verschiedenen Versionen in dieser Weise ‚aufzuführen‘. Mit Sicherheit werden sie dann auch lebendiger, vielleicht als ein sich weiter entwickelnder Zusammenhang musiziert.

3) *Herumprobieren auf den Instrumenten*

Diese Phase der Interpretation ist besonders wichtig. Nach der Beschäftigung mit sprachlicher Beschreibung und Deutung, und nach Versuchen, sie körperlich-szenisch darzustellen, geht es darum, die gewonnenen Vorstellungen und Einfälle auf dem Instrument zu realisieren. Dies führt nur zu interessanten und lebendigen Ergebnissen, wenn der vorgestellte Ausdruck, wenn die spieltechnischen Umsetzungen, wenn die Klangcharaktere und wenn die körperlich-musizierende Darstellung lange und unterschiedlich ausprobiert werden, bevor eine Interpretation (vorläufig) festgelegt und geprobt wird.

4) *Die sieben Versionen unmittelbar hintereinander spielen*

Um die Unterschiede zwischen den Versionen deutlich herauszustellen, sollten sie, unter Auslassung der Zwischenteile, unmittelbar hintereinander gespielt werden, möglichst in mehreren Fassungen.

5) *Verschiedene Interpretationen und Inszenierungen erfinden*

Da es, mit der Mozartsonate als Beispiel, auch darum geht, das Interpretieren zu lernen und zu üben, ist es ratsam, verschiedene Inszenierungen des Satzes zu erfinden, sie aufzuschreiben, sie zu üben und sie nebeneinanderzustellen, vielleicht von verschiedenen Ensembles, vielleicht nur von einem.

6) *Die Zuhörer als Regisseure*

Reizvoll ist es, Zuhörer (z.B. andere Schülerinnen und Schüler, andere Studierende, ein Publikum) zu bitten, Vorschläge zur Interpretation der einzelnen Versionen und des Zusammenhangs zu machen. Diese Vorschläge müßten dann auf Möglichkeiten der spieltechnischen Darstellung geprüft werden, mit Vorschlägen zur Veränderungen der Spielweisen (mehr spiccato, weniger Vibrato, in anderer Lage ...)

VI –Schlußbemerkung

Alle Überlegungen zur besonderen Botschaft der Sonate, zu den unterschiedlichen Versionen der Melodie, zur dramaturgischen Anlage, zur Geschichte, die die Sonate erzählt ; und auch alle methodischen Überlegungen, eine solche oder andere Interpretation zu entwickeln, zielen auf eine lebendige, auf eine persönliche (eigene) Darstellung dessen, was Musik mitteilt – über ihre Struktur und Machart hinaus, über die spieltechnisch ‚saubere‘ Wiedergabe hinaus.

Letztlich erfüllt Musizieren nur dann einen Sinn, wenn mit ihm etwas mitgeteilt wird, so wie Menschen mit Sprache, mit Gesten, mit Bildern, mit Architektur, mit Naturgestaltung, mit Leben in Gemeinschaften stets ‚etwas‘ (Bestimmtes, Unbestimmtes, Unbewußtes oder Bewußtes) mitteilen und Botschaften aussenden. Musikalische Botschaften sind kaum oder nur näherungsweise auch sprachlich zu vermitteln, das ist das Schöne, Geheimnisvolle und Spannende an ihnen.

Musikalische Botschaften mit den Möglichkeiten des Musizierens auszusenden und zu empfangen – darin liegen die Bestimmung und der Sinn des Instrumentalspiels und des Singens. Alles, was man dafür braucht – Spieltechnik, Vorstellungen, musikalisches Wissen ... sind lediglich Hilfsmittel hierfür und keineswegs Selbstzweck.