

# **Das Quintett für Klarinette und Streicher A-Dur KV 581 von Wolfgang Amadeus Mozart**

Das Bild musste auf Grund der Aufforderung des Rechteinhabers

Internationale Stiftung Mozarteum  
Leitung Mozart-Museen und Archiv  
Getreidegasse 9  
A-5020 Salzburg

am 17. August 2004 entfernt werden.

**Maturaarbeit von Nicola Katz**

**Kantonsschule Zug**

**Betreuung: Kurt Gnos**

**Dezember 2002**

# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Einleitung</b>	<b>3</b>
1.1	Vorwort	3
1.2	Das Phänomen Mozart und das Faszinierende seiner Musik	4
<b>2</b>	<b>Theoretischer Teil</b>	<b>5</b>
2.1	Die Kammermusik im Gesamtwerk Mozarts	5
2.2	Die Rolle der Blasinstrumente in Mozarts Schaffen, insbesondere diejenige der Klarinette	6
2.3	Die Klarinette und ihre Entwicklung im 18. Jahrhundert	7
2.4	Die Entstehung des Quintetts für Klarinette und Streicher A-Dur KV 581	9
2.5	Die Besetzung des Klarinettenquintetts KV 581	12
2.6	Kurze Werkanalyse	12
2.6.1	Kleiner Überblick über das gesamte Werk	12
2.6.2	Die Analyse der vier Sätze im Speziellen	13
2.6.2.1	Allegro	13
2.6.2.2	Larghetto	15
2.6.2.3	Menuetto	16
2.6.2.4	Allegretto con variazioni	18
2.7	Die Bedeutung des Quintetts innerhalb seiner Gattung	21
<b>3</b>	<b>Praktischer Teil</b>	<b>22</b>
3.1	Mitwirkende Musikerinnen und Musiker bei der Einstudierung des Quintetts	22
3.2	Das Probentagebuch	23
<b>4</b>	<b>Abschliessende Betrachtung</b>	<b>30</b>
<b>5</b>	<b>Bibliographie</b>	<b>31</b>

# Abbildungsverzeichnis

Titelblatt:	Wolfgang Amadeus Mozart (unvollendetes Portrait, gemalt von Josef Lange, vermutlich 1789 bis 1790)	
Abbildung 1:	Wolfgang Amadeus Mozart 1756 – 1791	5
Abbildung 2:	zwei Bassetthörner, spätes 18. Jahrhundert	9
Abbildung 3:	So könnte Anton Stadlers Bassettklarinette ausgesehen haben	9
Abbildung 4:	Schriftstück von Mozart	10
Abbildung 5:	Anton Stadler, anonyme Silhouette	10
Abbildung 6:	Die Besetzung des Klarinettenquintetts nach heutiger Aufführungspraxis	11
Abbildung 7:	Mitwirkende Musiker/innen	20

# 1 Einleitung

## 1.1 Vorwort

Schon bald nachdem ich mir erste Gedanken über meine Maturaarbeit machte, wusste ich, dass diese mit meinem Hobby, der Musik, zusammenhängen wird. Da ich mich ganz besonders für die klassische Musik interessiere und mit grosser Leidenschaft Klarinette und Klavierspiele, kristallisierte sich immer konkreter die Idee heraus, ein Werk aus der Klassikliteratur als Maturaarbeit einzustudieren und dieses im Rahmen der Maturaarbeitspräsentation aufzuführen. Ich überlegte mir, um was für eine Komposition es sich dabei handeln könnte. Sollte es eher ein Werk für Klavier oder für die Klarinette sein? Meine Wahl fiel schliesslich auf die Klarinette und bald darauf stand auch mein Entschluss fest, dass es ein Kammermusikwerk sein sollte. Herr Gnos, Musiklehrer an der Kantonsschule Zug und zugleich auch meine Betreuungsperson, unterstützte mich in dieser Idee und erachtete diese ebenfalls als eine interessante Herausforderung. Mit meinem Klarinetteninstrumentallehrer in Hünenberg, Herrn Xaver Fässler, überlegte ich anschliessend, welches Stück für meinen Zweck wohl am besten geeignet wäre. Es existieren ja von verschiedenen Komponisten Kammermusikwerke mit Klarinettenbeteiligung, beispielsweise Sonaten mit Klavierbegleitung, das Kegelstatt-Trio von Mozart, das Klarinetten trio von Brahms oder Beethoven, das Klarinettenquintett von Brahms, das Beethoven-Septett usw. Wir einigten uns auf das Quintett für Klarinette und Streicher A-Dur KV 581 von Wolfgang Amadeus Mozart. Dieses Werk schien mir in jeglicher Hinsicht ein guter Kompromiss zu sein, einerseits weil es technisch sowohl für die Streicher als auch für die Klarinette zumutbar ist, und andererseits, wie fast alle Werke Mozarts, einen enormen musikalischen Gehalt aufweist. Seine Entstehungsgeschichte ist interessant und spannend und hat Potential für eine vernünftige musiktheoretische Analyse. Natürlich spielte auch das persönliche Interesse und die Faszination für Mozart bei der Wahl mit, auf die ich im nächsten Kapitel noch speziell eingehen werde.

Damit diese Arbeit nun aber verwirklicht werden konnte, war ich auf die Unterstützung und Hilfe mehrerer Personen angewiesen, denen ich an dieser Stelle ganz besonders herzlich danken möchte: vor allem den vier Streicherinnen Eliette Lüthi (Zug, Violine 1), Andrea Oswald (Hünenberg, Violine 2), Inés Schmid (Zug, Viola) und Barbara Hess (Zug, Violoncello). Sie investierten sehr viel Zeit sowohl für die Proben als auch für die Übungsarbeit zu Hause und waren stets motiviert und freuten sich über das gemeinsame Musizieren, was mich wiederum sehr beglückte.

Herzlich danken möchte ich insbesondere auch meinem Klarinettenlehrer Herrn Xaver Fässler, der mir nicht nur bei der Themenwahl beratend zur Seite gestanden hat, sondern sich auch immer wieder Zeit genommen hat, uns während der Proben zu betreuen und mit seinen wertvollen Tipps zu unterstützen.

Auch Herr Christoph Butz, Violinlehrer von Andrea Oswald in Hünenberg, half uns immer wieder bei der Probenarbeit mit seinem kompetenten mit Wissen und Können. Ihm, sowie meinem Musiklehrer und Betreuer von der Kantonsschule Zug, Herrn Kurt Gnos, danke ich an dieser Stelle recht herzlich.

Ganz wichtig und hilfreich erlebte ich auch mein familiäres Umfeld, welches mir eine konzentrierte Arbeit ermöglichte und mir wenn immer nötig Unterstützung bot.

## 1.2 Das Phänomen Mozart und das Faszinierende seiner Musik

"Allezeit habe ich mich zu den grössten Verehrern Mozarts gerechnet und werde es bis zum letzten Lebenshauch" sein.<sup>1</sup>

Diese Aussage über Wolfgang Amadeus Mozart stammt von Ludwig van Beethoven, einem späteren Meister der Wiener Klassik. Obwohl so viele spätere grosse Komponisten grundverschiedene Persönlichkeiten waren und völlig andere Kompositionsstile pflegten, hat Mozart wohl in allen ihren Werken Spuren hinterlassen. Er gilt weitgehend als der vollkommene Komponist, für viele ist er der Inbegriff der klassischen Musik schlechthin.

Wieso gerade Mozart?

Dafür gibt es meiner Meinung nach einige nachvollziehbare Gründe. Mozarts Musik ist einerseits sehr klare und harmonische Musik. Sie ist gut strukturiert und hat andererseits doch eine unendliche Tiefe. Die Frage, wie ein Mensch solch berührende Musik schreiben konnte, beschäftigt sicher nicht nur mich. In Relation zu seiner sehr kurzen Lebensdauer von 35 Jahren hat Mozart eine fast unendliche Menge von Werken geschrieben (von den späteren Komponisten kann einzig Franz Schubert (1797 – 1828) diesbezüglich mit Mozart mithalten). Viele von Mozarts kleineren Werken hört man selten bis gar nie, dafür sind die bekannteren Kompositionen beim Publikum und den Musikliebhabern umso beliebter. Wenn man Werke von Mozart selber spielt, in meinem Fall mit der Klarinette oder dem Klavier, wird man von dieser ökonomischen Musik gewissermassen mitgerissen: keine Note ist zuviel, keine zuwenig, alles erscheint in sich geschlossen und ergibt logische harmonische und musikalische Formen. Ich finde, dass es vor allem die Komponisten Bach und Mozart sind, deren Werke qualitativ perfekt sind, ja gar jede Note ihren festen Patz hat. Bei der Musik dieser beiden Meister spüre ich: So und nicht anders muss es sein. Aus diesen Gründen ist Mozart für mich eine der faszinierendsten Komponistenpersönlichkeiten. Aufgrund

---

<sup>1</sup> Beethoven, zitiert nach Wiese 2001, S. 287

meiner Faszination für seine Musik, wie schon im Vorwort erwähnt, habe ich mich auch entschieden, meine Maturaarbeit über eines seiner unbestritten besten Kammermusikwerke, welches gleichzeitig auch als eines der Grossartigsten in der gesamten Kammermusikliteratur gilt, zu schreiben.



Abb. 1: Wolfgang Amadeus Mozart  
(1756 – 1791)

## 2 Theoretischer Teil

### 2.1 Die Kammermusik im Gesamtwerk Mozarts

In diesem Kapitel möchte ich kurz auf das kompositorische Schaffen kammermusikalischer Art von Mozart eingehen, damit mein behandeltes Werk, das Quintett für Klarinette und Streicher KV 581, in einen Kontext gebracht werden kann.

Mozart hat, wie eingangs erwähnt, eine unglaubliche Menge an Werken seiner Nachwelt hinterlassen. Er war mit Schubert eindeutig der produktivste Tonsetzer in der Musikgeschichte. Er komponierte ungefähr 600 verschiedene Werke unterschiedlichster Gattungen, darunter eine sehr grosse Anzahl Kammermusikwerke, wie:

- 41 Sonaten für Klavier und Violine
- 28 Streichquartette
- 8 Streichquintette
- 13 Sonaten für 2 Violinen, Bass und Orgel
- 7 Klaviertrios
- 2 Klavierquartette

- 4 Klavierquintette
- 4 Flötenquartette
- 1 Oboenquartett
- **1 Klarinettenquintett**
- 1 Trio für Klavier, Klarinette und Violoncello (Kegelstatt-Trio)
- 1 Quintett für Klavier, Fagott, Horn, Oboe und Klarinette<sup>2</sup>

## **2.2 Die Rolle der Blasinstrumente in Mozarts Schaffen, insbesondere diejenige der Klarinette**

In Mozarts frühen Symphonien waren zwei Oboen sowie 2 Hörner die Standardbläserbesetzung. Erstens waren andere Blasinstrumente in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erst wenig verbreitet, zweitens passten die Oboen und Hörner klanglich gut zur Streichergruppe, und drittens schien Mozart damals für sein musikalisches Schaffen keine weiteren Blasinstrumente zu benötigen, obschon er die Klarinette bereits 1778 in Mannheim kennen gelernt und bewundert hatte (vgl. dazu auch meine Ausführungen in Abschnitt 2.3). Nach Uri Toeplitz war die "Bedingung für die Entwicklung der Bläsergruppe im Orchester [...] ihre Loslösung von den Streichern."<sup>3</sup> Diese vollzog Mozart zuerst nur vorsichtig, indem er Bläser und Streicher zwischenzeitlich getrennt spielen liess: Entweder pausierten die Bläser, während die Streicher dauernd spielten, oder – seltener - setzte der Komponist den Bläserpart zwischenzeitlich ohne Beteiligung der Streicher.<sup>4</sup> Mit der technischen Entwicklung der Blasinstrumente und der Veränderung des Klangideals begann Mozart etwa in der Hälfte seines symphonischen Schaffens einen umfassenderen Blätersatz anzuwenden. Dies geschah in der Symphonie D-Dur KV 45, indem zu den Oboen und Hörnern nun auch Trompeten eingesetzt wurden. Anschliessend kamen Fagotte und Flöten hinzu, von den letzteren meist nur eine einzige. Die 'Pariser'- Symphonie KV 300a / 297<sup>5</sup> war die erste, in der eine vollständige Bläsersektion zum erklingen kam. Erstmals kamen darin auch Klarinetten zum Einsatz. Diese als letzte der vier Holzblasinstrumente, weil ihre technische Entwicklung erst im späten 18. Jahrhundert vollendet war und Mozart zu dieser Zeit Anton Stadler, den wahrscheinlich besten Klarinettenisten seiner Zeit, in Wien kennen lernte. Jetzt begann Mozart, die Klari-

---

<sup>2</sup> Vgl. ebd., S 297 ff.

<sup>3</sup> Toeplitz 1978, S. 18

<sup>4</sup> Vgl. ebd., S. 17 f.

<sup>5</sup> Vgl. ebd., S. 181

nette auch in seinen Opern in die Bläserbesetzung einzufügen. Solistische Bedeutung hatte sie bis damals aber noch nicht. Klarinettensoli waren erst in den 5 Divertimenti KV 493b für Klarinette und Fagott zu hören, und später im Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott KV 452 und dem Kegelstatt-Trio KV 498. Das Quintett für Klarinette und Streicher KV 581 war das letzte Kammermusikwerk mit Beteiligung der Klarinette, bevor Mozart ganz am Ende seines Lebens das Klarinettenkonzert KV 622, für Anton Stadler geschrieben, vollendete.<sup>6</sup> Aus den vorangehenden Abschnitten wird ersichtlich, dass die Klarinette solistisch in Mozarts Werken zahlenmässig nicht allzu oft eingesetzt wurde; wo immer sie aber Verwendung fand, sind es qualitativ höchststehende Werke, wie das Quintett oder das Konzert. Somit kommt im Spätwerk Mozarts, mit der Präsenz Anton Stadlers im Wiener Musikleben, der Klarinette doch noch eine delikate und bedeutungsvolle Rolle zu, zählen doch die zuletzt genannten Werke zu den beliebtesten, meistgespielten und unumstritten besten ihrer Sorte. Allerdings muss darauf hingewiesen werden, dass die Bedeutung der Blasinstrumente in Mozarts Gesamtwerk in starkem Zusammenhang mit einzelnen Virtuosen der jeweiligen Instrumente steht, hatte der Komponist doch viele seiner Werke für diese Personen geschrieben und nur ihretwegen haben die Blasinstrumente so einen grossen Stellenwert in Mozarts orchestralem, konzertantem sowie kammermusikalischen Schaffen.

### **2.3 Die Klarinette und ihre Entwicklung im 18. Jahrhundert**

Die Klarinette wurde in ihrer frühesten Form um die Wende zwischen dem 17. und dem 18. Jahrhundert vom Nürnberger Instrumentenbauer Johann Christoph Denner erfunden und gebaut, wobei der Vorläufer aber das schon seit längerer Zeit gespielte Chalumeau war. Die wegweisende Erfindung Denners war die Überblasklappe am oberen Ende des Schallrohres, mit der das Spielen von drei Oktaven mit immer wiederkehrenden Griffen und in verblüffender Reinheit im Ton möglich wurde.<sup>7</sup> Der Tonumfang dieses neuen Instruments reichte somit vom f bis zum d<sup>''</sup>. Die Klarinette wurde zuerst in Mannheim im Orchester verwendet, wo sie Mozart in den Jahren 1777 / 1778 kennenlernte und bewunderte.<sup>8</sup> Obwohl er seinem Vater Leopold am 3. Dezember 1778 aus Mannheim schrieb: "[...] ach, wenn wir nur auch clarinetti hätten! – sie glauben nicht was eine sinfonie mit flauten, oboen und clarinetten einen herrlichen Effect macht"<sup>9</sup>, fügte er die Klarinetten selten mit Oboen und Flöten zusammen in seine Symphonien ein, einzig in der 'Pariser'-Sympho-

---

<sup>6</sup> Vgl. Wiese 2001, S. 299 und Toeplitz 1978, S. 185 f.

<sup>7</sup> Vgl. Brymer 1978, S. 38 f.

<sup>8</sup> Vgl. Herzfeld 1989, S. 368

<sup>9</sup> W.A. Mozart zitiert nach Toeplitz 1978, S. 179

nie erklangen alle Holzbläser zusammen und in der 'Haffner'-Symphonie KV 385 die Klarinetten mit den zitierten Flöten und Oboen. Neben der Klarinette kamen zu dieser Zeit auch die Bassethörner und Bassettklarinetten zum Einsatz. Das Bassethorn ist nichts Anderes als eine Klarinette in F, somit eine Quarte tiefer gestimmt als die B-Klarinette, weshalb ihr Tonumfang grösser ist und bis zum tiefen c (nicht klingend) reicht. Für dieses Instrument schrieb Mozart Passagen in der Oper 'Zauberflöte', in der 'Maurerischen Trauermusik' und im Requiem.<sup>10</sup> Die Bassettklarinette schliesslich war im Grunde die Erfindung Anton Stadlers, der sie höchst wahrscheinlich auch als Einziger gespielt hat.<sup>11</sup> Gebaut wurde das Instrument aber sicherlich nicht von ihm selbst, sondern vom "k. u. k. Instrumentenmacher zu Wien" Theodor Lotz.<sup>12</sup> Diese Klarinettenart existierte zu Mozarts Zeit parallel zum Bassethorn und zur normalen Klarinette in A, B, H und C. Eigentlich war die Bassettklarinette gleich aufgebaut wie das Bassethorn, nur ein wenig kürzer und somit höher in der Stimmung. Sie lässt sich mit einer normalen A-Klarinette vergleichen, die nach unten bis zum tiefen c erweitert wurde.<sup>13</sup> Dass das Klarinettenquintett und das –Konzert für Anton Stadler und dessen Bassettklarinette geschrieben wurde, lässt sich an einigen Notenbeispielen zeigen, dazu mehr in nachfolgenden Kapiteln.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Mozart drei Typen von Klarinetten für seine Instrumentierungen zur Verfügung hatte:

- Die übliche Klarinette in A, B, H oder C
- Das Bassethorn in F
- Die Bassettklarinette von Anton Stadler, vermutlich in A.

Diese drei verschiedenen Typen wandte Mozart in seinen Werken auch unterschiedlich an. So hat er für seine Symphonien die normale Klarinette bevorzugt, das Bassethorn in einzelnen Passagen von Opern oder im Requiem eingesetzt und das Klarinettenquintett und -Konzert für Stadlers Bassettklarinette geschrieben. "Man darf aber mit Sicherheit annehmen, dass beide Kompositionen für Stadlers 'Bassklarinetten' geschrieben worden sind, die in der Tiefe bis zum geschriebenen c reichte".<sup>14</sup> wobei mit 'Bassklarinetten' die erwähnte Bassettklarinette gemeint ist. Heute werden alle diese Werke mit modernen üblichen Klarinetten gespielt, ausgenommen vielleicht die Bassethorn-Passagen, denn, nicht wie bei der Bassettklarinette, existieren heute noch einige Bassethörner aus der vergangenen Zeit.

---

<sup>10</sup> Vgl. Brymer 1978, S.53

<sup>11</sup> Vgl. Brymer 1978, S. 53

<sup>12</sup> Vgl. Kroll 1965, S.14

<sup>13</sup> Vgl. Brymer 1978, S. 53

<sup>14</sup> Kroll 1965, S. 41



Abb. 2: zwei Bassethörner mit sechs bzw. acht Klappen (v.l.n.r.), spätes 18. Jahrhundert



Abb. 3: So könnte Anton Stadlers Bassettklarinetten ausgesehen haben

## 2.4 Die Entstehung des Quintetts für Klarinette und Streicher A-Dur KV 581

Wolfgang Amadeus Mozart vollendete sein Klarinettenquintett KV 581 am 29. September 1789 in Wien, während seiner Arbeit an der Oper 'Così fan tutte'. Es kann also als Spätwerk bezeichnet werden, wurde es doch knappe zwei Jahre vor Mozarts Tod komponiert. Er genoss in dieser Zeit verschiedene musikalische Erfolge, zum Beispiel mit der Oper 'Le Nozze di Figaro', die im selben Jahre zwölfmal aufgeführt wurde. Er steckte aber andererseits zu jener Zeit in grossen Geldnöten und es plagten ihn viele Sorgen, von denen aber – beispielsweise in seinen Briefen - nie etwas nach aussen drang: "Nie verraten diese Briefe auch nur den Schatten einer Klage, eines Bedenkens wegen des so kostspieligen BADELEBENS [seiner Frau Konstanze, Anm. N.K.], nie den Schatten eines Zweifels an dessen Unerlässlichkeit. Nie ein Hinweis auf seine fürchterlichen Geldnöte. Die Niedergeschlagenheit, die zermürbenden Sorgen, die Rennereien, die Demütigungen trägt er allein."<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Kolb 1947, S. 241



Abb. 4: Schriftstück von Mozart

Das Klarinettenquintett war unbestritten für seinen Freund Anton Stadler, den er 1783 in Wien kennenlernte, bestimmt. "[...] und Mozart nennt es hiernach selbst gelegentlich, des Stadler's Quintett."<sup>16</sup> Die Uraufführung fand am 22. Dezember 1789 in Wien statt. Stadler als einer der besten und berühmtesten Klarinettenisten in Prag und Wien, angestellt seit 1787 beim kaiserlichen Hoforchester,<sup>17</sup> übernahm selbst die Klarinetten- bzw. Bassettklarinettensstimme. Das Streichquartett dazu bestand aus besten Wiener Hofmusikern. "Hat doch dein Instrument einen Ton so weich, so lieblich, dass ihm Niemand widerstehen kann, der ein Herz hat."<sup>18</sup>, heisst es in einem Konzertbericht von 1785 über Stadlers einfühlsames Spiel. Für ihn komponierte Mozart, wie schon erwähnt, auch das Klarinettenkonzert in A-Dur KV 622. Gemäss allen Quellen waren Stadler und Mozart gute Freunde<sup>19</sup>, beide gehörten auch seit 1785 dem Freimaurertum an, einer Gemeinschaft, in der sich politisch Gleichgesinnte zusammenfanden und hierarchisch alle gleichgestellt waren. Obwohl sich beide sehr nahe standen, nutzte Stadler die Gunst seines Freundes immer wieder aus, bestellte Kompositionen ohne zu bezahlen, und man weiss, dass er wahrscheinlich auf einer Reise in Deutschland Mozarts

---

<sup>16</sup> Schmid, S. 3

<sup>17</sup> Vgl. Wiese 2001, S. 283

<sup>18</sup> Schink zitiert nach Toeplitz 1978, S. 180 f.

<sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 185

Koffer voller Manuskripte (darunter möglicherweise auch dasjenige vom Quintett KV 581 mit der Bassettklarinettenstimme) verpfändete, um die eigene finanzielle Situation aufzubessern.<sup>20</sup> Inwieweit aber Mozart von diesen Hintergehen etwas gemerkt oder gewusst hatte, ist nicht erwiesen. Wie auch immer also das menschliche Verhältnis zwischen den beiden Männern war, sicher ist: "Erst durch Stadler gewinnt die Klarinette in Mozarts Schaffen jene Bedeutung, die sie bis zuletzt behält."<sup>21</sup>



Abb. 5: Anton Stadler, anonyme Silhouette

---

<sup>20</sup> Vgl. Schmid, S. 3

<sup>21</sup> Vgl. Wiese 2001, S. 283

## 2.5 Die Besetzung des Klarinettenquintetts KV 581

Dieses Kapitel ist bewusst kurz gehalten, es dient lediglich der Vollständigkeit und der Klarheit bezüglich des Aufbaus und der Struktur des Klarinettenquintetts.

Das Werk ist für eine Klarinette in A und ein Streichquartett geschrieben, wobei das Streichquartett aus zwei Violinen (1. und 2. Stimme), Viola und Violoncello besteht. Wie bereits mehrmals erwähnt und zitiert, hat Mozart in seinem verschollenen Manuskript die Klarinettenstimme für Stadlers Bassettklarinetten geschrieben. "Tritt zu dem mit Selbstverständlichkeit beherrschten Blasinstrument ein gut eingespieltes Streichquartett hinzu, so kann dieses Meisterwerk der *Kammermusik* mit obligater Klarinette – denn es handelt sich *nicht* um ein *Klarinettenkonzert* mit Streicherbegleitung – beglückend gelingen."<sup>22</sup> Dieses Zitat sagt schon sehr viel über das Werk selbst aus, genau aus diesem Grunde gilt es allgemein als eines der besten Kammermusikwerke der Musikliteratur überhaupt.

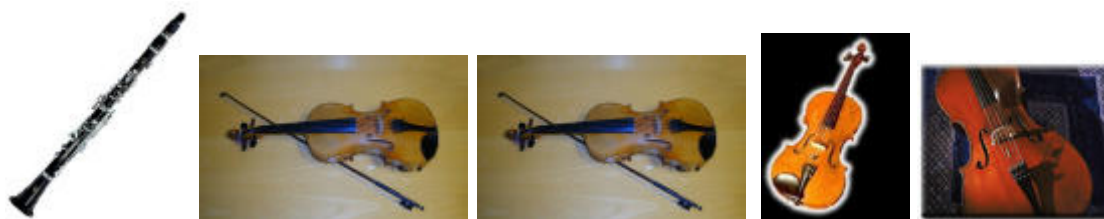


Abb. 6: Die Besetzung des Klarinettenquintetts nach heutiger Aufführungspraxis

## 2.6 Kurze Werkanalyse

### 2.6.1 Kleiner Überblick über das gesamte Werk

Das Quintett für Klarinette und Streicher A-Dur KV 581 besteht aus vier verschiedenen Sätzen nach dem klassischen Muster:<sup>23</sup>

1. Allegro
2. Larghetto
3. Menuetto / Trio I / Trio II
4. Allegretto con variazioni

---

<sup>22</sup> Wiese 2001, S. 283

<sup>23</sup> Vgl. Michels 1977, S. 149

Das ganze Quintett dauert, abhängig von der Anzahl gespielter Wiederholungen, ungefähr eine halbe Stunde. Der erste und der letzte Satz sind klar die längsten. Mozart mag die Tonart A-Dur gewählt haben, weil mit der A-Klarinette bzw. der Bassettklarinetten in klingend A C-Dur gespielt werden kann. Zu Mozarts Zeit galt folgendes über die mit Klarinetten zu spielenden möglichen Tonarten: "the Clarinette must always be written in C or in F'. Das heisst, dass jede der vier Klarinettenarten [Anm.N.K.: A,B,H und C], ihre eigene Tonart und die der unteren Quinte spielen konnte. [...] Die acht so erreichten Tonarten sind also: C H B A und F E Es D."<sup>24</sup> Mit der Tonart A-Dur hat Mozart folglich einen guten Kompromiss gefunden: Die A-Bassettklarinette hat einen warmen schönen Klang, da sie relativ tief gestimmt ist, zudem können die Streicher eine für sie nicht allzu komplizierte Tonart spielen. Ausserdem gab es die Bassettklarinette vermutlich nur in A, somit war die Entscheidung ja schon von vornherein klar. Sicherlich hätte Mozart das Quintett aber auch für Klarinetten in den anderen Stimmungen schreiben können. Mozarts Tonartenwahl scheint also nicht zufällig getroffen worden zu sein.

## **2.6.2 Die Analyse der vier Sätze im Speziellen**

Für die folgenden Erläuterungen ist die Partitur im Anhang als Unterstützung gedacht. Ich verweise nicht mehr nach jeder Erläuterung darauf.

### **2.6.2.1 Allegro**

Der Eröffnungssatz des Quintetts ist nach der klassischen Sonatenhauptsatzform komponiert worden und steht in der Tonart A-Dur und im 4/4-Takt: Er besteht aus einer Exposition, Durchführung und Reprise. Die Exposition reicht bis zum Takt 79. Bis dorthin werden alle drei Themen des ersten Satzes vorgestellt. Das erste Thema ist das Eröffnungsthema, welches die Streicher über sechs Takte vortragen, bis die Klarinette mit Achtelaufgängen in Takt 7 und den Sechzehntelabgängen im folgenden Takt ihren ersten Einsatz hat. Die Streicher wiederholen das Thema erneut, jedoch mit einer kleinen Abänderung im Takt 11, wo der letzte Viertel nicht ein h, sondern ein d ist. In Takt 19 beginnt dann die Klarinette mit einem Seitenthema über sieben Takte hinweg, von den beiden Violinen begleitet, welches vom Violoncello dann auch anschliessend an die Klarinette aufgenommen wird, hier dann von der 2. Violine und der Viola begleitet. Ab Takt 30 beginnt sozusagen eine Mini-Durchführung dieses Seitenthemas, welche sich zur für Mozart untypischen Tonart E-Dur wendet, bis zu

---

<sup>24</sup> Attwood zitiert nach Toeplitz 1978, S. 183

Takt 41 reicht und dort unaufgelöst endet. Im folgenden Takt beginnt dann das eigentliche zweite Thema ebenfalls in E, von der 1. Violine vorgetragen, begleitet von sanften Violoncello-Pizzicati. Als Auftakt tritt im Takt 49 die Klarinette wieder hinzu, indem sie das selbe Thema aufnimmt, aber nun in e-moll. Die Streicher machen hier eine besonders schöne, synkopierte Begleitung, während das Violoncello immer noch seine Pizzicati als Bassgrundlage von sich gibt. Das dritte der drei Themen beginnt im Takt 65 und ist ein Dialog zwischen der Violine 1 und der Viola zusammen, abwechselnd mit der Klarinette, die dann wieder zum Anfangsthema leitet (Takt 75). Dieses erscheint nun nochmals für fünf Takte und beendet anschliessend die Exposition, auffallenderweise noch immer in E-Dur.

Die Durchführung beginnt in e-moll, und leitet das Ganze nach C-Dur über, worin im Takt 83 das Hauptthema wieder aufgenommen wird. Ab Takt 89 übernehmen die Streicherstimmen abwechselungsweise die Figur, welche die Klarinette in den Takten 7 und 8 eingeführt hat. Zuerst beginnt die 1. Violine mit ihren zwei Takten (solo), dann setzt unmittelbar die 2. Violine kanonartig, von der ersten schön umspielt, mit den exakt gleichen Noten, ein. Anschliessend stösst die Viola dazu, und zwei Takte später noch das Cello. Nach diesem Muster laufen die Takte 89 bis 114 ab, von der Klarinette mit simplen arpeggierten Dreiklängen begleitet. Am Ende dieser Passage leitet Mozart wieder zum Ausgangsthema in A-Dur über, womit die Reprise beginnt.

Hier werden alle anfangs vorgetragenen Themen nochmals aufgenommen, meist aber ein wenig abgeändert, z.B. die Triolen der Klarinette im Takt 122 oder in anderen Tonarten wie das zweite Thema, welches in der Reprise im Takt 148 in A-Dur und nicht mehr in E-Dur gespielt wird. Dieses zweite Thema wird in der Reprise besonders schön variiert: Ab Takt 155 spielt die Klarinette das Thema in a-moll, danach wechselt die Harmonik nach  $E^{7\ 9b}$ , im Takt 160 haben wir einen  $C^7 / E$ -Akkord als Grundlage, welcher nach F überleitet. Danach folgt der abrupte Wechsel nach  $A^7 / cis$ . Im nächsten Takt folgt d-moll, dann  $E^{7\ 9b}$  im Takt 164, von dort direkt zu a-moll, und via h-vermindert, wieder a-moll / E und  $E^7$  im Takt 166 zu A-Dur übergeht und so im Takt 169 endet. Dies ist meiner Meinung nach eine der schönsten Stellen im ersten Satz und im ganzen Quintett, da die ganze Passage durch viele verschiedene Harmonien läuft, und die Streicherbegleitung mit den Synkopen zwischenzeitlich schöne Dissonanzen schafft, welche allerdings sogleich wieder aufgelöst werden. Anschliessend geht es in A-Dur mit dem dritten Thema der Exposition weiter. Im Takt 187 beginnt der Aufbau zum Schlussteil, indem die 1. Violine mit einer 16telbewegung beginnt, die 2. Violine nach 2 Vierteln kanonisch dazu einsetzt und die beiden im Takt 190 von der Klarinette abgelöst werden. Diese nimmt den gleichen Gedanken auf (die Form des kleinen Kanons wei-

terführend) und der Satz endet schliesslich, nachdem die Streicher das Eröffnungsthema im Takt 193 nochmals in der Grundtonart vorgetragen haben.

Der Eröffnungssatz ist ein klares und wunderschönes Beispiel für die klassische Sonatenhauptsatzform und zugleich merkt man hier auch schon, dass dies ein Werk ist, in dem alle Stimmen gleichwertig sind. Jede hat Gelegenheit, sich hörbar zu machen, und alle sind wunderbar miteinander verknüpft. Dies, denke ich, ist der wesentliche Grund, weshalb dieses Stück nach Selke Harten "gemeinhin als Perle der Kammermusik" bezeichnet wird.<sup>25</sup>

In diesem Satz gibt es, wie in den vorigen Kapiteln angetönt, einige Stellen, die darauf deuten, dass das Quintett für Stadlers Bassettklarinette geschrieben wurde: So zum Beispiel der Takt 41, wo die Klarinette wieder zum c'' hochgeht. Mit der Bassettklarinette hätte der im Takt 40 begonnene Abgang bis zum tiefen c gespielt werden können, und es hätte kein Wendepunkt beim c' gebraucht.<sup>26</sup>

Diese Passage ist ursprünglich wahrscheinlich auch so komponiert und aufgeschrieben worden. Sie ist ein Indiz für eine anfängliche Bassettklarinettenstimme, denn im Gegensatz zum Konzert KV 622 konnte beim Quintett die Notation für Bassettklarinette nie nachgewiesen werden.

### 2.6.2.2 Larghetto

Ich wechsele zum zweiten Satz, dem wunderbaren Larghetto. Dort sieht die Hierarchie der Stimmen anders aus. Die melodische Entfaltung übernimmt praktisch die Klarinette und die 1. Violine. Der Satz steht in D-Dur und ist im  $\frac{3}{4}$ -Takt geschrieben. Die Klarinette eröffnet ihn mit der gesanglichen, ruhigen Melodie, die im Grunde bis in den Takt 20 hinein reicht. Diese bezeichne ich als Teil A. Bis dahin sind alle Streicher klar untergeordnet, spielen sie doch lediglich der Harmonie entsprechende Achtelfiguren - ausgenommen das Cello, welches die Bassgrundlage bildet. Meiner Meinung nach eine bemerkenswerte Stelle ist Takt 17, wo die Klarinette eigentlich ihr Thema abschliesst, die Streicher aber mit einem Trugschluss auf dem Bassston gis das Ganze noch zwei Takte lang weiterziehen. Anfangs Takt 20 endet dieses erste Thema, die 1. Violine fährt aber sogleich in einem Dialog in D-Dur mit der Klarinette weiter, welcher dann im Takt 30 zu einer Abwandlung dieses Themas in h-moll, der parallelen Molltonart von D-Dur, führt, (hier als Teil B bezeichnet).

---

<sup>25</sup> Harten 1994, S 8

<sup>26</sup> Vgl. Schmid, S. 4

Nach einer sequenzartigen Passage in den Takten 34 bis 38 folgt eine Art kleiner Kanon, welcher von der 1. Violine mit den ausgeschmückten punktierten Achteln begonnen wird, von der Klarinette drei Takte später ebenfalls aufgenommen wird und zu einer Wiederholung der vorangegangenen Sequenz führt, nur diesmal mit den vertauschten Stimmen: Die Klarinette übernimmt die 32tel und die Violinen und die Viola spielen verschoben liegende Begleittöne. Diese Verschiebung und somit fast Synkopisierung erachte ich ebenfalls als sehr schönes rhythmisches Detail.

Im Takt 49 folgt eine Pause bei den Streichern, während die Klarinette eine Verzierungsfigur spielt. Hier hat Mozart bewusst keine Fermate auf dem Ton b" geschrieben, er wollte die Überleitung zum Anfangsthema wie letztlich notiert gespielt haben.

Die Takte 51 bis 76 sind exakt dieselben wie die Takte 1 bis 26. Somit kann man von einer Wiederaufnahme des Teils A, des Eröffnungsthemas sprechen. Man kann sehen, dass das Larghetto als Liedform aufgebaut ist: Zuerst hört man Teil A, dann Teil B, und dann zum Schluss wieder Teil A. Ab Takt 77 fährt die 1. Violine nicht mehr mit 16tel weiter wie zuvor, sondern mit 16tel -Triolen. Diese bilden in den Takten 77 bis 79 die Überleitung für die Coda, den für mich schönsten Teil des Larghetto. Dort spielt die 1. Violine ihre Triolen weiter und die Klarinette setzt mit einer ruhigen Melodie ein, welche mit den Triolenfiguren zuerst bei der Violine, dann bei der Viola und zum Schluss beim Violoncello den Satz beendet. "Erst wenn gegen Ende die Violine in Triolen übergeht, merkt der Hörer, dass er im Banne überirdischer Ruhe gestanden hat, aus der aufwachend er allmählich auf den zweiten Teil des Werkes mit seinen mehr rhythmisch betonten Sätzen vorbereitet wird."<sup>27</sup> Zu beachten ist bei diesem Satz die Bezeichnung 'con sordino' in den Streichern, was dem Larghetto eine besondere Klangfarbe verleiht.

### 2.6.2.3 Menuetto

Das Menuetto besteht aus dem Menuett an sich und den zwei Trios I und II. Dieser dritte Satz ist wieder in A-Dur und im  $\frac{3}{4}$ -Takt notiert. Untypischerweise für ein Menuett beginnt es mit einem Auftakt. Auffällig sind die abrupten dynamischen Wechsel, die den starken Kontrast zum Larghetto verdeutlichen. Das **Menuett**, womit alles ohne das Trio I sowie das Trio II gemeint ist, ist in einen acht-, und einen 24-taktigen Teil unterteilt. Das Verhältnis der Takte in den beiden Teilen des Menuetts lautet somit 1:3. Von Takt 9 bis 15 schweigt die Klarinette, nimmt aber dann den vorangehenden Gedanken der 1. Violine auf und bleibt auf

---

<sup>27</sup> Toeplitz 1978, S. 189

dem g" liegen, wobei die Violinen die Melodie spielen, die in den Takten 9 bis 12 die Viola und das Cello vorgetragen haben.

Das **Trio I** muss vollständig ohne Klarinette auskommen. Dies ist nach Wiese "eine willkommene Gelegenheit zum Atemschnöpfen; Mozart zeigt damit einmal mehr sein Verständnis für die besonderen Bedürfnisse der Bläser"<sup>28</sup>. Das Trio I mit einem 16- und einen 25-taktigen Teil steht in a-moll. Die 1. Violine belegt die Hauptstimme. Auffallend sind die Vorschläge, die an dieser Stelle, zum Beispiel im Takt 3 und 4 des Trio I, auf den Schlag zu platzieren sind. Die Begleitung der drei anderen Streicher besteht aus um einen Viertel verschobenen Gruppen aus je zwei Vierteln. Anschliessend wird das Menuett, diesmal ohne Wiederholungen, gespielt.

Anschliessend wird in das **Trio II** in A-Dur übergegangen, und die Klarinette übernimmt wieder ganz klar die Hauptstimme. Es erinnert mich an einen Walzer, vor allem wegen der Begleitung von den Streichern in den Takten 1 bis 6, die aus drei Vierteln besteht, von denen das Cello jeweils den betonten Ersten spielt. Auch das Trio II ist in zwei Teile geteilt. Im zweiten Teil begleiten die drei unteren Streicher die 1. Violine, die eine Abwandlung des Hauptthemas des ersten Teils vorträgt, und anschliessend auch die Klarinette mit Pizzicato-Figuren. Ab Takt 26 macht die Klarinette Pause. Die Streicher bereiten das musikalische Geschehen auf die Reprise des Beginns des Trio II vor, indem die 1. Violine dissonante Staccati in den Takten 28 bis 34 spielt, die unteren Streicher nacheinander mit fortepiano-Auftakten einsetzen, welche den Rhythmus ein wenig durcheinander bringen, und das Cello mit einer Abwandlung des des Trio II - Themas die definitive Überleitung zur Reprise macht. Nach Takt 44 folgt nicht gerade der Abschluss wie am Ende der Exposition in den Takten 10 bis 12, sondern es wird ein viertaktiges Zwischenspiel eingeschoben, bevor in den Takten 49 bis 51 den endgültigen Schluss des Trio II herbeigeführt wird. Zu erwähnen ist, dass dieses Zwischenspiel in den Takten 45 bis 48 wieder durch einen Trugschluss im Takt 45 zustande kommt.

Das Menuetto ist ebenfalls ein schönes Beispiel für die Gleichwertigkeit der fünf Stimmen: Im Menuett spielen alle fünf Instrumente, im Trio I bestimmen die Streicher das musikalische Geschehen, im Trio II die Klarinette. Zudem ist dieser Satz voll mit rhythmischen und dynamischen Kontrasten, die ihn sehr reizvoll machen.

---

<sup>28</sup> Wiese 2001, S. 285

#### 2.6.2.4 Allegretto con variazioni

Der Schlusssatz des Quintetts besteht aus dem 16-taktigen rhythmisch beschwingten Thema und sechs Variationen. Das **Thema**, aus zwei Teilen zu je acht Takten zusammengesetzt, und in A-Dur geschrieben, steht im 4/4-Takt alla breve, was das Tempo beschleunigt. In den ersten acht Takten haben die beiden Violinen die Hauptstimme, die Klarinette bringt sich nur mit Zwischenrufen ins Geschehen.

Ab Takt 9 trägt die 1. Violine in einem viertaktigen Zwischenspiel die musikalische Hauptverantwortung und die Klarinette pausiert, von Takt 13 weg erklingt wieder das Ausgangsthema. Dieses Zwischenspiel besteht aus den sich nach jeweils zwei Vierteln abwechselnden Harmonien E<sup>7</sup> und A-Dur in den Takten 9 bis 12. Eine interessante Stelle in der zweiten Hälfte ist die kanonartige Struktur: Im Takt 9 beginnt die erste Violine mit dem Zwischenspiel, im darauf folgenden Takt setzt die Viola, um einen Takt verschoben, mit dem selben Gedanken ein. Dasselbe dann bei der Reprise ab Takt 13, dort spielen die 1. Violine und die Viola zusammen, und die 2. Violine setzt um zwei Viertel verschoben ein, ein klanglich schönes musikalisches Detail.

Die **Variation I** ist in gewissem Masse kontrapunktisch gehalten, denn die Klarinette und die beiden Violinen haben in den Takten 1 bis 4 gleichwertige Stimmen, ab Takt 5-7 die Klarinette und die tiefen Streicher. Diese Variation besteht wie das Thema aus zwei je achttaktigen Teilen und erklingt auch in A-Dur. Das Seitenthema spielt die Klarinette mit einer feinen Begleitung der Streicher vor, und ab Takt 13 (wie beim Thema) kehrt die Eröffnungspassage wieder, wobei diesmal die Viola auf den dritten Schlag kanonisch einsetzt.

Die **Variation II** gefällt mir persönlich am besten. Sie beinhaltet wiederum zwei achttaktige Teile und steht ebenfalls in A-Dur. Die Hauptstimme gehört der 1. Violine mit scharf punktierten Figuren, gleichsam als Variierung der Klarinettenhauptstimme in Variation I. Begleitet wird sie von den Triolen der 2. Violine und der Viola. Ab Takt 5 bringt sich auch noch die Klarinette mit einer schönen, das musikalische Geschehen umspielenden Melodielinie ein. Der zweite Teil mit dem Zwischenspiel beinhaltet dasselbe harmonische Muster wie das Thema und die Variation I.

Die **Variation III** ist ein wunderbarer Gesang der Viola, gespickt mit kurz gehaltenen Vorschlägen, welche dieser wehmütigen Melodie einen gewissen 'Drive' verleihen. Sie ist die einzige Variation in a-moll und erstmals kann sich die Viola einer längeren solistischen Passage erfreuen. Ab Takt 5 setzt die Klarinette mit einer leisen Begleitung, aus Vierteln bestehend, ein. Die zwei Violinen umrahmen die Melodie der Viola mit einer sanften Kantilene. Im zweiten der zwei achttaktigen Teile hat die 1. Violine die Oberhand während des viertaktigen

Zwischenspiels, diesmal mit den sich abwechselnden Harmonien E-Dur und a-moll. Auch diese Variation ist also nach dem gleichen Schema aufgebaut wie die anderen zwei zuvor, besteht sie doch auch aus zwei achttaktigen Teilen, die beide repetiert werden.

In der **Variation IV** kommt erstmals grosse Virtuosität zum Vorschein. Sie ist wieder in A-Dur notiert. Die ersten vier Takte besetzt die Klarinette mit virtuos arpeggierten Dreiklängen, während die beiden Violinen das Urprungsthema des Schlusssatzes vorführen. Ab Takt 5 hat die 1. Violine virtuose 16tel-Läufe zu meistern, während die 2. Violine und die Viola das Hauptthema spielen. Die 1. Violine setzt ihre musikalische Energie auf dem in der Dominante (also auch wieder E-Dur) beginnenden Zwischenspiel in der zweiten Hälfte der Variation fort, wo auch die Klarinette wieder erklingt. Bei dieser Variation, auch in A-Dur und in alla-breve, sind die beiden achttaktigen Teile von einer Coda gefolgt, die aus vier Takten besteht. Die ersten beiden Takte davon bestehen aus einer Sequenz in der Klarinettenstimme, die anschliessend zur rhythmischen Beruhigung und zur Überleitung in die langsame Variation führt.

Diese ist mit '**Adagio**' betitelt, also vom Charakter her ganz anders als die Variationen zuvor mit den eher beschwingten Rhythmen. Die Aufteilung in zwei achttaktige Hälften ist aber immer noch dieselbe, und wie bei der Variation IV werden diese von einer fünftaktigen Coda gefolgt. Die 1. Violine beginnt mit scharf punktierten Vierteln und einer anschliessenden Melodie aus 16tel-Noten, was stark an die Stimme der 1. Violine in der Variation II erinnert, gewissermassen als deren Variierung. Später in Takt 4 fällt die Klarinette mit einer ebenfalls in A stehenden Melodie ein. Auffallend ist hier, wie Mozart mit den Rhythmen wie Punktierungen, 32tel, 16tel oder Triolen spielt. Ab Takt 5 wird die Klarinette mit einer schönen einfachen Melodie des Violoncellos ergänzt, während die Violinen und die Viola simple Achtelbegleitungen spielen. Die zweite Hälfte der Variation wird ebenfalls von der Klarinette und vom Cello getragen, bis in Takt 12 die 1. Violine wieder die Oberhand übernimmt. In der anschliessenden Coda wird das Ganze mit der von der Klarinette ausgezierten Fermate in einen Abschluss gebracht, der zum Finale, der Allegro-Variation, überleitet. Diese Coda beginnt in fis-moll, geht nach E-Dur über, wendet sich kurz im Takt 18 wieder nach A, um dann im Takt 19 bereits wieder die Harmonie nach E zu wechseln. Takt 20 erklingt in fis-moll, und die Coda endet schliesslich auf der Dominante von A, nämlich in E-Dur.

In der letzten Variation, dem finalen **Allegro**, wird der Schluss der Coda auf E wieder in die Grundtonart A-Dur gerückt. Diese Variation VI besitzt keine Wiederholungen und Doppelstriche, sie ist diesbezüglich anders gehalten als die Vorhergehenden. Das Allegro wird mit dem selben Gedanken der beiden Violinen begonnen wie das Thema. Nur setzt die Klarinette mit

einer anderen Umspielung im zweiten Takt ein. Ab Takt 5 spielt die Klarinette und die drei oberen Streicher das Thema, dazu erklingt eine lüpfige Melodie in der Cellostimme von Takt 4 bis 8. Danach, von Takt 9 bis 16 kommt eine neue Abwandlung des Ursprungsthemas vor, von den Violinen gespielt und mit Dreiklängen des Cellos als Zwischenrufen gespickt. Die Takte 13 bis 16 gefallen mir besonders, die Streicher spielen dort eine feine Abfolge von verschiedenen Harmonien, aneinander gereihte halbe Noten, aber nicht gleichzeitig, sondern rhythmisch verschoben.

Diese Harmonieabfolge sieht folgendermassen aus: Im Takt 13 basieren die ersten zwei Viertel auf Fis<sup>7 9b</sup>, der dritte und vierte Viertel auf H-Dur. Der nächste Takt klingt in E<sup>7 9b</sup> und A, im Takt 15 in F und B / D, und im Takt 16 schliesslich in E<sup>7</sup> und A-Dur. Man erkennt, dass diese Takte mit einer Tonart beginnen, zum Beispiel Fis-Dur im Takt 13 auf die beiden ersten Viertel. Danach, in der zweiten Hälfte des Taktes springt die Harmonie eine Quarte nach oben, zu H-Dur (Subdominante). In den folgenden drei Takten geschieht dasselbe: Von E nach A, von F nach B und schlussendlich wieder von E nach A, womit man wieder bei der Grundtonart der Komposition angelangt ist. Die Genialität dieser vier Takte wird noch verstärkt, in dem die 1. Violine wie schon angetönt, den Ton der zweiten halben Note des Taktes in den neuen Takt und somit in die neue Harmonie hineinzieht. Diese Stelle empfinde ich als eine der besten, kühnsten und schönsten im ganzen Quintett. Nach diesem Höhe- und Wendepunkt des finalen Allegros, erklingt nochmals die Abwandlung des Themas (vgl. Takte 9 bis 16). Anschliessend folgt wieder eine neue Variation des Ursprungsthemas in der Klarinette von Takt 25 bis 28, dann nimmt die 1. Violine dieses Thema ebenfalls auf und wird von der Klarinette und den anderen Streichern mit einfachen Achtelfiguren begleitet, bis im Takt 33 die Schlussphase beginnt, mit dem Ruf aus punktierten Achteln. Dieser wird im Takt 34 von der 2. Violine und der Viola als Echo beantwortet und danach in der 1. Violine gespielt. Im Schlusstakt 36 wird er nochmals von den mittleren Streichern aufgenommen und das Werk wird mit dem von allen fünf Stimmen gespielten Grundton A beendet.

Dieser Satz ist deshalb so genial, weil Mozart nicht nur rhythmische und artikulatorische Möglichkeiten in den Variationsprozess einbezogen hat, sondern alle möglichen zu variierenden Eigenschaften wie Stimmführung, Klangfarbe des Themas ausgenutzt und ausgeschöpft hat.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Vgl. Harten 1994, S. 9

## 2.7 Die Bedeutung des Quintetts innerhalb seiner Gattung

Zum Abschluss des theoretischen Teils der Maturaarbeit möchte ich noch ganz kurz auf die Bedeutung dieses Klarinettenquintetts innerhalb seiner Gattung eingehen.

Unbestritten ist Mozart mit dieser Komposition ein Meisterwerk gelungen, eine „Perle der Kammermusik“, wie ich oben bereits zitiert habe. Es ist das erste und zugleich beste Klarinettenquintett in der Kammermusikliteratur überhaupt.<sup>30</sup> Welche Aspekte diese Komposition so gelungen machen, habe ich in der Werkanalyse zu erläutern versucht.

Viele Komponisten nach Mozart haben ihm nachgeehifert, darunter so bekannte wie von Weber, Brahms oder Reger, keinem von ihnen gelang es aber, Mozart zu übertreffen. Leider hat er nicht mehr miterleben können, welche grosse Bedeutung sein Klarinettenquintett im heutigen Musikleben erlangt hat. Ob er wohl damals irgendwie gespürt hat, was für ein kammermusikalisches Glanzstück seiner Feder entsprungen ist?

---

<sup>30</sup> Vgl. Wiese 2001, S. 282

### 3 Praktischer Teil

#### 3.1 Mitwirkende Musikerinnen und Musiker bei der Einstudierung des Quintetts

Zur Einstudierung des Klarinettenquintetts für die Präsentation meiner Maturaarbeit habe ich versucht, motivierte und begabte Musiker/innen zu finden, was mir, nach einigem Aufwand, schliesslich gelungen ist.

Es spielen mit:

Eliette Lüthi, 1988, Zug, 1. Violine

Andrea Oswald, 1985, Hünenberg, 2. Violine

Inés Schmid, 1987, Zug, Viola

Barbara Hess, 1985, Zug, Violoncello

Nicola Katz, 1985, Hünenberg, Klarinette



Abb. 7: Mitwirkende Musiker/innen:

(von links nach rechts) Eliette Lüthi, Andrea Oswald, Barbara Hess, Nicola Katz, Inés Schmid

## 3.2 Das Probentagebuch

Da ein wesentlicher Teil meiner Maturaarbeit die Musikproben ausmachen, erachte ich es als sinnvoll, einige wichtige Eindrücke dieser Proben tagebuchartig festzuhalten.

Grosszügigerweise stellten uns die Musikschule Hünenberg zwei ihrer Musikzimmer und die Kantonsschule Zug ihre Musikkojen für unsere Übungsarbeit zur Verfügung.

Oft leitete ich die Proben allein. Mehrmals aber begleiteten uns mein Klarinettenlehrer Xaver Fässler oder Christoph Butz, der Violinlehrer von Andrea. Diese ‚Profis‘ brachten ihre wertvolle Erfahrung und ihr Wissen ein, und halfen uns so, musikalische Schwierigkeiten zu klären.

Dieses Probentagebuch wird mich auch immer wieder an unsere gemeinsame Arbeit erinnern, die ich zwar als anstrengend und intensiv, gleichzeitig aber vor allem als sehr motivierend, freundschaftlich und bereichernd empfunden habe.

### **Montag, 26. August 2002**

Unsere erste Probe wird durch meinen Klarinettenlehrer Xaver Fässler begleitet. Er versucht, die verschiedenen Stimmen zu koordinieren und uns einen Überblick über das Werk und dessen Struktur zu verschaffen.

So spielen wir das ganze Quintett einmal durch. Obwohl wir alle mehr oder weniger ab Blatt spielen, gelingt es uns schon erstaunlich gut, was uns natürlich sehr freut und motiviert.

Gleichzeitig ahnen wir aber auch, wie viel intensive Arbeit und Konzentration uns noch bevorsteht, zumal niemand von uns Erfahrung mit Kammermusikwerken hat, die ja in bezug auf Länge und Differenziertheit zur gehobenen Konzertliteratur gezählt werden dürfen.

Herr Fässler ermutigt uns und zeigt sich überzeugt, dass wir am Schluss auf unsere musikalische Leistung stolz sein würden.

Am Ende der Probe vereinbaren wir, jede Woche rund zwei Stunden mit gemeinsamem Üben zu verbringen.

### **Montag 9. September 2002**

Bei der heutigen Zusammenkunft ist Herr Butz, Andrea's Violinlehrer, anwesend.

Wir entschliessen uns, ausschliesslich am 1. und 2. Satz zu arbeiten. Ganz besonders fordern uns die Takte 15 bis 37 des Larghetto heraus; insbesondere die Zweiunddreissigstelfiguren und die Läufe der ersten Violine müssen ins richtige Zeitmass gebracht werden. Dabei sind die Ideen und Anweisungen von Herrn Butz sehr hilfreich, er korrigiert uns sehr detailliert.

Ich erlebe diesen Abend um einiges intensiver und ermüdender als unsere erste Probe vor zwei Wochen.

### **Montag, 16. September 2002**

Heute werden wir nochmals durch Herrn Butz begleitet. Auf unserem Übungsprogramm stehen die beiden Schlusssätze.

Es ist erstaunlich, um wieviel schneller diese uns jetzt gelingen. Primär geht es aber darum, die Striche für die Streicherstimmen zu vereinbaren, was uns einige Zeit kostet. Quasi als Belohnung dafür erklingt vor allem das Menuett bereits viel schöner als noch vor drei Wochen, die Melodielinien zum Beispiel im Trio I sind schon recht ausgereift. Angeregt diskutieren wir über die Takte 2, 3, 18 und 20 des Trios. Sollten sie nun vor dem Schlag oder auf den Schlag erklingen? Mir scheint 'auf den Schlag' für klassische Musik zutreffender. Elette und Herr Butz sind aber anderer Meinung. Schliesslich einigen wir uns auf die von mir bevorzugte Variante.

Diese Meinungsverschiedenheiten zeigen mir, wie diffizil dieses Mozartstück ist, und wie unterschiedlich es eben auch interpretiert werden kann. Jedenfalls fordert es uns noch viel Übungsarbeit ab, aber wir alle empfinden beim gemeinsamen Musizieren viel Freude und Motivation.

### **Montag, 23. September 2002**

Diesen Abend bestreiten wir ohne Hilfe unserer Lehrer. Zunächst scheint es gar nicht so einfach, eigene Fehler und Ungereimtheiten selber zu erkennen und anschliessend zu korrigieren. Aber wir versuchen es...

Anschliessend an die letzte Probe beschäftigen wir uns nochmals intensiv mit dem Schlusssatz, dem Allegretto con variazioni. Die Variation 5 – der Adagioteil – bereitet uns einige Schwierigkeiten. Obwohl die Rhythmen nicht unbedingt kompliziert sind, braucht es doch viel Zeit und Geduld, bis alle Stimmen im gleichen und richtigen Tempo spielen. Schliesslich gelingt es uns...

Jetzt erst können wir uns auf die musikalischen Aspekte einlassen.

Am Ende des Übungsabends sind wir recht zufrieden und überzeugt, dass sich die mühsame Detailarbeit gelohnt hat. Zum Abschluss spielen wir noch das Menuetto.

### **Montag, 21. Oktober 2002**

Bereits einige Tage vor den eigentlichen Herbstferien fuhr ich mit unserer Klasse auf die Maturareise, deshalb treffen wir uns erst heute wieder zu einer Probe, auch diese Mal wieder ohne Unterstützung durch die Lehrer.

Wir konzentrieren uns zuerst auf das Menuetto und das Larghetto, was sich aber nachträglich als ungünstig erwies; besser hätten wir uns zuerst dem längeren und differenzierteren Eröffnungssatz zugewandt.

Die Intonation macht uns zunächst Probleme. Sie ist übrigens im ganzen Werk ein überaus wichtiger Übungsaspekt, und ich merke, wie schwierig es ist, zu erkennen, wer zu hoch oder zu tief spielt. Schliesslich gelingt es uns, die Unreinheiten zu eliminieren. Über weite Teile arbeiten wir am Trio I. Dieses soll ja wie ein Tanz schön lüpfig und keinesfalls träge klingen. Wir stellen uns vor, mitten auf einer Tanzfläche für fröhliche Menschen zum Tanze aufzuspielen. Diese Fantasie hilft uns sehr bei der Interpretation.

Nach etwas mehr als einer Stunde beansprucht uns dann das Larghetto, wo es gilt, durch die richtige Strich- und Bogenführung der Streicherstimmen die wunderschönen Melodien, Phrasen und Linien rein zu intonieren. Wichtig sind beispielsweise in den Takten 1 bis 19 die Streicherbegleitfiguren, die als immer gleich laufende Achtel selbstverständlich exakt zusammengespielt werden müssen.

Wie an anderer Stelle bereits erwähnt, schenken wir auch heute den Zweiunddreissigstelfiguren in der Satzmitte ganz besondere Aufmerksamkeit. Obwohl am Ende unserer Übungszeit die Sätze 2, 3 und 4 schon recht sauber und gut klingen, habe ich heute das Gefühl, dass uns die Hilfe eines Instrumentallehrers fehlte, und zwischendurch beschleicht mich auch der Verdacht, die Kolleginnen würden ihre individuellen Fehler und Schwierigkeiten zu

wenig ernst nehmen. Ich muss mich – wenn auch ungern – darauf vorbereiten, sie darauf hinzuweisen, dass die gemeinsamen Proben nicht als individuelle Übungsstunden gedacht sind, sondern der intensiven Arbeit an den einzelnen Schwierigkeiten, dem Ausfeilen, Koordinieren und Verfeinern gelten sollen. Ich spreche meine Befürchtungen am Ende des Abends an und bin sehr erleichtert, dass diese als konstruktive Kritik und nicht als Vorwurf aufgefasst werden.

### **Montag, 28. Oktober 2002**

Obwohl ich vor einer Woche auf die teilweise unbefriedigenden Aspekte aufmerksam gemacht habe, und sich die Streicherinnen vermehrt Zeit zum Üben zuhause nehmen wollten, sollte dieser Abend zur mühsamsten aller bisherigen Proben werden. Wieder sind wir ohne Lehrerbetreuung und merken bald, dass wir kaum vorwärts kommen, die Arbeit nur zähflüssig voranschreitet und wir uns immer wieder von nicht relevantem Kleinkram ablenken lassen.

So wenden wir uns nach etwas mehr als der Hälfte der Zeit organisatorischen Aspekten wie Aufführungsdaten, Terminen für weitere Proben usw. zu. Wir legen den 6. Dezember als Datum für die Premiere fest: Auf dieses Datum möchte ich meine Mitspielerinnen und ihre Eltern zu mir nach hause einladen, um im gemütlichen Rahmen eines kleinen Hauskonzertes die 'Uraufführung' unseres Werkes zu feiern. Ferner werden wir das Quintett am 15. Dezember an einem Benefizkonzert zugunsten von 'Terre des hommes' vortragen, sowie am 16. Dezember im Rahmen eines Weihnachtskonzertes der Musikschule Hünenberg.

So bringt uns der heutige Probenabend wenigstens in organisatorischer und terminlicher Hinsicht weitere Klarheit.

Zu hause rufe ich dann noch Herrn Fässler an, um sicherzustellen, dass er anlässlich unserer nächsten Probe wieder System, Straffheit und Übersicht in unsere Arbeit bringen kann.

### **Freitag, 8. November 2002**

Heute haben wir die meiner Meinung nach fruchtbarste Probe, die uns auch fast drei Stunden beansprucht.

Es tut uns allen gut, zu spüren, dass das ganze Werk nun wieder enorme Fortschritte macht, nicht zuletzt dank der sehr kompetenten und sensiblen Unterstützung durch Herrn Fässler.

Es ist aber auch spürbar, dass sich alle Beteiligten grosse Mühe geben und während der rund zwei Wochen seit unserer letzten Probe die schwierigsten Läufe und anspruchsvollen Stellen gut einstudiert haben. So können wir heute gewissermassen aus dem Vollen schöpfen und uns intensiv den musikalischen Details, Nuancen und Interpretationen der vier Sätze widmen.

Wir beginnen mit dem ersten Satz und achten darauf, wie sein Thema gut hörbar angegangen werden kann, und zwar – ganz im Hinblick auf die Aufführungen – ohne lautes Vorzählen.

Schwierigster und kompliziertester Teil scheint mir nach wie vor das Allegro zu sein. Dies wird bereits aus den Takten 17 und 18 ersichtlich, wo die zwei Violinen einerseits exakt und gleichmässig zusammenspielen müssen, zugleich aber auf eine schöne Phrase zu achten haben, der ich mich dann mit der Klarinette in Takt 19 in einem schönen Übergang anschliessen kann.

Ausserdem gilt es, auch genau zu bestimmen, wer wo und wann die Hauptstimme spielt, damit für die Zuhörenden das Gefüge des Satzes hör- und erlebbar wird. In diesen Abschnitten verstecken sich so manche wunderschöne musikalische Kleinode, die wir entdecken und erspielen möchten: Beispielsweise die Takte 27 bis 30, 49 bis 56, 133 bis 136 oder 155 bis 164 mit ihren wunderbar synkopisierten Begleitfiguren, die wohl sehr filigran, aber doch deutlich hörbar musiziert werden müssen.

Anspruchsvoll erscheinen uns im ersten Satz auch die Sechzehntelfiguren, die sich zwischen den Takten 88 und 114 erstrecken und abwechslungsweise von einer Streicherstimme zur anderen wandern, begleitet von den durchlaufenden Achteln der Klarinette.

Alle diese eindrücklichen Stellen sollen schliesslich so erklingen, als gäbe es dabei überhaupt keine technischen Probleme. So darf man die Ablösungen bei den Streichinstrumenten nach jeweils einem Takt nicht hören; alles sollte fließend gespielt werden, was sich aber in der Praxis als ziemlich schwierig erweist und woran wir folglich noch intensiv werden arbeiten müssen.

Herr Fässler bringt uns aber soweit, dass wir diesen anspruchsvollen Satz inzwischen schon sehr harmonisch und sauber zum klingen bringen. Nach rund 90-minütiger konzentrierter Arbeit gönnen wir uns eine halbe Stunde für eine gemütliche Pause, anschliessend bearbeiten wir nochmals die Sätze 2, 3 und 4, mit dem Ziel, ein harmonisches Gefüge entstehen zu lassen. So ist es nachvollziehbar, dass wir am Ende des Abends alle ziemlich erschöpft, aber auch sehr stolz auf unsere gemeinsame Leistung sind. Wir sind überzeugt, zusammen

mit Herrn Fässler an diesem Abend grosse Fortschritte gemacht zu haben und freuen uns deshalb zusehends auf das anstehende kleine Hauskonzert am 6. Dezember. Bis dahin bleiben uns noch drei Übungstermine, die uns mit weiteren Unsicherheiten und Schwierigkeiten herausfordern werden.

### **Sonntag, 17. November 2002**

Heute steht uns die längste Probe bevor. Wir investieren fast fünf Stunden an einem Sonntag mit prächtigem Herbstwetter... Die Zeit vergeht aber sehr schnell, wir verbessern vieles und am Ende klingt das Stück schon wirklich gut.

Zunächst beginnen wir mit dem Allegro und spielen Satz für Satz durch. Hinsichtlich der Intonation sind wir ganz zufrieden, wir müssen aber gegenseitig immer gut auf die anderen Stimmen hören, um Schwebungen zu vermeiden. Bis zum Doppelstrich klappt auch technisch alles fast einwandfrei, dann aber kommt die wahrscheinlich schwierigste Stelle des ganzen Quintetts, die Takte 89 bis 114, welche aus unserer Sicht leider immer noch nicht vorspielreif sind. Wir schlagen deshalb wieder ein langsames Tempo an, um diese Stelle effizient zu bearbeiten. Trotzdem verlieren wir nicht allzu viel Zeit damit, weil diese Takte letztlich in der individuellen Heimarbeit perfektioniert werden können. Ein weiteres Problem sind auch die Takte 130 bis 131. Dort muss die Klarinette mit der 1. Violine bzw. mit der Viola perfekt zusammenspielen, um keinen 'Brei' entstehen zu lassen. Da ist ein wirklich langsames Üben notwendig. Aber im allgemeinen haben wir die richtige Klangfarbe schon gefunden. Beim Larghetto geben technisch nur die Zweiunddreissigstelpassagen in der Mitte des Satzes und der unmittelbare Schluss ab Takt 77 Probleme, wo die erste Violine die Sechzehnteltriolen rhythmisch sehr klar spielen muss, damit die anderen Stimmen ihr gut folgen können und das Gefüge nicht aus den Angeln gehoben wird. Beim Menuett sind vor allem die dynamischen Unterschiede klar hervorzuheben, um den Tanzcharakter deutlich zu machen, obwohl wir uns bewusst sind, dass zu Mozarts Zeit solche Menuette nicht mehr unbedingt als Tänze galten. Zu Beginn des Schlusssatzes stösst Herr Gnos – mein Betreuer der Maturaarbeit - für die nächsten anderthalb Stunden zu uns. Sofort geht er auf verschiedene Details ein, auf die wir bis anhin noch nicht geachtet hatten: Zum Beispiel die Triller in den Takten 4, 8 und 16 des Themas. Wir müssen uns genau absprechen, wie viele Trillereinheiten gespielt werden sollen, denn sie werden immer von mehreren Stimmen gleichzeitig gespielt, die keinesfalls verschoben ertönen dürfen. Herr Gnos macht uns auf einen weiteren, sehr schönen Aspekt aufmerksam: In der Variation III, wo die Viola die Hauptstimme trägt, sollte vor den Vorschlägen, die übrigens hier unserer Meinung nach vor den Schlag zu

platzieren sind, immer ein wenig abgesetzt werden, um diese auch gebührend zu betonen. Dies gefällt uns allen sehr und Inés versucht, es auch sogleich umzusetzen. Wir machen zum Schluss für Herrn Gnos noch einen Durchlauf durch die drei anderen Sätze und er bestätigt uns zu unserer Freude, dass wir gut arbeiten und schon ein hohes Niveau erreicht haben.

### **Montag, 25. November 2002**

Dies ist die letzte Probe, die ich in mein Tagebuch aufnehmen kann, denn am 2. Dezember werde ich meine Arbeit abgeben müssen.

Heute proben wir in der Kanti Zug, im Musikzimmer 811, das heisst in dem Raum, wo am 17. Dezember meine Präsentation stattfinden wird und wir das Quintett aufführen werden.

Erfreulicherweise sind die meisten Defizite inzwischen beim individuellen Üben kompensiert worden: Beispielsweise die Triller-Problematik, die selbstverständlich nicht nur den Schlusssatz betrifft, die Absätze der Viola vor den Vorschlägen in der Variation III des Allegretto, oder die Triolen in der Variation II bei der zweiten Violine und der Viola. Wir freuen uns, dass alle die schwierigen Stellen, die uns letztes Mal noch einige Mühe bereiteten, heute toll gespielt werden. Zudem finden wir, dass wir für jeden Satz genügend Zeit eingeräumt haben, und insbesondere die Sechzehntelpassagen bis auf wenige rhythmische Kleinigkeiten nun gut ausgefeilt sind, so dass wir die grössten Hürden dieses Quintetts überwunden haben.

Wir werden uns nun noch am Montag, 2. und 9. Dezember zu den letzten Proben treffen, bevor das Werk dann am 6. Dezember anlässlich unseres Hauskonzertes, am 15. Dezember am Benefizkonzert, am 16. Dezember in Hünenberg und schliesslich am 17. Dezember bei der Präsentation meiner Maturaarbeit an der Kantonsschule Zug gespielt werden wird.

Wir hoffen, an den diversen Aufführungen in den nächsten Tagen Routine und Erfahrung zu sammeln, um für die Präsentation gut gerüstet zu sein. Wir freuen uns alle darauf!

## 4 Abschliessende Betrachtung

Mit meinem Maturaarbeitsthema habe ich eine gute Wahl getroffen: Es hat Spass gemacht, mit den vier Streicherinnen das musikalisch anspruchsvolle Stück einzustudieren und den schriftlichen Teil zu verfassen. Bei der Arbeit habe ich eine Menge neuer Tatsachen und Zusammenhänge kennengelernt, die mir ohne diese Gelegenheit verborgen geblieben wären. Auch lernte ich, eine musiktheoretische Analyse durchzuführen und so ein Stück in seinen Strukturen 'auseinanderzunehmen', sowohl harmonisch als auch rhythmisch. Der historische Teil der Arbeit bereitete mir besonders viel Freude, weil ich mich sehr für das geschichtliche Umfeld von Komponisten, insbesondere von Mozart, interessiere und somit die Entstehung des Klarinettenquintetts, die bedeutenden Lebensabschnitte des Komponisten und die Entwicklung der frühen Klarinettenformen mit besonderer Aufmerksamkeit studierte. Die Probenarbeit war natürlich ebenfalls eine grosse Herausforderung, von der wir aber viel profitieren konnten.

Ich kann diese Art von Maturaarbeit nur weiterempfehlen, weil auch eine praktische Komponente, diejenige des Probens und Übens, darin enthalten ist. Und wenn es sich dazu noch um ein Werk von Wolfgang Amadeus Mozart handelt, macht die Arbeit umso mehr Freude, und es wird einem immer wieder bewusst, was für eine schöne, ergreifende und gehaltvolle Musik dieser geniale Mensch seiner Nachwelt hinterlassen hat.

Mit diesem Gedanken über Mozart, den schon Antonín Dvořák im folgenden Zitat auf seine ganz eigene Art zum Ausdruck gebracht hat, möchte ich meine Arbeit beenden:

„Ein andermal überraschte er [Dvořák] uns mit der Frage, wer von uns wisse, *was Mozart sei*?! Die rätselhafte Frage veranlasste in unseren Köpfen einen mächtigen Aufruhr und es wurden eine Menge Meinungen laut, die Mozarts Bedeutung für die Musik würdigten. Es waren aber allgemein geläufige, abgedroschene Phrasen, [...] mehr oder weniger unsinnige Sätze. Auf alle Antworten schüttelte der Meister *ablehnend* den Kopf und die rätselhafte Frage blieb ungeklärt.

„Na, da sieht man, wie wenig Sinn und Gefühl Sie für die Musik haben! Errät es denn keiner von Ihnen?!“

Niemand antwortete... Dvořáks Temperament ging mit ihm durch: Er packte den ersten besten Schüler an der Schulter, zog ihn zum Fenster und während er mit seiner Hand zum Himmel wies und mit der andern den Schüler am Ärmel zerrte, fragte er von neuem: „Na, wissen Sie's schon? *Sehen Sie's?*“

... Der Schüler war sichtlich in Verlegenheit: Eine Weile starrte er zum Himmel und schliesslich stotterte er: ‚Bitte, Herr Doktor, ich sehe nichts!‘

‚Was?? Sehen Sie denn die Sonne nicht?‘

‚O ja, die sehe ich!‘

‚Warum sagen sie dann nicht, was *Mozart* ist?‘ Und während er sich vom Fenster wandte, sprach Dvorák ernst, überzeugt und mit grosser Begeisterung folgende Worte:

‚Also merken Sie sich das: *Mozart ist die Sonne!*‘<sup>31</sup>

## 5 Bibliographie

Brymer, Jack: Die Klarinette. Zug: Europabuch AG, 1978.

Harten, Selke: Den Interpreten auf den Leib komponiert. CD-Booklet, Philips Classics Productions, 1994.

Herzfeld, Friedrich: Das neue Ullstein Lexikon der Musik. Frankfurt/M., Berlin: Verlag Ullstein Gmbh, 1989.

Kolb, Annette: Mozart. Sein Leben. Erlenbach-Zürich: Eugen Rentsch Verlag AG, 1947.

Kroll, Oskar: Die Klarinette. Ihre Geschichte, ihre Literatur, ihre grossen Meister. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1965.

Michels, Ulrich: dtv-Atlas zur Musik. Tafeln und Texte, Band 2. München: Deutscher Taschenbuch Verlag Gmbh & Co. KG, 1985.

Schmid, Ernst Fritz: Wolfgang Amadeus Mozart. Quintett in A für Klarinette, zwei Violinen, Viola und Violoncello KV 581. Taschenpartitur. Kassel: Bärenreiter-Verlag.

Toeplitz, Uri: Die Holzbläser in der Musik Mozarts und ihr Verhältnis zur Tonartwahl. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner, 1978.

Wiese, Walter: Mozarts Kammermusik. Winterthur: Amadeus Verlag, 2001.

---

<sup>31</sup> Josef Michl, zitiert nach Wiese 2001, S. 288