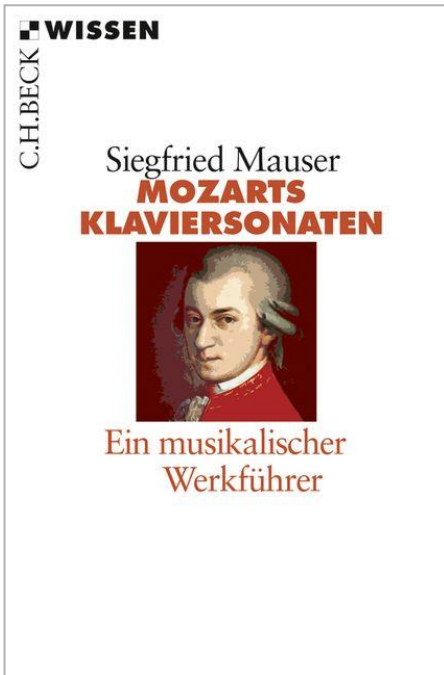


Unverkäufliche Leseprobe



Siegfried Mauser **Mozarts Klaviersonaten** Ein musikalischer Werkführer

128 Seiten mit 5 Notenbeispielen. Broschiert
ISBN: 978-3-406-66171-6

Weitere Informationen finden Sie hier:
<http://www.chbeck.de/13151592>

Prolog

Zu den begleiteten Klaviersonaten KV 6–9, KV 10–15 und KV 26–31

Die zehn frühen Sonaten für Klavier und Violine (KV 6–9 und KV 26–31) wurden zwar in der Neuen Mozart-Ausgabe aufgrund ihrer Besetzung mit Recht nicht in den Band 20 (Klaviermusik), sondern an entsprechender Stelle in den Bereich Kammermusik aufgenommen, dennoch müssen diese Werke in einem Führer zu den Klaviersonaten zumindest kurz behandelt werden, da sie konzeptionell eindeutig als solche mit Begleitung der Violine gedacht waren. Ein dialogisierendes Verhältnis zwischen den beiden Instrumenten, das dann ab der Sonate in G-Dur KV 301 (Mannheim 1778) zur kammermusikalischen Selbstverständlichkeit wurde und im eigentlichen Sinn die Gattung der Sonate für Klavier und Violine im Werk Mozarts begründete, liegt nur in wenigen und dann auch höchst bescheiden angelegten Ausnahmen vor. Meist verdoppelt die Violinstimme lediglich klanglich die Oberstimmenführung des Klaviers, gelegentlich in Terzen oder Sexten, oder unterstützt die figurative Begleitung der linken Hand – ganz selten treten imitatorisch geführte Passagen auf.

Die ersten vier Beispiele entstanden nicht zufällig 1763/64 in Paris, von wo aus Vater Leopold stolz an den Freund Lorenz Hagenauer nach Salzburg berichtet (1. Februar): «Nun sind 4 Sonaten von Mr: Wolfgang Mozart beym stechen. Stellen sie sich den Lermen für, den diese Sonaten in der Welt machen werden, wann am Titelblat stehet daß es ein Werk eines Kindes von 7 Jahren ist.» An Kompositionen Mozarts lagen bis dato nur im Notenbuch für Schwester Nannerl und in der Abschrift Leopolds übermittelte Klavierstücke vor; einige davon wanderten dann in die gefertigten Sonaten – so im Fall des zweiten Menuetts von KV 6 –, was einmal mehr die ursprüngliche Konzeption

als Klavierwerke belegt. Die Hinzufügung einer begleitenden Violinstimme entsprach dem damaligen Pariser Geschmack, den merkwürdigerweise vor allem deutsche Klavier-Komponisten wie der Augsburger Johann Gottfried Eckhard und insbesondere der Schlesier Johann Schobert repräsentierten. Dessen Sonaten op. II enthielten in der Drucklegung folgenden Zusatz: «qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de violon» («die mit Begleitung der Violine gespielt werden können»), was letztlich einer Anweisung «ad libitum» gleichkommt. Dementsprechend erschienen auch die in zwei Zweiergruppen publizierte Sonaten op. I (KV 6–7) und op. II (KV 8–9) von Mozart – ebenfalls nach Schoberts Vorbild – mit der Angabe «Pour le Clavecin/Qui peuvent se jouer avec l'Accompagnement de Violon». Dass gerade Schobert, zu dem in Paris auch persönlicher Kontakt bestand, maßgeblichen Einfluss auf Mozarts Komponieren hatte, belegt unter anderem die Paraphrasierung des Kopftemas aus dessen Sonate op. I Nr. 2 im Finalsatz von KV 6. Auch der auffällige Gebrauch durchlaufender Albertibass-Begleitung in Mozarts Werken verrät die deutliche Orientierung am Pariser «goût».

Die Begleitstimmen wurden also generell nicht als «obligat» (verpflichtend) eingestuft. Dies gilt ebenso für die in London als op. III erschienene Sammlung KV 10–15 (1765), die mit «ad libitum»-Begleitung von Violine oder Flöte und einem Violoncello veröffentlicht wurde und in der Neuen Mozart-Ausgabe dementsprechend als frühe Klaviertrios geführt wird. Auch in diesem Fall steht einer Aufführung als reiner Klaviersonate nichts im Wege, zumal gerade die zusätzlich hinzutretende Violoncellostimme nahezu ausschließlich die Stimmführung der linken Hand verdoppelt. Einerseits legt dieses Verfahren offen, dass es bei den Begleitstimmen erneut primär um klangliche Verstärkungen des rasch verklingenden Cembalos ging. Andererseits wird darüber hinaus jedoch auch ein Weiterleben der Möglichkeiten des im Barockzeitalter üblichen alternativen Instrumentengebrauchs und der möglichen Aufführungspraxis des Generalbasses durch hinzugefügtes Violoncello bestätigt – diese Tendenzen verschwinden dann spätestens ab den 70er Jahren

endgültig. Zeigten KV 6–9 deutliche Einflussnahmen der Pariser Szene, so treten in KV 10–15 solche durch Johann Christian Bach, den in London tätigen «italiänischen Bach», zutage. Mozarts op. IV schließlich, die sechs Sonaten mit Violinbegleitung KV 26–31, wurden im Februar 1766 in Den Haag für Karoline von Oranien-Nassau, die Schwester des Prinzen Wilhelm von Oranien komponiert, der sie auch gewidmet sind.

Zyklusbildung und Satztypik dieser vier ersten publizierten Opera Mozarts als begleitete Klaviersonaten sind höchst vielfältig und unsystematisch, ähnlich den «Divertimenti» als generell offenen Werkzyklen. Einerseits zeigen sie Bezüge zu den jeweiligen Entstehungsorten und -anlässen, andererseits meist eine Vermischung figurativer Tendenzen des barocken Suitensatzes mit Prinzipien des sich allmählich konstituierenden klassischen Stils, vor allem Aspekte der Harmonik und motivischen Entwicklung betreffend. Eine viersätzig Anlage zeigt bereits die erste Sonate in C-Dur aus KV 6 – Allegro/Andante/Menuett I, II/Allegro molto –; wir haben also eine vielfältig gestaffelte Zyklusbildung einer «großen Sonate», wenn auch mit kurzen Sätzen, vor uns – das Finale präsentiert überraschend und wohl erstmals in Mozarts Schaffen einen veritablen Sonatenhauptsatz mit dualer Themenbildung. Eine gewisse Dominanz dürfen die häufigen Menuette beanspruchen, die nicht selten, wie in KV 7, 8 und 9, als Finalsätze fungieren – wie übrigens auch in etlichen frühen Sonaten Joseph Haydns. Hierin zeigt sich erneut ein deutlicher Hinweis auf die Nachwirkung der Suitentradition des Barockzeitalters; das Relikt des Menuetts vermag zudem den Entwicklungsschub hin zur klassischen Sonatenkonzeption zu überdauern. Weitere ungewöhnliche Konstellationen stellen beispielsweise die langsamen Kopfsätze («Andante poco Adagio» und «Adagio») der jeweils zweisätzigen Sonaten KV 27 und KV 30, sowie die Kombination zweier schneller Sätze («Allegro maestoso»/«Allegro grazioso») in der ebenfalls nur zweigeteilten Sonate KV 28 dar. Die Zweisätzigkeit als solche entspricht dabei dem üblichen Typus einer «sonata italiana». Das Modell eines «Rondeau»-Satzes als schnelles Finale findet sich

bereits in KV 26, in KV 31 erscheint sogar ein finaler Variationssatz nach einem «Tempo di Minuetto». Auch die Vielfalt der langsamen Mittelsätze scheint das freie Spiel mit Satztypen zwischen den Zeiten zu bestätigen; einen besonders auffälligen Vorgriff repräsentiert dabei das «Adagio» aus der Sonate KV 7, das zweifellos als einer der ersten hochexpressiven Satzverläufe Mozarts mit überraschenden harmonischen Rückungen zu gelten hat und vorrangig dazu angetan scheint, den von Vater Leopold erhofften, ungläubigen Eindruck «in der Welt» hervorzurufen, «wenn am Titelblatt steht daß es ein Werk eines Kindes von 7 Jahren ist.» Auch wenn diese Werke kaum einen festen Platz innerhalb der Repertoirebildung der Klaviersonaten beanspruchen können, so darf es doch als höchst reizvoll gelten, das eine oder andere Stück mit oder ohne Begleitung im Konzertleben vorzufinden oder zumindest in ein Unterrichtsprogramm einzubauen.

Erste Phase

Improvisierte «Manieren» und instrumentales Theater: Frühe Münchner Sonaten KV 279–284

Obwohl die sechs Sonaten KV 279–284 in engem Zusammenhang zu sehen sind – Mozart nummeriert sie selbst im Sammelautograph durch – und ihre gemeinsame Entstehung eindeutig auf den Jahresbeginn 1775 in München zu verlegen ist, fällt dennoch die «dem Grafen Dürnitz in München gemachte» (Brief vom 9. Juni 1784) Sonate in D-Dur KV 284 in mehrfacher Hinsicht aus dem Rahmen. Zum einen hebt sie sich architektonisch mit einem breit angelegten Variationsfinale, das mit fast 20 Minuten Dauer einem selbständigen Variationszyklus vergleichbar ist, von den fünf anderen Sonaten ab; zum anderen verweist die bemerkenswerte Einschätzung Mozarts, gerade dieses Werk komme «auf die Pianoforte vom stein unvergleichlich heraus» (Brief vom 17. 10. 1777), auf eine Sonderstellung, die auf eine besondere Affinität zur Aufführungspraxis auf den modernen Hammerklavieren hinweist. Gerade das kann man bei den fünf anderen Sonaten nicht in derselben Weise behaupten, da vielfach cembalospezifische Figurationen dominieren und sich nur gelegentlich mit galanten und empfindsamen Elementen mischen, die allerdings teilweise durch notierte Übergangsdynamik (*crescendo* und *diminuendo*) in ihrem klangexpressiven, modernen Charakter verstärkt werden. Muss hier also zumindest eine instrumentenspezifische Ambivalenz in Anschlag gebracht werden, so scheint die enorm gesteigerte Charakterisierungskunst und Virtuosität der sechsten, erstmals «großen» Sonate deutlich auf das Hammerklavier zu verweisen. Auch die getrennte Publikation im Erstdruck scheint dies zu bestätigen: KV 279–283 wurden als Sammlung 1779 bei Breitkopf, KV 284 erst 1784 bei Torricella in Wien, zusammen mit der Klavier-sonate KV 333 und der großen Klavier-Violinsonate KV 454

veröffentlicht. Mozart hat zudem KV 284 mehrfach als einzelnes Werk erwähnt und aufgeführt, beispielsweise anlässlich einer Augsburger Akademie im Oktober 1777: «Dann spielte ich allein die letzte Sonate ex D fürn Dürnitz» – was ebenfalls den besonderen Rang bestätigen dürfte.

Natürlich gibt es darüber hinaus auch vielfache Gemeinsamkeiten, die wohl unter anderem in Bezug zur damals in München vorbereiteten Uraufführung der Oper «La finta giardiniera» KV 196 stehen. Dieses Werk markiert im Gattungsbereich der opera buffa einen ähnlichen Durchbruch wie der ebenfalls in München uraufgeführte «Idomeneo» KV 366 (1781) für die opera seria. Es bildet einen sinnfälligen Hintergrund zumindest für den instrumental-theatralen Humor, wie er sich besonders deutlich im Finale von KV 281 bemerkbar macht, aber darüber hinaus generell in der dichten und vielfältig wechselnden Charakterisierungskunst nahezu aller Sonatensätze erkennbar ist. Mozart hat wohl die sechs Sonaten vor allem für das eigene Konzertieren während der dreimonatigen Münchner Zeit geschrieben, gleichsam als Präsentationsmöglichkeit des ausübenden Musikers: «[Habe] in München schon alle Meine 6 Sonaten recht oft auswendig gespielt.» (Brief vom 17. 10. 1777). Sicherlich konnte das Augenmerk auf den Opernkomponisten dadurch verstärkt werden, wenn der Virtuose Mozart auf seinem Instrument die für damalige Verhältnisse wirklich «schweren Sonaten» (Brief vom 4. 2. 1778) spielte – somit war auch eine Art Werbemaßnahme mit der Komposition und Aufführung der Sonaten verbunden. Vor diesem Hintergrund wird es verständlich, dass sich ein je unterschiedlich akzentuierter Grundcharakter pro Sonate im Sinne eines jeweils spezifischen Verhältnisses zwischen opernhafter Theatralität und virtuos-spielerischer Instrumentalität ergibt.

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de