

4. Wenn Anschauungen das Verhalten beeinflussen, ist über weite geschichtliche Zeiträume hin und zumal in Deutschland Musik primär erfunden, erdacht, erarbeitet, konstruiert worden. Musikalische Inspiration hatte demgegenüber häufig durchaus akzidentellen Charakter.

All diese aus historischem Material abgeleiteten Urteile über „Musikalische Inspiration“ sind „systematisch“ im Sinne von „realisierter Möglichkeit“. Ganz ohne den geschichtlichen Bezug verliert der Begriff seine letzten Konturen; er verblaßt dann etwa zur Metapher für das glückliche Zusammenspiel von Begabung, Kenntnis, Erfahrung und Fertigkeit bei großen Leistungen oder er wird zum Symbol für ein menschliches Grundanliegen: die Sehnsucht nach Vollkommenheit.

Das Klavier in der Kammermusik des 18. Jahrhunderts

Versuch einer Orientierung

VON HANS HERING, DÜSSELDORF

Der Klavieranteil in der Kammermusik des 18. Jahrhunderts ist mehrfachem Bedeutungswandel unterworfen. In der Anfangssituation dieses Zeitraums ist das Klavier, obwohl als selbständiges Soloinstrument schon völlig autark, in der Kammermusik noch anonym untergeordnet. Der dann einsetzende Entwicklungsprozeß wird durch die Integration bestimmt, innerhalb deren das Klavier Solo- und Begleitfunktion miteinander verbindet und so eine rangmäßige Aufwertung erfährt. Dabei ergeben sich unterschiedliche Verhältnisse der Partnerschaft, ehe der Klassik der Ausgleich gelingt. Soziologische Rücksichten wirken auf diesen Werdegang ebenso wie eine modische Bevorzugung und persönlicher Ehrgeiz der Komponisten. Immer aber gibt das Klavier den Anstoß zur Schaffung neuer Strukturen, gleich ob es annektierend in das Ensemble der Solostimmen eindringt, später die Partner an die Grenze des „ad libitum“ verweist oder schließlich mit ihnen jene ideale Gemeinschaft eingeht, in der es kein zur Absonderung tendierendes Übergewicht gibt. Diese Initiative des Klaviers im Bereich der Kammermusik ist, so fragwürdige Kompromisse auch dabei unterlaufen, um so eher zu verstehen, als sich aus der gleichen Wurzel der Triosonate auch jene neuen Gruppierungen des Streichtrios und -quartetts entwickeln, die durch Eliminierung des Continuo ihr homogenes Gepräge behaupten. — Allgemeinste Voraussetzung aber für den Assoziierungsprozeß des Klaviers in der Kammermusik ist seine proteische Fähigkeit zu sowohl neutraler, d. h. meist übernommener Satzform wie zu individueller Spezifizierung. Auf beiden Wegen erfährt das Klavier gerade innerhalb der Kammermusik so viel Bereicherung, daß sein Anteil an diesem Werkbereich sogar einen wesentlichen Abschnitt in der Geschichte der Klaviermusik schlechthin darstellt.

Bei der Wiederbelebung vorklassischer Kammermusik darf die Musikwissenschaft für sich in Anspruch nehmen, diese Werke nicht nur erschlossen, sondern durch aufführungspraktische Hinweise vor stillfremder Zutat bewahrt zu haben. Das gilt insbesondere für die Beschränkung des Klaviers auf seine Funktion als Generalbaßinstrument. Seine generelle Fixierung als Continuobestandteil bestimmt bis zum

Ende des Barock seinen Rang im Zusammenspiel. Deshalb ist die Unterweisung im Generalbaß vordringlicher Unterrichtsgegenstand der Klavierschulen des 18. Jahrhunderts. Die Verbote darin, fast so zahlreich wie die Gebote, bestätigen die absolute Autarkie der Soloinstrumente in Solo- wie Triosonaten. So tadelt Johann Joachim Quantz, der dem Accompagnement sogar über ein Drittel seiner Flötenschule einräumt, den Cembalisten, „wenn er mit der rechten Hand zu viel Bewegung machet, oder wenn er mit derselben, am unrechten Ort, melodios spielet, oder harpeggiert, oder sonst Sachen, die der Hauptstimme entgegen sind, mit einmenget“¹. Ebenso kategorisch verlangt Ph. E. Bach, dessen Versuch sich doch gerade dagegen richtet, das Klavier „bloss als ein nöthiges Uebel zur Begleitung (zu) dulden“ (Einleitung, § 2), vom Continuospieler: „er accompagniret mit Discretion“ (32. Kap., § 3).

Demgegenüber verfügte die Klaviermusik zu Beginn des 18. Jahrhunderts bereits über ebenso viele genuine Spielformen wie übernommene Satzstrukturen, daß der Rang des Klaviers als Soloinstrument unbestritten war. Gerade dieser doppelte Besitz, gewonnen aus eigener Entwicklung und aus assimilierender Annexion, gewährt die Voraussetzung, aus der solistischen Abgeschlossenheit herauszutreten und im Ensemble eigenen Anteil durchzusetzen, der über anonyme Unterordnung hinausdrängt. Diese Expansion erfolgt fast gleichzeitig auf zwei verschiedenen Gebieten, in der Kammermusik und im Konzert. In beiden Gattungen gelingt Johann Sebastian Bach auf dem Wege der Eingliederung eine hohe Stufe der Vollendung. Andererseits erweist sich die Selbständigkeit des Klaviers als hinreichend autark, aus sich heraus auch eine Partnerschaft zu begründen, bei der das Tasteninstrument seine Prävalenz behauptet und die mitwirkenden Soloinstrumente nur in eine koordinierende, oft sogar völlig sekundäre Funktion verweist, wie es in der zuerst in Frankreich gepflegten „begleiteten Klaviersonate“ der Fall ist. Beide Prinzipien zeigen sich differenziert gegeneinander und schließen mit großer Wahrscheinlichkeit eine direkte gegenseitige Beeinflussung aus.

Johann Sebastian Bach eröffnet dem Klavier einen Zugang innerhalb der Triosonate: eine der beiden Solostimmen wird dabei dem Cembalo zugewiesen, eine „Praxis, über die vielleicht nur deshalb nähere Angaben fehlen, weil sie sich von selbst verstand“². Da aber in den zeitgenössischen Handschriften mehr Stimmsätze als Partituren überliefert sind, ist diese Verallgemeinerung Scherings gewiß einzuschränken. Daß Bach jedenfalls auch hierin seine Vorgänger und Zeitgenossen weit übertraf, indem er diese Mitwirkung des Klaviers aus gelegentlicher improvisierter Stellvertretung in obligaten Rang erhob, nimmt nicht wunder angesichts seiner so vielseitigen Erfolge um die selbständige Geltung und Anerkennung des Klaviers. Gegenüber Wilhelm Fischer³, der in Bachs Sonaten „keine kühne Neuerung, sondern bloß die Legalisierung einer hundert Jahre alten Praxis“ sah, ist jedenfalls eher Günter Haußwald⁴ zuzustimmen, der ihnen „eine isolierte Stellung in der zeitge-

¹ Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. Neudruck hrsg. v. A. Schering, Leipzig 1906, S. 171 (Faksimiledruck Kassel 1953, 1964, S. 225).

² A. Schering, Zur Geschichte der Solosonate in der I. Hälfte des 17. Jahrhunderts, Riemann-Festschrift, Leipzig 1909, S. 309.

³ Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils. Studien zur Musikwissenschaft (Beihefte DTÖ) III, S. 66.

⁴ Zur Sonatenkunst der Bachzeit. Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung, Leipzig 1951, S. 346.

nössischen Sonatenproduktion“ zugestanden wissen will. Einer der Gegenstände in dieser Diskrepanz ist zweifellos der Anteil des Klaviers in diesem Sonatenwerk. Von hier aus lassen sich mehrere Satztypen gerade hinsichtlich der Partnerschaftsverhältnisse unterscheiden, die Bach anstrebte:

a) die eigentliche Triostruktur, bei der das Klavier zusätzlich zum Baß eine der beiden Oberstimmen übernimmt, wobei die reale Dreistimmigkeit erhalten bleibt zur Wahrung polyphoner Ausgeglichenheit. Hierher gehören die meisten lebhaften Sätze in duettierender Anlage wie solche mit einer in die Polyphonie einbezogenen Baßstimme⁵. Hier ist Bach der oben bezeichneten Tradition am nächsten. Neu hingegen sind

b) Solosätze, bei denen das Klavier einen genau fixierten Part in klaviermäßig spezifizierter Form auszuführen hat. Hier ist zu unterscheiden zwischen Satztypen mit reiner Akkordfiguration (BWV 1018 III oder 1017 I) und solchen mit eigenem motivisch-melodischem Anteil (1014 I oder 1018 I). Diese letztgenannten bilden, z. T. schon in ritornellartiger Entwicklung, die Brücke zu

c) den Satzformen, bei denen vollends die Konzertanlage zum Muster genommen ist, wodurch das Klavier vornehmlich als Tuttiträger wieder absolutere Sprachform gewinnt, besonders ausgeprägt in 1032 I.

Die objektive Führung der Klavierstimme bei a) erlaubt keine instrumentale Differenzierung, da sie der Partie des verbliebenen Soloinstrumentes koordiniert ist. Sie unterliegt damit derselben Verallgemeinerung, wie sie auch durch die Austauschbarkeit in der Besetzung (Violine, Oboe, Flöte und Gambe) schon gegeben ist. In diesem Anteilverhältnis kommt deshalb der Klavierpart eher dem Spieler zugute, der damit zur Gleichberechtigung aufrückt, als der Aufwertung des Klaviers im Ensemble, weil es an den neutralen Duktus gebunden bleibt, ohne sich individuell entfalten zu können.

Fortschrittlicher dagegen zeigen sich insgesamt die langsamen Sätze (b). Selbst innerhalb realer Dreistimmigkeit durchbricht Bach den traditionellen Rahmen schon in 1014 III, wo zu stets dominierender Violine das Klavier über einer Achtelbewegung im Baß – einem frei abgewandelten modulierenden Ostinato – eine füllend umschreibende, manchmal die Melodie der Violine in der Unterterz begleitende Sechzehntelstimme einfügt, die aber weder mit der Violine alterniert noch sie imitiert. Noch spezifischer erreicht in 1015 III, bei völlig ausgeglichenem Verhältnis von Violine und Klavieroberstimme, der Baß eine so enge Verschmelzung von Grundlinie und einbezogener harmonischer Ausrandung, daß hier klavieristische Eigenform vollendete Gestalt findet. Trotzdem sinken die langsamen Sätze nicht in die Sphäre von Solosonaten mit figurierter Akkordbegleitung, vielmehr ist in die umkreisenden Figuren eine transparent-komplementäre Gegenstimme eingeflochten. So ist z. B. in 1017 I das Trioverhältnis nicht etwa in der realen Dreistimmigkeit (Violine und zwei Klavierstimmen) allein bewahrt; bezieht doch die Partie der

⁵ Diese Struktur entspricht dem zeitgenössischen Brauch, solche Sätze als Trios zu bezeichnen, auch bei der Ausführung durch nur zwei Partner (vgl. Suite A (1025), von Ph. E. Bach bezeichnet als „*Trio fürs obligate Cembalo und eine Violine*“).

rechten Hand eine „Scheinstimme“ ein, die gerade an Zäsuren der Violine ihre melodische Bedeutung erweist. Ebenso dient die Partie der rechten Hand im 3. Satz der gleichen Sonate keineswegs bloßer Akkordumschreibung, sondern enthält zusätzlich soviel melodisch-kontrapunktierende Qualität, daß das Einmünden des Satzes in das unmittelbare Duettieren der letzten vier Takte eine völlig natürliche Konsequenz bildet.

Noch eindeutiger zeigt sich der Bedeutungsausgleich im Bachschen Klavierpart bei Sätzen mit ritornellartiger Anlage (c). So gewinnen die vier bzw. fünf Anfangstakte der einleitenden Sätze von 1014 und 1018 eine substantielle wie duktusmäßige Selbständigkeit, die bis dahin nur das Orchester im Solokonzert kannte. Diese Konfrontation des eigengesetzlichen Klavierparts mit der arienmäßig singenden Violinmelodie unterbricht völlig die Beziehung zur Triosonate. Während in diesen beiden Sätzen aber noch ein Führungsaustausch von Violine und Klavier stattfindet, erweist sich die Sonate A mit Flöte (1032) — auch schon als Torso — vollends als ausgesprochene Konzertanlage: Klavierpart und Flöte bleiben im Themenanteil getrennt. Diese letzte Konsequenz aber verzichtet nicht nur auf das sonst weitgehend gewährte Trioprinzip, sondern überschreitet die Grenze des Sonatenbereichs überhaupt. Der autographe Titel: *Sonata a 1 Traversa è Cembalo obligato* weist durch Benennung der Flöte an erster Stelle ebenso auf die Grenzsituation dieses Werkes hin, wie es wohl auch kein Zufall ist, daß sich das Autograph dieses Werkes auf den Blättern des Konzertes für zwei Klaviere c (1062) befindet. Damit liegt seine Entstehung später als die der übrigen Sonaten, vielleicht handelt es sich ebenso wie bei dem Konzert für zwei Klaviere um die Umarbeitung einer originalen Konzertvorlage. Jedenfalls stimmen die Sonaten der Köthener Zeit in autographen und nachschriftlichen Titeln in der Formulierung „a Cembalo obligato“ (bzw. „certato“) überein. Schließlich verstärken auch der Verzicht des Klavierparts auf jegliche Klavierismen und das hier besonders symptomatische Stehenbleiben nur bezifferter Bässe die Vermutung einer klavierauszugmäßigen Bearbeitung vor allem im ersten Satz.

So konzentriert sich offenbar Bachs Eingliederung des Klaviers in die Kammermusik auf die Köthener Schaffensperiode. Das hier erfolgende Aufrücken des Cembalos in eine „obligate“ Funktion erreichte zweierlei: die Aufwertung des Klaviers zur Gleichberechtigung innerhalb der neuen Partnerschaft und die eigenständige klavieristische Integration. Bach fixiert also nicht nur, was nach der Hypothese Scherings u. a. verbreitet war, sondern er gab dem Begriff des Obligaten gleichzeitig einen erweiterten Sinngehalt: der so bezeichnete Anteil ist nicht nur an sich, sondern auch in der vorgeschriebenen klaviertypischen Form verpflichtend. Gegenüber dem ex improviso-Prinzip des Generalbasses rückt das Klavier — nicht mehr austauschbar gegen Laute noch Orgel — in den Rang einer duettierenden, ja rivalisierenden Komponente, daher auch mehrfach die Bezeichnung als „Cembalo certato“. Die hier angedeuteten Modelle sind in einem Umfang beispielhaft, für den es vor und zu Bachs Zeit innerhalb der Kammermusik kein Beispiel gab. Die zeitliche Nähe dieser Sonatenzyklen mit dem Abschluß des ersten Teils des *Wohltemperierten Klaviers* unterstützt dabei die Annahme, daß Bach in beiden Werkgruppen

das Klavier nicht nur äußerlich aufwerten, sondern ihm gleichzeitig eine möglichst individuelle Sprachform erwerben wollte^{5a}.

Mit diesem grundlegenden Wandel der Klavierfunktion stellt sich nun die Frage nach dem Verbleib des Continuo. In bestechender Logik fordert nach der umfassend begründeten Anregung Rusts⁶ u. a. neuerdings auch Newman⁷ wieder, „to imply the presence of a second, accompanying keyboard instrument“. Dem steht aber entgegen, daß selbst in den „gearbeiteten“ Sätzen, in denen allein ein Continuo-Zusatz vorstellbar wäre, dieser Beitrag vom „obligaten“ Cembalo übernommen werden könnte. Außerhalb dieses Zugeständnisses hieße es aber Sinn und Fortschritt Bachscher Klavierdiktation verkennen, die ja gerade die Umwandlung des bloßen Generalbasses in einen spezifischen Klaviersatz zum Ziele hatten, wollte man diese neue Auflockerung der Satzstruktur mit dem Ballast einer zusätzlichen Continuoausführung beschweren. Es ist kaum denkbar, daß Bach den großen Erfindungsreichtum seiner klaviertypischen Satzstrukturen schuf, um ihn durch ein zusätzliches Akkordinstrument zudecken zu lassen. Von hier aus wird dann auch die Forderung eines zweiten Cembalos für die „gearbeiteten“ Sätze fragwürdig, da kaum ein satzweisender Besetzungswechsel innerhalb einer Sonate vermutet werden kann.

Zudem ist die Situation in Bachs Sonatenwerk ganz anders als in einer — leider von ihrem Herausgeber Manfred Ruetz⁸ weder in Titel noch Entstehungszeit näher bezeichneten — Sonate von Georg Philipp Telemann für Blockflöte, konzertierendes Cembalo und bezifferten Continuo. Hier treten dem periodisch eingesetzten Cembalo Flöte und Bc. als Gruppe entgegen, es kommt sogar zu einem ausgesprochenen Alternieren. Zugrunde liegt also eine Strukturform, wie sie — wahrscheinlich später — bei Bachs Londoner Sohn wieder auftritt.

Obligate Klavierführung innerhalb eines Ensembles findet sich bei Johann Sebastian Bach noch im fünften Brandenburger Konzert (1050) und im sogenannten Tripelkonzert *a* (1044). In beiden Fällen ist das Cembalo („concertato“) mit Flöte und Violine einem Streichorchester als Sologruppe gegenübergestellt. Beziffert sind aber nur die Partien, in denen die rechte Hand pausiert: das sind in den Ecksätzen die Tuttistellen und im langsamen Satz jeweils die der Flöte und Violine vorbehaltenen Solophrasen. Auch das läßt Rückschlüsse auf die Berücksichtigung des Continuo im Sonatenwerk zu. Übrigens ist im letztgenannten Werk der Ausgleich innerhalb der Sologruppe empfindlich durch das Übergewicht des Klaviers beeinträchtigt. Flöte und Violine sind auf gekürzte Imitationen beschränkt, im letzten Satz sogar auf eine Grundlinie des Themas reduziert, aus der auch die Ritornelltutti des Orchesters bestritten werden. Gerade im Hinblick darauf, daß dieses „Tripel“-Konzert eine Bearbeitung eines der virtuosesten Klavierwerke (894) von Johann Sebastian Bach ist, wäre es wohl zu vermessen, von hier aus die program-

^{5a} Die nach Abschluß vorliegender Arbeit veröffentlichte Dissertation von Hans Eppstein, *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo* (Studia musicologica Upsaliensia, nova series III, Uppsala 1966) ordnet demgegenüber Bachs Sonaten „im Feld zwischen visionärer Phantastie und praktischem Realismus“ (S. 33) ein und resigniert schließlich: „daß Idee und Klang adaequat sind, scheint weitgehend unmöglich“, weil das Klavier „weitgehend mit souveräner Gleichgültigkeit für seine Eigenart und Begrenzung behandelt“ und so gezwungen wird zur „Konkurrenz mit Instrumenten, die ihm als Melodieträger weit überlegen sind“ (190).

⁶ Vorrede zu Bd. IX der I. Gesamtausgabe.

⁷ W. Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill 1959, S. 272.

⁸ Hortus Musicus Nr. 36.

matische Tendenz zu verallgemeinern, daß die vollendete Homogenität der Klavierstruktur eine tongetreue Anpassung der mitwirkenden Solisten verwehrt. In diesem Werk ist allerdings diese Annahme bestätigt. — Bachs letzter Kammermusikbeitrag, Triosonate und *Canone perpetuo* im *Musikalischen Opfer*, ist wieder völlig in den Satzbereich der Tradition gerückt, entsprechend dem thematischen Anlaß und seiner polyphonen Demonstration.

Was Bach für das Klavier innerhalb der Kammermusik erreichte, blieb ohne direkte Nachfolge. Die Verbreitung seiner Sonaten mit obligatem Klavier war begrenzt. Selbst die spätere Wiederbelebung stand, wie so oft bei Bachs Werk, unter dem verwirrenden Zeichen grundsätzlichen Mißverständnisses. So tragen die ersten Druckausgaben durch Hans Georg Nägeli (ca. 1804) den irreführenden Titel: *Claversonaten mit obligater Violine*⁹. Damit aber sind diese Duosonaten einem Zusammenhang zugeordnet, der für sie nicht zutrifft. Während nämlich Bach die Integration des Klaviers deduktiv aus der Struktur der Triosonate herleitet, basiert die nachbarocke Kammermusik auf dem neuen Typus der „begleiteten“ Klaviersonate. Bei ihr liegt prinzipiell der Schwerpunkt von Anfang an im Klavierpart, und bei aller Divergenz der späteren Entwicklungsstufen dieser neuen Gattung ändert sich an dieser Grundhaltung nichts. Unüberbrückbar ist der grundsätzliche Abstand beider Sonatentypen auch dadurch, daß Johann Sebastian Bachs Schöpfungen in provinzieller Abgeschlossenheit als ein einmaliges Endprodukt barocker Tradition heranreiften, während die „begleitete“ Klaviersonate erst nach mehrfachen Verwandlungen durch eine Vielzahl beteiligter Komponisten schließlich in die Duo-Sonate bzw. die erweiterte Besetzung von Klaviertrio und -quartett der Klassik einmündete. Folgen doch selbst Bachs Söhne, neben dem Londoner sogar Philipp Emanuel Bach — aus dessen Besitz die Mehrzahl der Sonaten des Vaters erhalten wurde — dem neuen Einfluß. Philipp Emanuel sogar mit spürbarer Resignation gegenüber „dem jetzigen Schlendrian“: „*Ich habe doch endlich müssen jung thun und Sonaten fürs Clavier machen, die man allein, ohne etwas zu vermissen, und auch mit einer Violin und einem Violoncell begleitet blos spielen kann und leicht sind*“¹⁰. In welchem Ausmaß die Öffentlichkeit an solchen Sonaten interessiert war, zeigt auch die Absicht Leopold Mozarts, seinen Sohn bei der ersten Parisreise gerade in diesem Genre mit eigenen Beiträgen hervortreten zu lassen.

Daß die „begleitete“ Sonate vorwiegend in Frankreich sich entwickelt, verdankt sie ihrer Bevorzugung vor allem durch Dilettanten. Während Trio- und Solosonaten und der ihnen gemeinsame Continuo auch hier weiterhin den Berufsmusikern vorbehalten blieben, eröffnete sich den Liebhabern von der neuen Klavierliteratur aus ein neues Betätigungsfeld. Dem verpflichtenden Beispiel des königlichen Hofes folgte der Adel auch außerhalb von Paris. Nur so sind die dichte Folge von Couperins *Pièces de Clavecin* und die schon innerhalb eines Jahres notwendige zweite Auflage seiner *L'art de toucher le Clavecin* erklärlich. Nur aus dieser Bevorzugung des Klaviers, die sowohl seine Bevorzugung begründet wie sie umgekehrt auch die

⁹ Nach W. Apel, *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge/Mass. 1944, Artikel *accompaniment* ist die wohl erste englische Ausgabe durch S. Wesley ebenfalls als *Six Sonatas for Harpsichord with an Obligato Violin Accompaniment* bezeichnet.

¹⁰ Briefe an Forkel vom 10. II. und 20. IX. 1775, mitgeteilt von E. F. Schmid, *C. Ph. E. Bach und seine Kammermusik*, Kassel 1931, S. 149.

Ausprägung der entsprechenden Literatur beeinflußt, ist zu verstehen, daß auch für die neue Kammermusik das Klavier den Ausgangs- und Schwerpunkt in der Partnerschaft bildete. Andere dabei mitwirkende Faktoren der großen Stilwende sind nur schwer kausal gegeneinander zu differenzieren, da sie sich in zu enger Verflechtung gegenseitig bedingen. So öffnet die Lösung vom „style d'un teneur“ dem thematischen Dualismus ebenso die Wege wie der Wandlungsmöglichkeit homophoner Satzstrukturen zu kontrastierenden Klangkomplexen; Wandlungen, die speziell im Klavierbereich die Verbreitung des Hammerklaviers voraussetzen und beschleunigen.

Als ersten Komponisten „begleiteter“ Klaviersonaten bezeichnen sowohl Marc Pincherle in seinem Neudruck¹¹ wie Eduard Reeser¹², dessen Dissertation eine eingehende Darstellung der Gattung mit einem Neudruck von zwölf Sonaten verschiedener Meister verbindet, den aus Narbonne stammenden Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711–72). Nach Solo- und Triosonaten veröffentlichte dieser schon 1734 als Op. III *Pièces de Clavecin en Sonates avec accompagnement de Violon*. In der Vorrede betont er sein Bemühen „à chercher du nouveau“ trotz „un nombre si prodigieux de Sonates de toute espece qu'il n'est personne qui ne croye que ce genre est épuisé“. Gegenüber einer Tradition, in der „l'idée de sonate était liée à l'idée de violon . . . comme à l'idée de clavecin celle de pièce“ (Pincherle, a. a. O., S. 17), ist Mondonvilles Op. III doppelt bedeutsam: die neue Sonatenstruktur bleibt, wie es schon der Titel besagt, der „Pièce“ verhaftet, und zwar nicht nur klaviersatzmäßig, und die Einbeziehung der Violine verzichtet hier auf jedes Primat ihrerseits zugunsten einer völlig ausgeglichenen Partnerschaft. Gerade im Unterschied zur späteren Entwicklung der „begleiteten“ Klaviersonate bleibt festzustellen, daß Mondonville mit dem „Accompagnement“ der Violine eine ähnliche Zuordnung verbindet wie Bach durch die Aufwertung des Klaviers zum „obligaten“ Anteil. Vorstufen dieser anspruchsvollen Integration, wie sie dem erst 23jährigen Mondonville gelingt, sind bisher nicht bekannt geworden¹³. Bedeutungsvoll für die neuere Kammermusik mit Klavier wird diese Werkreihe vor allem durch den völligen Verzicht auf den Continuozusatz. Der Klavierpart ist überall, auch in den meist von der Violine allein geführten langsamen Sätzen, genau fixiert und in Art der „Pièce“ spielerisch so aufgelockert und in der Umschreibung so harmoniegesättigt, daß er keiner Ergänzung bedarf, wie auch keinerlei Bezifferung vorkommt. Weitgreifende Figuren und Läufe, häufige Verwendungen des „croisé“, oft bevorzugte Alberti-Bässe, komplementär-rhythmischer Wechsel in der Bewegung beider Hände — oder auch im Wechsel mit der Violine — all diese Vielfalt wird von hier aus unverlierbarer Besitz der Klavierpartie in der „begleiteten“ Klaviersonate. Von der Violine verlangt Mondonville allerdings noch Schwierigkeiten, auf die seine Nachfolger mehr und mehr verzichteten. Das Prinzip des Alternierens zeigt sich schon im motivischen Austausch zu Beginn der „Giga“ aus der 1. Sonate, deren

¹¹ Publications de la Société Française de Musicologie. Première série, tome IX, Paris 1935.

¹² *De Klaviersonate mit Violbegeleiding in het parijsche Muziekleven ten Tijde van Mozart*. Rotterdam 1939. — Eine noch unveröffentlichte Diss. von Edith Borroff über Mondonvilles Instrumentalkompositionen (University of Michigan 1958, 2 Bände) war mir leider nicht erreichbar.

¹³ Von der sicher nicht selten genutzten Möglichkeit, die Klavieroberstimme wahlweise der Violine zuzuweisen (wie in E. Jacquet — de la *Guerres Pièces de Clavecin, qui peuvent se jouer sur le Violon* 1707), war kaum eine weiterführende Initiative zu erwarten.

1.

Allegro

erster Satz sich übrigens noch ganz „gearbeitet“ gibt. Schon aus diesem kurzmotivischen Führungswechsel beider Partner, bei dem — wie oft bei Mondonville — die Violine sogar vorübergehend den Baß zu vertreten vermag, läßt sich sein Begriff des „Accompagnement“ als ein durchaus gleichrangiges Miteinander definieren. Darüber hinaus differenziert Mondonville die Führung beider Partner beim Austausch in spezifischer Anpassung wie in der sechsten, vielleicht der interessantesten Sonate des Opus, die durch die zusätzliche Überschrift *Concerto* die Quelle dieser Struktur preisgibt:

2.
Concerto Allegro

Solo

Solo

Die beiden Solokomplexe berücksichtigen nacheinander — wie im oben zitierten letzten Satz auch — beide Partner gleichwertig, durchbrechen aber besonders in der

jeweiligen Führung der Gegenstimme die strenge Gleichstellung zugunsten einer eigenen, dem jeweiligen Instrument angepaßten Spielführung. Damit zeigt sich Mondonville der neuen Situation im Gegensatz zur Triosonate mit artgleichen Partnern vollauf bewußt, eine Einstellung, die seinen Nachfolgern zunächst fremd bleibt und erst in den Duo-Sonaten der Klassik Allgemeingut wird.

Diesem für einen 23jährigen als genial zu bezeichnenden Höhepunkt können außer Jean Philippe Rameaus *Pièces de clavecin en concerts* eigentlich nur noch die wie bei Mondonville betitelten Sonaten von Louis Gabriel Guillemain (1745) an die Seite gestellt werden. Eigenartigerweise räumt die Vorrede seines Op. 13 der Violine schon eine fakultative Funktion ein, ein Vorschlag, der kaum mehr als rhetorisch gemeint sein kann, weil seine Violinpartie kaum weniger substantiell als die Mondonvilles ist und ihr Fehlen Lücken aufreißen würde. Aber die Berufung auf den „*goût d'à présent*“, wonach die „begleitete“ Klaviersonate als verbreitet angenommen werden kann, wird noch durch die Vorbehalte gegenüber den neuen Relationen bemerkenswert: daß die Violinpartie „*demande une grande douceur dans l'exécution, afin de laisser au Clavecin seul la facilité d'être entendu*“. Die Erfahrung, „*que le Violon couvroit un peu trop, ce qui empeche que l'on distingue le véritable sujet*“¹⁴, läßt vermuten, daß die Geiger die Diskrepanz zur ältern Solosonate mit Generalbaß nicht immer erfaßten.

Ob dieser Umstand allein oder die Rücksicht auf die begrenzte Fähigkeit der Geiger¹⁵ die zunächst immer negativer verlaufende Entwicklung begünstigte, jedenfalls verfiel die so ausgeglichen eingeleitete Partnerschaft bis zu jenem Tiefstand, wo die von Guillemain u. a. noch rhetorisch gemeinte ad libitum-Funktion der Violine sich mit völliger Unterordnung begnügte. Der Begriff „Accompagnement“ betraf jetzt gegenüber der eindeutigen Prävalenz des Klavierparts nur noch Nebensächliches, das sogar je nach Gelegenheit, ohne spürbare Lücke zu hinterlassen, ausbleiben konnte. Sicher herrschte auch hierbei eine ähnliche Rücksicht „*à la portée des écoliers plus ou moins habiles comme à celle des maîtres*“, wie es in dem bei Schering a. a. O. zitierten Bericht von Jacques Aubert (1730) hieß.

Was trotzdem die so untergeordnete Existenz der Violine in der „begleiteten“ Klaviersonate rechtfertigt, spricht Simon Simon in der Vorrede seiner *Pièces de clavecin dans tous les genres avec et sans accompagnement de violon* Op. 1 (nach Reeser kurz nach 1750 entstanden) aus: „*parceque la Mélodie, qui perd les graces de sa rondeur dans les sons désunis du clavecin, sera soutenue par les sons filés et harmonieux du violon*“. Klangliche Abrundung, transparente Bindung harmonischer Zusammenklänge aber werden für die komplementierenden Streicher — denn die Forderung läßt sich entsprechend auch auf ein mitwirkendes Cello ausweiten — eine um so notwendigere Aufgabe, je weiter sich der Klaviersatz in Figuration auflöst und dabei immer ausgedehntere Klangräume zu umfassen versucht. Das gilt auch besonders für das Hammerklavier dieser Zeit, dem die klangliche Kohäsion fehlt, die später das Bindepedal vermittelt. Darum bleibt die Mitwirkung der Streicher

¹⁴ Mitgeteilt bei Reeser, a. a. O., S. 58.

¹⁵ Vgl. den aufschlußreichen zeitgenössischen Bericht, den A. Schering hierzu mitteilt (*Geschichte des Instrumentalkonzerts*, Leipzig 1905, S. 166).

besonders für umfangreichere Werke verbindlich, mit denen Johann Schobert u. a. jetzt auch vor einem größeren Hörerkreis konzertieren. Gerade für Schobert, der seine Zeitgenossen an Virtuosität übertrifft, bleibt das Klavier die Basis seines Schaffens. Das Verhältnis dieses Schwerpunktes zu den mitwirkenden Streichinstrumenten mag mit seinen Formulierungen: „*Les parties d'accompagnement sont ad libitum*“ (in Op. 5, 6, 7, 9, 14) bzw. „*qui peuvent se jouer avec l'accompagnement du violon*“ (in Op. 1, 2, 3, 10) nicht ohne Konzession an Verkaufsinteressen ausgesprochen sein; aber daraus folgern, Schobert ginge wie andere „*anspruchsvolle Komponisten*“ . . . „*dazu über, das Accompagnement auszuschreiben*“¹⁶, heißt doch wohl die grundlegende Relation innerhalb der „begleiteten“ Klaviersonate mißverstehen, wenn nicht verkennen. Eher könnte man bei dem so elementaren Funktionswechsel in diesem neuen Kammermusikbereich von einem – allerdings sehr begrenzt berechtigten – Übergang des Accompagnement auf die Streicher sprechen, wie es der Titel ja besagt. Daß es kein völliger Übergang ist, hält ja gerade die Möglichkeit einer weiteren Entwicklung offen, der allerdings erst noch ein stagnierender Tiefstand vorausgeht.

In der Frage der Partnerschaft und ihrer wertmäßigen Orientierung ist Schobert von dem sonst so spürbaren Mannheimer Einfluß frei, das zeigt eine Gegenüberstellung einiger Takte aus dem letzten Satz seines Op. 16,4 mit einer ähnlichen Durchführungsstelle aus dem Trio für Flöte, Violoncello und Cembalo obligato von Franz Xaver Richter. Bei der Differenzierung von Wesentlichem und Beiläufigem innerhalb des Wechsels der Rangordnung fällt die Entscheidung bei Richter ganz eindeutig für die beiden Soloinstrumente, bei Schobert für den Klavierpart. Beide Beispiele tragen übereinstimmend eine Sequenzenreihe in komplementär-rhythmischer Ineinanderfügung zweier Hauptstimmen vor. Das Zugeordnete, d. h. das Accompagnement fällt bei Richter dem Klavier zu in Form eines vorgeschriebenen (obligato), ausgreifenden Arpeggios anstelle des früheren nur bezifferten Bc. Bei Schobert aber ist gerade das Wesentliche dem Klavier vorbehalten, und die beiden

3.
Richter

Fl.

Vc.

Cb.

¹⁶ MGG, Artikel *Accompagnement*.

Schobert

VI.

Vc.

Cb.

nach 2 Taktten fortgeführt Sequenz:

Streichinstrumente ziehen nur die Grundlinien nach. Lediglich die variative Umschreibung *b* läßt die Frage offen, ob sie oder die Baßführung bei *a¹* das Komplement zu *a* bildet. Die diatonisch auslaufende Rückführung durch das Klavier bestätigt vollends dessen vordergründige Funktion gegenüber den Streichern in bloßer Akkordik. Das „ausgeschriebene“ Accompagnement Richters als Auflockerung einer barocken Continuo-Tradition wird damit zwar der Spielform des Klaviers gerecht, ohne aber eine generelle Aufwertung zu ausgeglichener Partnerschaft zu erwirken. — Der Führungsanspruch des Tasteninstrumentes in der „begleiteten“ Klavier-sonate dagegen, basierend auf der homogenen Struktur der „Pièce“, vermag schließlich jenen Tiefgang zu erklären, der die Zu- zur völligen Unterordnung der Streicher abgleiten läßt wie in den vorwiegend der Mode folgenden Sonaten von Leontzi Honauer, Armand Louis Couperin (Neffe), Johann Friedrich Edelmann u. a.¹⁷, deren Drucke sogar auch ohne die dazugehörigen Streicherstimmen verkauft wurden. Dieser Situation entsprechen auch die drei ersten Sonatensammlungen des Wunderkindes Mozart, die während des Aufenthalts in Paris, London und den Niederlanden entstanden. Daß hier die Violinstimme — und bei den Londoner Sonaten auch eine Violoncellostimme — nachträglich vom Vater hinzugefügt wurde, zeigt

¹⁷ Vgl. die eingehende Aufzählung bei Reeser, a. a. O.

die unverbindliche Konzession dieses auf Substanz verzichtenden Beitrages, der vorwiegend aus Begleitfiguren, Haltetönen und ähnlichen Füllungen besteht¹⁸.

Das gilt nicht mehr für den zu früher Meisterschaft gereiften Mozart. Die Mahnung des Vaters anlässlich der zweiten Pariser Reise: „Schreibst du etwas zum Gravieren, so schreib es leicht, für Liebhaber und populär!“ (Brief vom 6. 5. 78) bleibt unberücksichtigt. Die am Ende des Pariser Aufenthaltes gedruckten *Six Sonates pour Clavecin ou Fortepiano avec accompagnement d'un Violon* (293 a—d, 300 c, 300 l) entsprechen nur noch im Titel der Tradition, sind aber viel mehr schon „Clavierduetti mit Violin“, wie sie Mozart selbst in einem Brief vom 14. 2. 78 so viel zutreffender benennt. Der große Fortschritt gegenüber den Jugendsonaten mit Violine wie auch gegenüber der Masse des zeitgenössischen Schaffens hat mehrere Gründe. Hermann Abert¹⁹ und Richard Engländer²⁰ wiesen auf den Einfluß von Joseph Schuster hin, dessen von Mozart geschätzte „Duetti“ aber noch nicht wieder aufgefunden wurden. Wilhelm Fischer²¹ sieht vor allem im *Divertimento B* für Klavier, Violine und Cello (254) aus dem Jahre 1766 eine Brücke zum neuen Partnerschaftsverhältnis. Das ist im langsamen Mittelsatz am ausgeglichtesten, Klavieroberstimme und Violine alternieren fast schon Phrase für Phrase, wobei umschreibende Begleitfiguren mit ausgetauscht werden. Gegenüber dem viel geringeren Anteil der Violine am 1. Satz — das Cello bleibt gemäß dem Brauch der Zeit durch das ganze Werk hindurch an den Klavierbaß gekoppelt — bringt der letzte Satz dagegen ein vorwiegend nach Satzperioden orientiertes Alternieren im Austausch von Melodie und Begleitung. Dieses Disponieren in größeren Abschnitten entspricht der älteren Menuettpraxis. Wie sehr ihr Mozart in diesem zum „Rondo“ erweiterten „Tempo di Menuetto“ verbunden bleibt, zeigt nicht nur das komplexe Festhalten am einmal gewählten Melodieinstrument: die Violine gibt während der ersten 36 Takte die Führung nicht ab. Dem entspricht auch die Instrumentierung des Mittelteils, der dem Klavier verbleibt einschließlich der variierenden Wiederholung und eines achttaktigen Nachsatzes, ehe die Violine den gleichen Gedanken vorträgt. Auch die Menuettsätze in den Duosonaten 293 c und 374 e sowie den späteren Klaviertrios 442 und 498 belegen, daß der hier spürbare Divertimento-Charakter geringere Möglichkeiten zur engeren Verflechtung der Partner bietet als die Sonatensätze selbst. Ferner erklärt sich der Abstand der neuen Duosonaten Mozarts auch aus der Absicht, selbst damit vor die Öffentlichkeit zu treten, wobei er sich der Mitwirkung hervorragender Geiger wie Christian Cannabich gewiß war. Und schließlich schmälert es Mozarts Verdienst um den Gewinn einer sich immer profilierter konsolidierenden Duo-Partnerschaft keineswegs, wenn man sie mit der Instrumentierung des zeitgenössischen Orchesters vergleicht: auch hier treten mehr und mehr einzelne Bläser alternierend wie dialogisierend mit den führenden Streichern in Konkurrenz.

¹⁸ Théodore Wyzewa und Georges Saint-Foix (*W. A. Mozart*, Bd. I, Paris 1912, S. 43 und 86) verweisen auf die Mitwirkung des Vaters hierbei.

¹⁹ *W. A. Mozart*, Leipzig 1923, Bd. I, S. 624 ff.

²⁰ *Les sonates de violon de Mozart et les „Duetti“ de Joseph Schuster*, *Revue de musicologie* XXIII, 1939, S. 6—19.

²¹ *Mozarts Weg von der begleiteten Klaviersonate zur Kammermusik mit Klavier*, *Mozart-Jb.* 1956, Salzburg 1957, S. 16—34.

Die Assimilierung gelingt in den von Mozart als Op. 1 bezeichneten Sonaten noch nicht völlig. Das zwar reduzierte, aber noch nicht aufgehobene Übergewicht des Klavierparts räumt z. B. im 1. Satz der Sonate A (293 d) der Violine nur ein Drittel der Führung ein: von 173 Takten 26 mit eigenem und zusätzlich 39 mit parallelem Melodieanteil. Dafür aber wird das der Violine Zugeordnete profiliert; früher beliebte Terzen- und Sextenparallelen werden selten, liegende Stimmen erhalten dynamische Bedeutung (z. B. das spannende *cresc.* in den Takten 60 ff. bzw. 160 des 1. Satzes der genannten Sonate). Enge kontrapunktische Verflechtung begegnet schon, allerdings vereinzelt, in der Durchführung (Takt 90–96). All dieser Wertgewinn der Violine erfolgt aber ohne entsprechende Beschränkung des Klavierparts, der nur in 16 Takten — übrigens genau wie in der Violinstimme — zu völliger Unterordnung absinkt. So ist trotz vieler Fortschritte im Assimilierungsprozeß noch keine echte Äquivalenz erreicht, das Duo-Verhältnis bleibt in diesen ersten Werken nach dem neuen „gusto“ durch das Übergewicht des Klaviers weiterhin belastet. Aus diesem Grunde darf auch eine Deutung Hermann Aberts²² fragwürdig werden, der gerade in diesen Sonaten die „Spuren der Abkunft der ganzen Gattung“ sehen möchte: „Sie gleichen Trios, in denen die eine Violinstimme von der Oberstimme des Klaviers übernommen ist“. Macht schon die offensichtliche Diskrepanz zwischen Violine und Klavieroberstimme quantitativ wie vor allem qualitativ eine solche Verklammerung des von Mozart angestrebten Duoverhältnisses mit dem Prinzip der Triosonate wenig wahrscheinlich, so ist noch weniger anzunehmen, daß bei einer solchen Ableitung gerade das Klavier den überwiegenden Anteil innerhalb der Partnerschaft für sich in Anspruch genommen hätte. Nach dem bisher Ausgeführten darf es wohl als berechtigt erscheinen, daß diese neue Duo-Struktur in den betreffenden Mozart-Sonaten sich gerade vom Schwerpunkt des Klaviers aus entwickelt, wobei dann der hinzutretende Solopart aus dem in der „begleiteten“ Klavier-sonate noch subalternen Verhältnis des bloßen *ad libitum* mehr und mehr zur realen Existenz einer äquivalenten Partnerschaft aufgewertet wird. Der kontinuierliche, wenn auch stufenweise erfolgende Fortschritt, mit dem sich die Präsenz der Violine auch bei der Verteilung der Hauptthemen im Ensemble konstituiert, ist ein weiterer Beleg dafür, daß nicht die Struktur der barocken Trio-Sonate wie der von Bach daraus entwickelten Duo-Sonate sich in der klassischen Kammermusik mit Klavier fortsetzt, sondern daß von der neuen Wurzel der „begleiteten“ Klavier-sonate aus ein neuer Weg führt, der die völlig neue Struktur der klassischen Duo-Sonate wie auch des Klaviertrios²³ umfaßt.

In dem Ausmaß, wie sich das alternierende Korrespondenzverhältnis zu immer engeren Dialogverflechtungen verdichtet, erwachsen andererseits beiden Partnern Bedingungen der gegenseitigen Anpassung in Stimmführung wie Satzstruktur. Das ist der Fall beim Auswechseln von Begleitfiguren, wobei die Violine oft typische klavieristische Umschreibungen (Albertibässe) hinnehmen oder sich mit dem Klavierbaß zum Unisono assoziieren muß. Andererseits kennt Mozart auch schon — und das zeigt besonders das hohe Ausmaß seines Ausgleichs — die Möglichkeit

²² A. a. O. II, 380.

²³ Das im Klaviertrio hinzutretende Cello emanzipiert sich erst viel später vom Klavierbaß, ein Vorgang, der eingeleitet wird durch die notwendig werdende Unabhängigkeit von einem immer freizügiger werdenden Klavierbaß.

einer differenzierenden Gegenüberstellung: so wird im Einleitungs-Largo der Sonate B (454) in Takt 7–8 der ruhigen Violinkantilene ein klaviermäßig umschreibendes Korrelat gegenübergestellt. Gerade diese Sonate zeigt an vielen Stellen die differenzierende Absicht des Komponisten. Andererseits erwachsen auch gerade dem Klavier Bedingungen der Zurückhaltung, vor allem in der Begrenzung des Virtuosen. Sind schon freie Kadenz und einzelne, nur dem Klavier vorbehaltene Variationen zu weit gehende Zugeständnisse an den Duo-Ausgleich, so ist doch gerade auch der Gewinn hervorzuheben, den das Klavier aus dem Zusammenspiel gewinnt: seine Melodik wird davon genau so bereichert wie die Kantabilität überhaupt. Die Enthaltensamkeit von virtuoser Egozentrik — die genau so für den Violinpart gilt — ist gerade für das Klavier ein Verzicht, der durch die Bereicherung an inneren Werten mehr als aufgewogen wird und zweifellos auf Mozarts gesamtes Klavierwerk ausstrahlt.

Die wohl ausgewogenste Partnerschaft gelingt Mozart im Trio *Es* (498) für Klavier, Klarinette und Viola sowie im Quintett *Es* (542) für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, von dem der Meister selbst bekannte: „*Ich halte es für das Beste, was ich je in meinem Leben geschrieben habe*“ (Brief vom 10. 4. 1784). Sicherlich hat hier die abweichende Auswahl der Partner ein Zusammenwirken begünstigt, das jede Einzelbevorrechtung ausschließt. So ist die Viola im sogenannten Kegelstatt-Trio genau so an der solistischen Aussprache beteiligt wie das Horn im Quintett. Die gegenüber Streichinstrumenten ausgeprägtere Homogenität der hier mitwirkenden Bläser verlangt eine so viel weitergehende Individualisierung, weil sie die in der Diktion der Gesellschaftsmusik dieser Zeit typische Formelbildung ausschließen. Selbst die „Cadenza in tempo“ bevorzugt die Bläser gegenüber dem Klavierpart, der sich insgesamt in diesem Werk der Funktion eines Führungsträgers entledigt hat. Das Ausmaß dieser Verflechtungsdichte ist um so bemerkenswerter, als Mozart in den Klavierquartetten (478 und 493) einem Prinzip folgt, das schon bei seinen Vorgängern diese Besetzungsart kennzeichnete: hier bietet sich ihm die Möglichkeit, die Streichergruppe mit dem Klavier als zwei selbständige Komplexe miteinander zu konfrontieren. Das geschieht bei Mozart nicht mehr mit der strengen Distanzierung wie in Johann Christian Bachs Quintett für Flöte, Oboe, Violine, Cello und obligates Cembalo²⁴, einem der ersten Werke dieser Gattung überhaupt. Hier ist in den Tuttianteilen das Klavier nur in obligater Akkordfiguration beteiligt, um an anderen Stellen rein solistisch hervorzutreten; so ist ihm im 1. Satz das zweite Thema allein vorbehalten. Dieses Prinzip, das Klavier als selbständige Einheit dem Ensemble der übrigen Soloinstrumente gegenüberzustellen, ist also schon nach seiner Herkunft als konzertant anzusprechen. Besonders deutlich hebt sich solches gegenchorisches Gruppieren beim Vergleich etwa mit Schuberts *Sonates en Quatuor* (Op. 7) ab, die noch der begleiteten Klaviersonate zuzurechnen sind. Eine solche Aufgliederung erlaubt in den Klavierquartetten auch bei Mozart dem Klavier ein so viel individuelleres Profil, das sich sogar negativ in stärker hervordringender Klaviervirtuosität bemerkbar macht. Es ist aber weniger eine Dominanz des Klavierparts insgesamt als dessen Heraustreten

²⁴ Hortus musicus Nr. 42.

in Soloperioden, das in diesen Klavierquartetten von einem Konzertieren zu sprechen erlaubt. Hier verschärfen sich die Kontraste zu einem rivalisierenden Gegenüber, während in Duo-Sonate und Klaviertrio die Partner sich im Verhältnis des Alternierens und Dialogisierens gegenseitig ergänzen. Mit der Konfrontierung geschlossener Komplexe und einer entsprechenden Instrumentierung — sie ist bei Mozart nicht mehr so stark abgegrenzt wie bei dem genannten Bach-Quintett, tritt aber als Absicht der Diktion oft spürbar in den Vordergrund — rücken die Klavierquartette in die Nähe des Konzerts, ohne sich ihres kammermusikalischen Rahmens zu begeben. Sich gegeneinander abzuheben oder gar zu behaupten schafft aber ein anderes Verhältnis der Partnerschaft als die Integration, deren immer engere Durchdringung in gegenseitiger Gleichberechtigung so spannungsvoll verläuft und als deren vollendetes Ergebnis Mozarts Duo-Sonaten und Klaviertrios, vor allem aber das Klavierquintett mit Bläsern für alle Zeiten so vorbildlich bleiben.

Mozarts Abstand ist vollends erst zu ermessen aus dem Vergleich mit dem zeitgenössischen Kammermusikschaffen, innerhalb dessen die „begleitete“ Klavier-sonate noch lange am meisten bevorzugt bleibt²⁵. Symptomatisch für deren Beliebtheit ist Hobokens Feststellung²⁶, daß die von Joseph Haydn in den Handel gekommenen sogenannten Violinsonaten entweder Klaviersonaten mit nachträglich hinzugefügter Violinstimme (u. a. von Burney) bzw. Klaviertrios mit ausgelassener Cellostimme seien. Dieser Befund erlaubt zugleich den wenigstens kursorisch gültigen Rückschluß auf die immer noch geringe Bedeutung des Cellos, das im Klaviertrio sich auch bei Haydn erst sehr spät von der Parallelführung mit dem Klavier löst. Übrigens waren Haydns Klaviertrios zu seiner Zeit noch als *Sonates pour le Piano* (o. ä) bezeichnet, wobei lediglich der anfängliche Zusatz „avec accompagnement de . . .“ später durch die Formulierung „avec Violon et Violoncelle“ ersetzt wurde. Auch was Ludwig van Beethoven vor der Jahrhundertwende im Bereich der Kammermusik mit Klavier schafft, steht noch weitgehend im Zeichen des vorherrschenden Klavierparts. So ist es kennzeichnend, daß er sich mit seinen drei Klaviertrios Op. 1 bei einer Soirée des Fürsten Lichnowsky der musikalischen Gesellschaft Wiens als Pianist vorstellte. Auch die beiden Sonaten für Klavier und Cello (Op. 5) sind ein begrenzter Erfolg, das Cello als vollwertigen Partner zu emanzipieren. Erst von Op. 11, dem Klaviertrio mit Klarinette (!) und Cello, und den Sonaten Op. 12 für „Klavier und Geige“ führt echte Partnerschaft zum Verzicht auf egozentrische Vorrechte des Klaviers. Von den *Sonaten für Klavier und Geige* Op. 23 und 24 ab klingt dann schon deutlich auf, was das neue Jahrhundert in dem Bereich der Kammermusik mit Klavier mehr und mehr durchsetzt: das Klangvolumen wird gesättigter, die virtuosen Mittel für alle Beteiligten anspruchsvoller, der Dialogcharakter nimmt erregtere Züge an und steigert sich zu dramatischer Antithetik (Op. 47!). Der Spielgeist verwandelt sich in gestauter Energie zu pathetischem Erlebnisausdruck — alles Einzelzüge, die dem neuen Zeitgeist auch darin folgen, daß Kammermusik mehr und mehr aus dem Kreis des auch Dilettanten noch zugänglichen Gesellschaftsmusizierens heraustritt und einem

²⁵ K. Geiringer (*J. Haydn*, New York 1946, S. 38) übermittelt aus der „Wiener Zeitung“ von 1789 die Annonce eines Adligen, der einen Geige spielenden Diener sucht, der „leichte Klaviersonaten begleiten kann“.

²⁶ J. Haydn, *Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. I, 1957, S. 727 ff.

erweiterten „Publikum“ dargeboten wird. Kennzeichnend aber ist es für den neuen Zeitgeist, daß auch ältere Werke in die Musikpflege mit einbezogen werden. Dabei bleibt gerade Mozarts Kammermusik „auf den Pulten“. Das erklärt nicht zuletzt ihre bleibende Bedeutung als Maßstab und Vorbild für die Struktur echter Partnerschaft.

Anschließend sei noch angeregt, zu überlegen, wie der verwirrenden Werkbezeichnung zu begegnen ist, die schon mit dem Verlassen der barocken „Solo-“ bzw. „Trio-Sonate“ einsetzt. So ist vor allem als fragwürdig zu bezeichnen, was alles auf dem Titel der „begleiteten“ Klaviersonate im Sprachgebrauch verharrete, nachdem die Berechtigung dazu nicht mehr gegeben war. Haydns Klaviertrios noch als „Klaviersonaten mit . . .“ zu bezeichnen, ist genau so falsch und unzutreffend wie die leider bis heute noch hingenommene Benennung der *Sonaten für Klavier und Violine* — so der Originaltitel Beethovens, der bei Mozart nur einmal vorkommt (Autograph von 526) — schlechthin als „Violinsonaten“, wie es immer noch in sogenannten Klassiker-Ausgaben geschieht. Entsprechend der in vorliegender Arbeit versuchten Orientierung sei deshalb in diesem Falle der Titel „Duo-Sonate“ vorgeschlagen. Er wird dem Partnerschaftsverhältnis der Ausführenden gerecht und entspricht dem Werdegang der Gattung wie der Intention der Komponisten. Auch Johann Sebastian Bachs Sonatenwerk mit obligatem Cembalo könnte hierin sinngemäß einbegriffen werden. Vielleicht wüchse damit auch die Einsicht vieler Geiger, sich zu der Einordnung bereitzufinden, wie sie der Ausgleich im Führungswechsel dieser Gattung verlangt, insbesondere im Hinblick auf Stellen mit reiner Begleitfunktion: „Duo-Sonaten“ sind keine „Violinsonaten“!