

Christoph Bieh

Das Klaviertrio bei Haydn und Mozart

Untersuchungen zur Frühgeschichte
einer musikalischen Gattung



Diplomica Verlag

Christoph Biehl

Das Klaviertrio bei Haydn und Mozart: Untersuchungen zur Frühgeschichte einer musikalischen Gattung

ISBN: 978-3-8366-4619-2

Herstellung: Diplomica® Verlag GmbH, Hamburg, 2010

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, des Vortrags, der Entnahme von Abbildungen und Tabellen, der Funksendung, der Mikroverfilmung oder der Vervielfältigung auf anderen Wegen und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Eine Vervielfältigung dieses Werkes oder von Teilen dieses Werkes ist auch im Einzelfall nur in den Grenzen der gesetzlichen Bestimmungen des Urheberrechtsgesetzes der Bundesrepublik Deutschland in der jeweils geltenden Fassung zulässig. Sie ist grundsätzlich vergütungspflichtig. Zuwiderhandlungen unterliegen den Strafbestimmungen des Urheberrechtes.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Die Informationen in diesem Werk wurden mit Sorgfalt erarbeitet. Dennoch können Fehler nicht vollständig ausgeschlossen werden und der Verlag, die Autoren oder Übersetzer übernehmen keine juristische Verantwortung oder irgendeine Haftung für evtl. verbliebene fehlerhafte Angaben und deren Folgen.

© Diplomica Verlag GmbH

<http://www.diplomica-verlag.de>, Hamburg 2010

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	3
2. Das Klaviertrio vor Haydn und Mozart.....	5
2.1 Emanzipation von Cello und Klavier.....	6
2.2 Die ersten Klaviertrios zwischen 1760 und 1780.....	9
2.3 Klaviertrios zwischen 1780 und 1800.....	14
3. Das Klaviertrio bei Haydn.....	18
3.1 Trio Hob.XV:34 (E-Dur).....	21
3.2 Klaviertrios ab 1784.....	24
3.2.1 Hob.XV:8 (B-Dur).....	24
3.2.2 Hob.XV:9 (A-Dur).....	27
3.2.3 Hob.XV:27 (C-Dur).....	30
3.2.4 Hob.XV:30 (Es-Dur).....	34
4. Das Klaviertrio bei Mozart.....	39
4.1 Das frühe Divertimento KV 254 (B-Dur).....	42
4.2 Das Spätwerk von 1786-1788.....	47
4.2.1 KV 496 (G-Dur).....	48
4.2.2 KV 498 (Es-Dur) ‚Kegelstatt‘-Trio.....	55
4.2.3 KV 502 (B-Dur).....	61
4.2.4 KV 542 (E-Dur).....	68
4.3.5 KV 548 (C-Dur).....	75
4.3.6 KV 564 (G-Dur).....	84
5. Zusammenfassung.....	89
6. Anhang.....	94
I: Chronologische Übersicht der Klaviertrios Joseph Haydns Hob.XV.....	94
II: Chronologische Übersicht der Klaviertrios Mozarts.....	97
7. Literaturverzeichnis.....	99
8. Abbildungsnachweis.....	101

1. Einleitung

„man hört vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten, glaubt ihren Diskursen etwas abzugewinnen und die Eigentümlichkeiten der Instrumente kennenzulernen.“¹

Der berühmte Ausspruch Goethes, der sich eigentlich auf die Gattung des Streichquartetts bezieht, setzt voraus, dass sich die vier Instrumentalisten auf Augenhöhe begegnen und gleichwertige Partner sind, um miteinander diskutieren, sprich: musizieren zu können. Vor allen Dingen der Aspekt der Gleichberechtigung ist es, der neben der homogenen Instrumentenverteilung im Rahmen der Sonatengestaltung für wirklich klassische Kammermusik Voraussetzung ist. Im gleichen Atemzug kann man lesen, dass dies im Klaviertrioschaffen Haydns nicht erreicht worden ist.² Ruth Blume stellte in ihrem Vorwort zu ihrer Dissertation von 1962 fest, dass die Trios von Joseph Haydn im Gegensatz zu denen Wolfgang Amadeus Mozarts nicht stilbildend gewesen seien.³ Dennoch bilden Mozart und er die ersten Gipfel in der Entstehungsgeschichte der Gattung, wobei Mozarts Zugang mehr in Richtung des klassischen Kammermusikideals zielte, natürlich ohne, dass einer der beiden Komponisten dabei aktiv ihre Rolle im Werdegang dieser Gattung reflektierte.⁴ Der eigentliche Beginn der Gattung wird erst mit Beethovens Werken erreicht sein – so der Tenor der Fachliteratur.

Die Trios von Haydn und Mozart sind genau untersucht worden; beispielhaft seien die Werke Jürgen Brauners bei Haydn und Karl Marguerres bei Mozart genannt. Daneben gibt es eine große Anzahl von Autoren, die sich mit den Klaviertrios beschäftigt haben, ohne allerdings in die notwendige Tiefe zu gehen. Karl Geiringer widmet ihnen knapp drei Seiten,⁵ ebenso Hansjürgen Schäfer,⁶ Ludwig Finscher elf.⁷ Diese Untersuchungen haben Ergebnisse

¹ Aus einem Brief J.W. Goethes an C.F. Zelter vom 9. November 1829, zitiert nach: Giglberger, S. 61.

² Vgl. Smallman (1990), S. 1f.

³ Ihr ursprüngliches Ziel war es gewesen, die Klaviertrioliteratur des ausgehenden 18. Jahrhunderts auf Haydns Schaffen zu beziehen, was sich im Laufe der Auswertung als fruchtlos herausstellte. Die entscheidende Kulmination soll sich in Mozarts Werken vollzogen haben und Haydns Schaffen keine wegweisende Bedeutung zukommen. Vgl. Blume, S. 1.

⁴ Vgl. Smallman (1990), S.33f.

⁵ Vgl. Geiringer, S. 264-267.

⁶ Vgl. Schaefer, S. 178-181.

geliefert bzw. zusammengefasst, die bereits einen Einblick in individuelle Tendenzen ermöglichen. Dennoch gehen manche Untersuchungen nicht in die Tiefe und verlieren sich in Pauschalisierungen, sodass sich ein detaillierterer Blick lohnt.⁸

Im Hinblick auf den eingangs erwähnten kammermusikalischen Aspekt und dessen Entwicklung im Zusammenhang mit der Frühgeschichte des Klaviertrios, habe ich für diese Arbeit innerhalb der Werkgruppen Haydns und Mozarts ein analytisches Vorgehen gewählt, das, unter vorausgegangener Betrachtung des Beginns der Entwicklung, Gemeinsamkeiten, Gegensätze und Prozesse innerhalb der Schaffensprozesse aufzeigen soll. Dabei werden Aspekte zur Entstehungsgeschichte, Fragestellungen zu Veröffentlichungen und andere weiterführende Gesichtspunkte, soweit sie sich nicht unmittelbar angeboten haben, aus Gründen des Umfangs ausgeklammert.

Um die Untersuchungen durchführen zu können, werde ich im zweiten Kapitel notwendige Vorbemerkungen erarbeiten, die ein Licht auf den Ausgangspunkt der Entwicklung werfen sollen. In Kapitel drei und vier werden die einzelnen Trios der Komponisten näher untersucht und im fünften zusammengefasst werden.

Ich habe im Folgenden aufgrund der großen Fülle an Haydns Kompositionen eine Auswahl getroffen und dabei versucht, einen möglichst großen Zeitraum abzudecken. Mozarts Werke werden eingehend besprochen, ohne dabei aus Platzgründen auf KV 442 und die frühen Trios KV 10-15 (abgesehen von einer kurzen Bestandsaufnahme) eingehen zu können.

Abschließend sei der Hinweis erlaubt, dass ich mir bewusst bin, dass innerhalb des betrachteten Zeitraums das ‚Klaviertrio‘ in dem Sinnzusammenhang, wie wir es heute verstehen, noch im Entstehungsprozess ist und dass es üblich ist, Beethovens op.1 als erstes mustergültiges Beispiel der Gattung ‚Klaviertrio‘ zu betrachten; die Bezeichnung ‚Frühgeschichte‘ im Titel der Arbeit trägt dieser Tatsache bereits Rechnung. Wenn ich im Folgenden den Fachterminus auch für Werke benutze, die eigentlich noch prototypischer Natur sind, so geschieht dies aus Gründen der Einfachheit, nicht aus Unwissenheit.

⁷ Vgl. Finscher, S. 441-451

⁸ Dies mag daran liegen, dass die Quellen zu Mozarts Trios aufgrund der geringeren Anzahl detaillierter sind und einen konkreteren Bezug aufbauen.

2. Das Klaviertrio vor Haydn und Mozart

Bei einem Klaviertrio handelt es sich um eine Komposition für Klavier und zwei andere Instrumente, üblicherweise Violine und Cello.⁹ Es zeichnet sich durch eine spezifische Entwicklungsgeschichte aus,¹⁰ die im Folgenden genauer beleuchtet werden soll.

Die Komplexität der historischen Entwicklung bringt es mit sich, dass genaue Entwicklungslinien, die einen idealisierten Entwicklungsverlauf des Klaviertrios darstellen wollen, nur schwer zu zeichnen sind. So gibt es verschiedene Ansichten darüber, bei welchen Gattungen es sich um direkte oder indirekte Vorläufer des Klaviertrios handelt.

Michael Tilmouth sieht den Ursprung des Klaviertrios in den Duo- und Triosonaten des Barock.¹¹ Eine ähnliche Ansicht findet sich im Riemann Musiklexikon, in welchem als Ausgangspunkt für das Klaviertrio nur die *Sonata a tre* angeführt wird.¹² Basil Smallman hingegen ist der Meinung, dass eben genannte Gattungen im Streichtrio aufgegangen sind und dass das Klaviertrio aus der Solosonate mit *ad libitum*-Besetzung und begleitendem Generalbass und aus der begleiteten Klaviersonate hervorgegangen ist.¹³ Albert Karsch wiederum, der meiner Meinung nach eine sehr differenzierte Darstellung des Werdegangs zu zeichnen versucht, sieht die Ausgangspunkte für die Entwicklung des Klaviertrios in der Solosonate (auch: Generalbasssonate) und in der Triosonate, geht aber auch auf die anderen genannten Gattungen ein und erstellt einen übersichtlichen Werdegang des Klaviertrios vor Mozart und Haydn.¹⁴ Um Missverständnissen vorzubeugen und die Äußerungen der Autoren, die aufgrund von Platzmangel verkürzt sein mögen, in Einklang zu bringen, möchte ich im Folgenden versuchen, die aufgeworfenen Gegensätze zu klären.

Die Betrachtung beginnt mit solcher Art Literatur, die ein Melodieinstrument vorrangig vor anderen, begleitenden Instrumenten behandelt hat. Nur diese sind Ausgangspunkt für das Klaviertrio gewesen. Früheste Beispiele hierfür sind Violinsonaten (Solo-, Generalbasssonaten), bei denen es sich um von der Continuo-Gruppe gestützte Solo-

⁹ Vgl. Tilmouth, S. 715.

¹⁰ Vgl. Smallman (1996), Sp. 326.

¹¹ Vgl. Tilmouth, S. 715.

¹² Vgl. Riemanns Musiklexikon, S. 983.

¹³ Vgl. Smallman (1996), Sp. 326.

¹⁴ Vgl. Karsch, S. 5f. Der Großteil der folgenden Darstellung basiert auf seiner Arbeit.

Improvisationen handelt (z.B. Biagio Marini (1594-1663), *Affetti musicali*, op.1).¹⁵ Die Continuo-Gruppe bestand aus einem Cembalo, das die Bassstimme der Bezifferung entsprechend im Diskant aussetzte, und einem zweiten, begleitenden Instrument (z.B. Fagott oder Cello). Die Verdopplung der Bassstimme lässt sich dadurch erklären, dass die Durchsetzungsfähigkeit des klanglich dünnen Cembalos erhöht wurde und dem Bass als *vox profunda*, dem Fundament der Musik, grundsätzlich eine bedeutende Rolle zukommt. Dass diese Lösung bevorzugt und verwendet worden war, belegt die Klavierschule Carl Philipp Emanuel Bachs:

*„Das vollkommenste Accompagnement bey dem Solo, dawider niemand etwas einwenden kann, ist ein Klavierinstrument nebst dem Violoncell.“*¹⁶

Somit findet sich schon bei den frühesten Violinsonaten die Besetzung, die wir später im Klaviertrio wiederfinden werden, wobei allein die Violine motivisch-thematische Arbeit leistet, Cembalo und Cello eine rein begleitende Funktion (abgesehen von imitatorisch gearbeiteten Passagen) haben. Das Streben zur Überwindung dieser vorherrschenden Dominanz der Violine war es, die zur Emanzipation des Cellos und des Cembalos führte.

2.1 Emanzipation von Cello und Klavier

Das Cello, das in seiner aktuellen Ausführung erst seit dem Ende des 16. Jahrhunderts in endgültiger Form vorlag und dem es aufgrund seiner Neuheit an Tradition, an Schulen und Renommee noch fehlte,¹⁷ erhielt erste Impulse zur Emanzipation durch die im Barock übliche Ausschmückung des Notentextes. Diese verlangte, dass vorhandener Notentext geschmackvoll ausgeziert werden sollte, was bei gleicher Stimme, die Cembalo und Cello vorlag, natürlich erschwert wurde, da beide Stimmen Gleiches zu improvisieren hatten; dennoch wurde solche praktischen Ausführungen von zeitgenössischen Lehrmeistern gefordert.¹⁸ Im sich zeitgleich zur Triosonate entwickelnden Kammertrio (Diskantstimme, Cembalo, Cello), in welchem das Cello den klanglichen Zwischenraum zwischen Bass und

¹⁵ Vgl. Blume, S. 2.

¹⁶ C.P.E. Bach, Einleitung zum 2. Teil, S. 3, §9.

¹⁷ Vgl. Karsch, S. 25.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 12. Karsch verweist an dieser Stelle auf J. Matthesons *Große Generalbaßschule*, 2. Klasse, 9. Probestück, Hamburg 1731.

Diskant auszufüllen suchte, zeichnete sich ein weiterer Schritt der Cello-Emanzipation ab. Diese Gattung sollte entscheidend in das Streichtrio eingehen.¹⁹

Der zeitgenössische *status quo* des Cembalos zeichnet sich in der *colla parte*-Praxis des Barock ab: Alle Messen wurden vokal und instrumental ausgeführt, wobei das Tasteninstrument lediglich den Gesang stützte.²⁰ Diese Praxis ging sogar so weit, dass in einem mehrstimmigen Satz nur eine Stimme (falls überhaupt) gesungen wurde, während die anderen Stimmen vom Cembalo oder anderen Instrumenten übernommen wurden.²¹ Ein erster Schritt, um die bisherigen Begrenzungen abzulegen, waren die o.a. Violinsonaten (Vorgänger: Gambensonate). Der nächste Impuls in Richtung Unabhängigkeit entstand aus der Praxis: Fehlte bei einer Aufführung einer Triosonate (Besetzung: zwei Diskantstimmen, eine Bassstimme) ein Diskantspieler, so wurde seine Stimme vom Klaviersolist übernommen (*Intavolierungspraxis*); das Cembalo wird dadurch obligat. Gedruckte Beispiele dieser Praxis sind z.B. von Marini (*Sonata per l'organo e Violino o Cornetto*, op. 8) überliefert (allerdings fällt das Cembalo nach motivischen Einwüfen wieder in die Continuo-Funktion zurück).²² Johann Sebastian Bach vollzog die Intavolierung nach, indem er Werke für andere Besetzungen umarbeitete.²³ Er war auch der erste, der die Stimme des Cembalos in seinen begleiteten Violinsonaten, die von der Anlage her wirkliche Triosonaten für Violine, Cembalodiskant und Cembalobass sind, aussetzte.²⁴ Auswirkungen auf die Behandlung des Cembalos haben des Weiteren Werke aus dem Bereich des Konzerts. In Jean-Philippe Rameaus (1683-1764) *Pièces de clavecin en concert* (1741) finden wir in der individuellen Behandlung des Instruments weitere Aspekte zur Loslösung des Cembalos.²⁵

Einer starken Violinsonaten-Produktion schloss sich eine entsprechende Kompositionswelle für das Klavier an, ohne allerdings den Partner Violine hinter sich zu lassen. Dies ging auf akustisch-ästhetische Einflüsse französischen Ursprungs zurück, die darauf zielten, den

¹⁹ Vgl. Blume, S. 4.

²⁰ Vgl. Karsch, S. 29.

²¹ Vgl. Blume, S. 4f.

²² Vgl. Karsch, S. 36.

²³ BWV 1039 [2 Flöten, Continuo] => BWV 1027 [Viola da Gamba, obligates Cembalo].

²⁴ Vgl. Karsch, S. 36f.

²⁵ Vgl. Karsch, S. 39.

Cembaloton mit dem Klang der Violine zu bereichern (z.B. von Jean Joseph Mondonville, *Pièces de clavecin en Sonates avec accompagnement de Violon*, 1734).²⁶

Die nächste Station in der Vorgeschichte des Klaviertrios finden wir in der *ad libitum*-Praxis, die von Johann Schobert (1720-1767), der in Paris wirkte, ab etwa 1760 begründet worden war (und der den jungen Mozart etwa in seinen frühen Klaviertrios KV 10-15 beeinflusste). Diese Praxis, die in Dilettantenkreisen äußerst beliebt war, aber später als unzureichend abgetan wurde, ermöglichte eine flexible Aufführung von Klavierstücken, da begleitende Stimmen gespielt oder einfach weggelassen werden konnten. Der gesamte musikalische Gehalt steckte im Klaviersatz, sodass, abgesehen vielleicht von einer klanglichen Bereicherung, beim Wegfallen der Begleitstimmen nichts verloren ging.²⁷ Ein Vorwort aus einem Sonatenband von Louis-Gabriel Guillemain dokumentiert den Stellenwert, den die Violine in den begleiteten Sonaten innehatte:

*„ [The] violin covered the clavecin a little too much, which keeps one from distinguishing the true melody [sujet]. [...] If one wishes one can play these sonatas with or without accompaniment. They will lose none of their melody, since it is all in the clavecin part [...] “*²⁸

Durch den Einfluss der Generalbasssonate des deutschen Raums auf die begleitete Klaviersonate trat das Cello als Klangstütze wieder hinzu. Die ersten Klaviertrios neuer Ästhetik entstanden ab 1760; entsprechend der bisher betrachteten Geschichte können wir eine Schwerpunktsverlagerung von der Violine zum Klavier und eine absolut uneigenständige Behandlung des Cellos beobachten. Infolgedessen wird die kommende Entwicklung u.a. mit der Überwindung dieses Ungleichgewichts zu tun haben.

²⁶ Vgl. Blume, S. 7ff.

²⁷ Vgl. Blume, S. 8.

²⁸ Smallman (1990), S. 7. Zitiert nach Newman, *The Sonata in the classic era*, 2. Auflage, New York 1972, S. 621f.

2.2 Die ersten Klaviertrios zwischen 1760 und 1780

„ [The] greatness of the master composers can only be fully appreciated when their works are assessed in the light of their lesser contemporaries.“²⁹

Dem Zitat folgend, muss, bevor mit der Betrachtung der Werke Haydns und Mozarts begonnen werden kann, ein Licht auf die Vorläufer und Zeitgenossen geworfen werden, um festzustellen, an welcher Stelle unsere Betrachtung einsetzt und auf welchen Grundlagen sie aufbauen kann. Nur so wird festzustellen sein, ob und inwieweit Haydn und Mozart sich von der Masse der anderen zeitgenössischen Komponisten absetzten. Der erste Teil beschäftigt sich mit der Verwendung der in der klassischen Klaviertriobesetzung vorwiegend benutzten Instrumente. Darauf folgt eine Betrachtung der gängigen Lösungen, die die damaligen Komponisten entworfen haben. Die Unterteilung in die Zeiträume 1760-80 und 1780-1800 trägt dem gesteigerten Interesse an der Gattung zum Beginn der 80er Jahre Rechnung.

Im diskutierten Zeitraum fand in der Musik ein Umbruch statt, der sich anhand vieler verschiedener Gegebenheiten festmachen lässt. Die Polyphonie, die dem Klavier u.a. bei J.S. Bach zu mehr Eigenständigkeit verholfen hatte, wurde zugunsten einer neuen Homophonie zurückgelassen, was sich z.B. in den Werken von C.P.E. Bach zeigt.³⁰ Man wendete sich von der als künstlich empfundenen, ausschweifenden barocken Ornamentik ab. Stattdessen wollte man sich dem Natürlichen, Ungekünstelten und Übersichtlichen zuwenden. Die Melodik entwickelte sich weiter: „*verstärkte Innigkeit, Intimität, Subjektivität des Ausdrucks*“³¹ anstelle einer als objektiv empfundenen flächenhaften Tonreihung barocker Polyphonie.

Weiterhin bildete sich durch das aufkommende Bürgertum neben aufklärerischem Ideengut ein neuer Markt, der auf die Veröffentlichung leicht zu spielender (und zu erfassender) Werke drängt. Vor allem die musikalische Ausbildung der Töchter in großbürgerlichen Familien war Antrieb für diese Entwicklung. Parallel dazu entwickelte sich ein neues Konzertwesen, das sich neben der häuslichen Salon- und Kammermusik in der Etablierung von öffentlichen Konzerten manifestierte.³²

²⁹ Irving (1980), S. 267.

³⁰ Vgl. Karsch, S. 42.

³¹ Riemann, S. 121.

³² Vgl. Karsch, S. 53ff.