

Leopold Mozart und die Gattung des Klaviertrios Eine Konzerteinführung¹

von Marianne Danckwardt

I

Das heutige Konzert feiert den 289. Geburtstag Leopold Mozarts nicht nur mit zwei Werken des Geburtstagskindes, sondern auch mit einigen Kompositionen aus seinem Umfeld: von einem Augsburger, von einer der Reisebekanntschaften und natürlich von seinem Sohn. Und das Konzert wird zeigen können, dass Leopold eine nicht unerhebliche Rolle – vielleicht sogar eine wichtigere Rolle als sein Sohn – für die Entstehung der Gattung Klaviertrio spielte, also jener Gattung, in der die drei Instrumente Klavier, Violine und Violoncello als eigenständige Partner miteinander musizieren.

Als erstes hörten Sie eine Sonata von Johann Gottfried Seyfert². Seyfert³ war wie Leopold Mozart gebürtiger Augsburger; er kam während seiner Ausbildungsjahre weit herum und genoss den Unterricht damals berühmter Leute. Ab 1753 war er in Augsburg tätig; er assistierte zunächst seinem Vater, der Musikdirektor an St. Anna war, und wurde 1766 dessen Nachfolger. Viele seiner Instrumentalkompositionen – vor allem Programmsinfonien, wahrscheinlich aber auch jene sechs Sonaten, aus denen die soeben erklungene stammt – schrieb er für die „Music liebend und übende Gesellschaft Augsburgs“ – dies eine weitere Parallele zu Leopold Mozart, der seine mit programmatischen Titeln versehenen Werke ebenfalls für das Augsburger Collegium

musicum schrieb; das berühmte Divertimento *Die musikalische Schlittenfahrt* etwa wurde nachweislich im Januar 1756 dort uraufgeführt⁴. Ein Drittes verbindet Seyfert und Leopold Mozart: Beide ließen bei dem Augsburger Verleger Johann Jakob Lotter drucken – Seyfert 1765 seine sechs Sonaten und Leopold Mozart 1756 seine zu großer Berühmtheit gelangende Violinschule sowie 1759 die zusammen mit Johann Ernst Eberlin komponierten Stücke *Der Morgen und der Abend*⁵.

Aufgrund der Besetzung könnte man meinen, die gerade gespielte *Sonata* von Seyfert und das im Folgenden erklingende Trio von Leopold Mozart gehörten der gleichen Gattung Klaviertrio an, doch sie unterscheiden sich beträchtlich. Die Violoncellostimme in der Seyfertschen Sonate ist nicht eigenständig, sondern bis auf ganz wenige Stellen fest mit der begleitenden tiefsten Stimme des Cembalos gekoppelt; man bezeichnet dieses Gespann, das als nur ein Instrument zu zählen ist und seinen Platz im musikalischen Barock, also grob gesagt vor 1750, hat, als Generalbass. Der italienische Name dafür, Basso continuo, steht für die kontinuierliche Bewegung und die stete Tonhöhenänderung eines solchen Basses. Die höheren Stimmen des Cembaloparts und die Violinstimme der Seyfertschen Sonate changieren in ihrem Verhältnis zueinander: Wenn die Violine als Soloinstrument hervortritt, tut das Cembalo ab und an das,

was es als Generalbassinstrument zu tun hätte, nämlich nur mit Akkorden zu füllen; meist jedoch ist die rechte Hand des Tasteninstrumentes mit ihren Themen und melodischen Wendungen der Violine ebenbürtig – „obligat“, also notwendig, wie es im Titel heißt; gelegentlich sogar fungiert die Violine nur als Begleitinstrument. Für alle drei Konstellationen liegen die Vorbilder in der Zeit vor 1750: generalbassbegleitete Violinsonate, Violinsonate mit obligatem Cembalo, Klaviersonate mit begleitender Violine. Letztere wurde dann zum Ausgangspunkt der späteren Violinsonate. Die Gattung Klaviertrio hingegen ist in Seyferts Komposition noch kaum zu erahnen. Auch der Titel der Komposition, *Sonata a tre*, hat nichts mit dem Klaviertrio zu tun, sondern bezeichnet eigentlich die ins Barock gehörige sogenannte Triosonate für zwei Melodieinstrumente (in diesem Fall mag die rechte Hand des Cembalos als ein solches gezählt sein) und Generalbass. – Vom Melodischen her ist die Sonate jedoch eindeutig nach 1750 einzuordnen: Auffällig sind insbesondere die Satzanfänge mit ihren galanten, zierlichen, gefällig gerundeten Melodien (z. B. Satz 1, T. 1-2), und auffällig sind auch jene Stellen, an denen die rechte Hand des Cembalos und die Violine in parallelen Terzen oder Sexten laufen (z. B. Satz 3, T. 79-86). Auch in formaler Hinsicht zeigt sich die neue Zeit. Alle Sätze folgen dem für die Übergangszeit nach der Mitte des 18. Jahrhunderts charakteristischen Schema: Sie sind zweiteilig, und es entsprechen sich, nur hinsichtlich der Disposition der Tonarten unterschieden, die Anfänge der beiden Teile und die Schlusspartien.

Das nun folgende Trio von Leopold Mozart ist ebenfalls ein Vertreter der Übergangszeit, jedoch weniger rückwärtsgerichtet als Seyferts Sonate. Das zeigt sich schon am Verhältnis Violoncello – linke Hand des Tasteninstrumentes. Vielfach sind die beiden Stimmen zwar noch generalbassmäßig aneinander gekoppelt, also in der Zeit vor 1750 verwurzelt, doch gar nicht allzu sel-

ten gehen sie auch eigene Wege. So bringt die linke Hand rasche Begleitfiguren, wie sie für ein Tasteninstrument typisch sind (z. B. Satz 2, T. 15-18), während gleichzeitig das Violoncello ruhigeren Rhythmus hat, oder die linke Hand setzt Repetitionen (z. B. Satz 2, T. 63-64) gegen Dreiklangsbrechungen des Violoncellos. Überhaupt ist weit häufiger als in Seyferts Sonate eine kontinuierliche Bassbewegung zugunsten von Repetitionen aufgegeben. Mit solcher Abkehr vom Generalbass ist ein wichtiger Schritt in Richtung Klaviertrio getan. Auch die übrigen Stimmen haben ganz anderes Aussehen als in Seyferts Sonate. Die rechte Hand des Cembalos und die Violine sind viel enger miteinander verzahnt. Häufig ist gar nicht zu erkennen, wer Solist ist und wer begleitet. Das liegt vor allem daran, dass gerundete, eingängige Melodien wie in Seyferts Komposition ganz fehlen, dagegen des Öfteren ein energisches Unisono, d. h. ein Miteinander aller Stimmen im Einklang, Abschnitte eröffnet oder beschließt und eher sprödes Material wie Tonleitern, Dreiklänge, Repetitionen und kleine Spielfiguren selbst die gesanglicher wirkenden Partien bestimmt (z. B. Satz 3, T. 1-4). Die einzelnen Wendungen sind nebeneinandergesetzt wie kleine Bausteine aus einem Legobaukasten; größere Bausteine mit flächiger Wirkung entstehen durch mehrmalige Wiederholung einzelner Wendungen (z. B. Satz 2, T. 15-22). Die meisten Bausteine werden an späterer Stelle im Satz wieder aufgegriffen, wenn auch oft leicht verändert und keineswegs in fester Reihenfolge. Die Arbeit mit derartigen Bausteinen ist eine überaus zukunftssträchtige kompositorische Technik; die Musik des Sohnes Wolfgang Amadé ist ohne sie nicht denkbar.

Ursprünglich dürfte wohl eine Serie von sechs Trios existiert haben. Für wen Leopold Mozart sie geschrieben hat, ist nicht bekannt, doch ist es nicht ausgeschlossen, dass sie für das Augsburger Collegium musicum bestimmt waren. Wir wissen nicht, wann die Serie komponiert wurde; da die drei erhaltenen Trios Generalbass-

haltung und neue Satztechniken vermengen, geht man von der Zeit um oder bald nach 1750 aus. Da die überlieferten Noten der Trios – es sind spätere Abschriften – in Memmingen aufbewahrt werden, kann man Überlegungen anstellen, ob nicht vielleicht der Memminger Komponist, Sänger und Instrumentalist Christoph Rheineck Kopien der Trios erbeten hatte, um sie bei den musikalischen Zusammenkünften, die er seit Mitte 1776 in seinem „Gasthaus zum Weißen Ochsen“ veranstaltete, aufzuführen. Ein Zusammentreffen von Vater und Sohn Mozart mit zwei Memmingern, bei dem ein derartiger Wunsch Rheinecks übermittelt worden sein könnte, lässt sich für 1776 nachweisen⁶.

II

Ignaz von Beecke, von dem als drittes Werk des Konzerts eine Violinsonate erklang, gehörte zu den Reisebekanntschaften Leopold Mozarts. Die Mozarts begegneten ihm, wie Leopold in einem Brief berichtete⁷, auf der großen Westeuropareise im Juni 1766 in Paris. Beecke⁸ wurde 1773 zum Hofmusikintendanten am Oettingen-Wallersteiner Hof ernannt und war damit in einflussreicher Position. Obwohl nur Autodidakt, genoss er als Komponist insbesondere von Instrumentalmusik großes Ansehen. Vor allem aber wurde er als Pianist gerühmt; über einen klavieristischen Wettstreit mit Wolfgang Amadé im Münchner Gasthof „Zum schwarzen Adler“ Anfang 1775 heißt es in einem Bericht, Beecke übertreffe Mozart weit⁹. Da verwundert es nicht, dass Leopold Mozart sich in den folgenden Jahren über Beecke nicht allzu wohlwollend äußerte. Im November 1777¹⁰ schrieb er an Wolfgang: „H: Becke wird herzlich frohe seyn, daß dich der Fürst Taxis und der Prelat zu Kayersheim nicht gehört, so bleibt er immer Hahn im Korbe in seiner Gegend und der Clavier-Gott seiner Anbeter.“ Aus den Berichten von zwei Wallersteiner Musikern¹¹ über Wolfgangs Besuch auf Schloss Hohenaltheim in den letzten Oktobertagen 1777 folgerte Leopold¹²: „Becke muß sehr eifersichtig über

den Wolfg. sein, er sucht ihn so klein zu machen, als es immer möglich ist“; allerdings vermutete er¹³, dass Wolfgang selbst mit seinem närrischen Benehmen in Wallerstein Beecke zu den Herabsetzungen Anlass gegeben habe. Leopold Mozart zögerte auch nicht, sich negativ über Beeckes Leistungen als Musiker zu äußern. So erwähnte er wohl nicht ungerne, dass sich die beiden Berichterstatter aus Wallerstein „sehr über des H: Becke schlechte Composition herausliesen“¹⁴, und er selbst kritisierte Beeckes Neigung, dem Orchester gelegentlich ein Ritardando, also eine Verlangsamung des Tempos, abzuverlangen¹⁵. Dem Fürsterzbischof Colloredo legte Leopold, als es 1778 um die Wiederanstellung Wolfgangs in Salzburg ging, in einem Brief an Frau und Sohn die Aussage in den Mund, „das Becke ein Scharletann und schwenkmacher seye“¹⁶. In seinem Brief vom 20. November 1777 an die beiden¹⁷ unterstellte er Beecke sogar, den beiden eine „bosshafte Marchroute“ von Hohenaltheim nach Mannheim empfohlen zu haben. Was Leopold nicht erwähnte: Beecke setzte sich als einer der ersten für die neuen Hammerklaviere des Augsburger Klavierbauers Johann Andreas Stein¹⁸ ein, die ja auch Wolfgangs begeisterte Zustimmung fanden¹⁹.

Mit Beeckes Sonate²⁰ und dem anschließend zu hörenden Klaviertrio in A-Dur von Leopold Mozart trennen sich die Gattungen Violinsonate und Klaviertrio auffällig voneinander. Der Beeckeschen Komposition ist, auch wenn Leopold Mozart ein derartiges Lob ungerne ausgesprochen hätte, zu bescheinigen, dass sie eine vollentwickelte Violinsonate mit wirklich ebenbürtigen Instrumenten ist. Auch formal ist die Komposition ganz nach dem Gusto der Zeit gestaltet: der Kopfsatz als sogenannter Sonatenhauptsatz mit nunmehr drei Teilen, von denen der dritte Teil, allerdings mit veränderten tonalen Verhältnissen, auf den ersten zurückgeht; der Schlusssatz als Rondo, in dem immer wieder, nach wechselnden Zwischenteilen, der gleiche Refrain erklingt. Dass der Refrain ganz anderen Cha-

rakter hat als Refrains von Wolfgang, ist für uns reizvoll – Leopold Mozart jedoch hätte das vermutlich mit Naserümpfen angemerkt.

Im A-Dur-Trio Leopold Mozarts sind gegenüber dem F-Dur-Trio rechte Hand und Violine stärker voneinander abhängig: Sehr oft sind sie im Einklang geführt (hiermit die Angabe „Violino unisono“ auf dem Titelblatt bestätigend) oder in parallelen Terzen oder Sexten. Doch als Ausgleich ist die Entkoppelung von linker Hand und Violoncello stärker vorangeschritten als im F-Dur-Trio. In diesem Zusammenhang ist auf eine Werkgruppe des Sohnes hinzuweisen: die Nummern KV 10-15, 1764 in London komponiert. Sie erschienen 1765 in zwei Versionen im Druck, einmal – ähnlich wie die Sonaten KV 6-9²¹ – als Sonaten für Clavecin (also Klavierinstrument), die man mit Begleitung einer Violine (oder Flöte) spielen könne, und einmal mit einer um ein Violoncello erweiterten Besetzung, also in jener Besetzung, die auch für Leopolds Trios vorgesehen ist²². Aufgrund dieser besonderen Konstellation sah die Forschung in den Kompositionen KV 10-15 den Punkt, an dem sich gattungsgeschichtlich Klaviertrio und die mit Violine begleitete Klaviersonate voneinander zu lösen beginnen; die mit Violoncello besetzte Version der sechs Kompositionen markiere „den ersten Schritt ... zum späteren klassischen Klaviertrio.“²³

Nun findet sich aber in KV 10-15 exakt das gleiche Verhältnis zwischen Violoncello und Klavierbass wie in Leopold Mozarts A-Dur-Trio, so dass man wohl guten Gewissens die Vorreiterrolle für die Gattung Klaviertrio schon bei Leopold Mozart und nicht erst bei Wolfgang sehen darf. Da auch die formale Gestaltung des Kopfsatzes mit der der Kopfsätze aus KV 10-15 übereinstimmt – es kommt hier das für die Seyfertsche Sonate beschriebene Modell zum Zuge –, ist sogar zu vermuten, dass das A-Dur-Trio ein unmittelbares Vorbild für KV 10-15 war.

Wolfgang Amadé Mozart selbst hat in den Jahren 1786-1788 mit fünf vollgültigen

Kompositionen²⁴ zur Etablierung der Gattung Klaviertrio beigetragen. Auch der Klaviertriosatz, der das heutige Konzert beschließt, stammt aus dieser Zeit – früher galt 1783 als Entstehungsdatum²⁵, heute ordnet man ihn später ein²⁶. Doch auch er ist, wie alle anderen an diesem Abend gespielten Werke mit drei Instrumenten, kein richtiges Klaviertrio – allerdings nicht, weil die drei Instrumente nicht ebenbürtig wären, sondern weil der Satz unvollendet blieb. Vermutlich bereiteten Mozart Themenbildung und -verarbeitung Schwierigkeiten. Bis auf die ersten beiden eher kantigen Takte (T. 1-2) ist das schöne KopftHEMA des Satzes (T. 3-8) mit seinem singenden, weich wiegenden Charakter nicht einprägsam genug, um einen Kontrast zum zweiten Thema (in der Ausgangstonart in T. 189-196) und zum Schlussthema (T. 215-218) zu bilden; allen drei Themen fehlt es an Prägnanz, um aus ihnen Material für die Überleitungen und den Mittelteil zu entwickeln. So führen etwa recht farblose Wiederholungen eines nicht mit den Themen zusammenhängenden Motivs vom zweiten Thema zum Schlussthema (T. 62-66 und 70-73, jeweils Mittelstimme des Klavierparts) und sind später auch in den Mittelteil übernommen. Bezeichnend ist, dass gerade Überleitungspartien und Mittelteil von Mozart nicht in allen Stimmen auskomponiert wurden.

Die fehlenden Stimmen und der zur Gänze fehlende dritte Teil wurden, wohl nach Mozarts Tod, ergänzt durch Abbé Maximilian Stadler, der sich 1798/99 zusammen mit Constanze Mozart und deren späterem Ehemann Georg Nikolaus Nissen um Mozarts Nachlass kümmerte. Im dritten Teil des Satzes hat Stadler bis auf eine unumgänglich anders zu gestaltende Scharnierstelle einfach wörtlich den ersten Teil übernommen; eine derart schematische Lösung weist zwar der Kopfsatz des frühen Klaviertrios KV 254 von 1776 auf, nicht aber die Kopfsätze der zwischen 1786 und 1788 entstandenen Trios. Hätte Leopold Mozart noch gelebt – er hätte wieder einmal An-

lass gehabt, sich über einen Fachkollegen zu erbosen.

Anmerkungen

¹ Konzert am 14. November 2008 im Rokososaal der Regierung von Schwaben mit folgendem Programm: Johann Gottfried Seyfert: *Sonata II à tre für Cembalo obligato, Violino o Flauto traverso e Violoncello*, C-Dur (1765); Leopold Mozart: *Trio für Cembalo principale, Violino unisono e Violoncello*, F-Dur, Eisen XI:1 (ca. 1750); Ignaz von Beecke: *Sonate C-Dur für Klavier und Violine* (ca. 1785); Leopold Mozart: *Trio für Cembalo principale, Violino unisono e Violoncello*, A-Dur, Eisen XI:3 (ca. 1750); Wolfgang Amadè Mozart: *Klaviertriosatz D-Dur KV 442/III* (Fragment, zwischen 1787 und 1791, ergänzt von Maximilian Stadler).

² Répertoire International des Sources Musicales A/I/8: *Einzeldrucke vor 1800*, Bd. 8, Kassel 1980, Nr. S 2718 o. J., S. 45. Der Titel des Druckes, von dem ein einziges Exemplar überliefert ist (Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: *Mus. 16388*), lautet: *VI. / SONATE / A TRE, / PER IL / CEMBALO OBLIGATO / VIOLINO ò FLAUTO TRAVERSO / E / VIOLONCELLO. / ...*. Das Erscheinungsjahr 1765 geht laut Hans Rheinfurth, *Der Musikverlag Lotter in Augsburg (ca. 1719-1845)*, Tutzing 1977, S. 325, aus dem *Musicalischen / CATALOGUS / aller / derjenigen / Bücher/ und / MUSICALIEN / welche / Johann Jacob Lotter, / Buchdrucker und Musicalien= Verleger, / entweder / selbst verlegt, oder sich von fremdem Verlag / angeschaffet ...* (Rheinfurth, S. 53) hervor.

³ Das Folgende nach Hermann Ullrich, Art. „Seyfert ..., Johann Gottfried“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart ...*, Zweite neubearbeitete Ausgabe hrg. von Ludwig Finscher (im Folgenden abgekürzt: *MGG*), Personenteil 15, Kassel 2006, Sp. 650f.

⁴ Laut Ludwig Wegele, „Ein Brief Leopold Mozarts an seinen Augsburger Verleger Johann Jakob Lotter“, in: *Acta Mozartiana* 13 (1966), S. 36-42, hier S. 42, wurden dieses Divertimento und die *Bauernhochzeit* am 14. und 16. Januar 1756 „bey den 3 Königen in der Jacober Vorstadt“ aufgeführt. Am 4. Oktober 1755 hatte Leopold Mozart die Noten an Lotter übersandt (Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, hrg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch [im Folgenden abgekürzt: *MBA*], Bd. I: 1755-1776, Kassel 1962, Nr. 10, Zeile 43, S. 17) und am 29.12.1755 im Beiblatt eines Schreibens an Lotter das Programm für die *Schlittenfahrt* erläutert (*MBA* I, Nr. 16, Zeile 77-106, S. 29f.).

⁵ Für das Hornwerk der Festung Hohensalzburg.

⁶ Genauerer hierzu s. „Vorwort“, in: *Leopold Mozart, Klaviertrios*, hrg. von Helmut Haug unter Mit-

arbeit von Marianne Danckwardt (= Documenta Augustana Musica 6), Mettenheim, im Druck.

⁷ 16.8.1766: *MBA* I, Nr. 111, Zeile 33, S. 229.

⁸ Das Folgende nach Petra Ludwig (Ernst Fritz Schmid), Art. „Beecke, (Notger) Ignaz (Franz) von“, in: *MGG*, Personenteil 2, Kassel 1999, Sp. 654-659.

⁹ *Deutsche Chronik auf das Jahr 1775*, hrg. von Christian Friedrich Daniel Schubart, 34tes Stück, den 27. April, 1775, Faksimile-Nachdruck Heidelberg 1975, S. 267.

¹⁰ 6.11.1777: *MBA* Bd. II: 1777-1779, Nr. 365, Zeile 10-12, S. 107.

¹¹ Anton Janitsch und Joseph Reicha.

¹² 26.1.1778: *MBA* II, Nr. 410, Zeile 46-47, S. 240.

¹³ 12.2.1778: *MBA* II, Nr. 422, Zeile 67-70, S. 274.

¹⁴ Ebd., Zeile 74-75, S. 275.

¹⁵ Im Brief vom 29.1.1778 (*MBA* II, Nr. 411, Zeile 60-62, S. 244) heißt es zu den beiden Wallersteiner Musikern Anton Janitsch und Joseph Reicha: „Beyde aber haben den Beckischen fehler *der zurückhaltung*, wo sie das ganze Orchester mit *Augenwink* und ihrer *Bewegung* zurück halten, und dann erst wieder im vorigen Tempo fortgehen.“

¹⁶ 29.6.1778: *MBA* II, Nr. 457, Zeile 58, S. 381.

¹⁷ *MBA* II, Nr. 375, Zeile 20-26, S. 130f.

¹⁸ Die Steinschen Klaviere verwendeten die sogenannte ‚deutsche Mechanik‘.

¹⁹ Brief an seinen Vater vom 17.10.1777: *MBA* II, Nr. 352, Zeile 1-34, S. 68f., Zeile 49-53, S. 69, Zeile 68f., S. 70.

²⁰ Universitätsbibliothek Augsburg, Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek, Signatur: *HR III 4 ½ 4^o 405*.

²¹ Siehe „Zum vorliegenden Band“, in: *Neue Mozart-Ausgabe* (im Folgenden abgekürzt: *NMA*), Serie VIII: Kammermusik, Werkgruppe 23: Sonaten und Variationen für Klavier und Violine, Band 1, hrg. von Eduard Reeser, Kassel 1964, S. VII f.

²² Siehe „Zum vorliegenden Band“, in: *NMA*, Serie VIII: Kammermusik, Werkgruppe 22, Abteilung 2: Klaviertrios, hrg. von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm, Kassel 1966, S. VII; die genauen Titel der beiden Ausgaben S. VIII.

²³ Ebd., S. VIII.

²⁴ KV 496, 502, 542, 548, 564; außerdem das mit Klavier, Klarinette und Viola besetzte *Kegelstatt-Trio* KV 498.

²⁵ Siehe Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadè Mozarts ...*, bearb. von Franz Giegling / Alexander Weinmann / Gerd Sievers, Wiesbaden 1965, S. 476f.

²⁶ Alan Tyson, „Proposed New Dates for Many Works and Fragments Written by Mozart from March 1781 to December 1791“, in: *Mozart Studies* [1], hrg. von Cliff Eisen, New York 1991, S. 213-226, hier S. 220, datiert aufgrund der für das Autograph verwendeten Papiersorte 1787-1791. Im „Kritischen Bericht“, in: *NMA*, Serie X: Supplement, Werkgruppe 30, Band 4: Fragmente, hrg. von Ulrich Konrad, Kassel 2002, S. 259, ist der Satz unter der

Nummer 1787f eingeordnet; Konrad geht also von der Entstehungszeit 1787 aus.