

In den Gesellschaften und Salons kam Haydn in Kontakt mit den Grössen der Wiener Aufklärung, mit intellektuellen und gesellschaftlichen Diskursen sowie mit aktuellen Fragestellungen. Hier traf er auf Gleichgesinnte und wurde als zeitgemässer Komponist wahrgenommen, als Schöpfer einer Instrumentalmusik, dem es darum ging, »auch in der Musik einen Begriff der Vernunft zu definieren«.¹³ Der gesellschaftliche Umbruch, der sich in diesen voraufklärerischen Jahren in den aufstrebenden Gesellschaften und Städten abspielte, kann gar nicht ausgreifend genug nachgezeichnet werden.

Johann Christian Bachs Cembalosonaten op. 5 im Spiegel von Wolfgang Amadeus Mozarts Klavierkonzertbearbeitungen KV 107

Johann Christian Bach (1735–1782), der jüngste Sohn Johann Sebastians, wurde nach dem Tode des Vaters vom Bruder Carl Philipp Emanuel in Berlin ausgebildet. 1766 veröffentlichte der seit 1762 in London wirkende Johann Christian seine *Six Sonates pour Clavecin ou le Piano Forte* opus 5. »Seine Sonatenhauptsätze zeigen bereits deutliche Merkmale des entwickelten klassischen Typus.«¹⁴ »Der junge Mozart, der sich als Wunderkind in London aufhielt, schätzte die Sonaten Opus 5 so sehr, dass er die Nummern 2, 3 und 4 als Klavierkonzerte (KV 107) bearbeitete.«¹⁵ Interessanterweise haben diese Bearbeitungen im Oeuvre Mozarts eher ein Schattendasein gefristet. Niels Krabbe macht in seinem Aufsatz »Mo-

Robbins Landon, hg. und erläutert von Dénes Bartha, Kassel: Bärenreiter 1965, S. 228; zitiert nach Böhmer, 2021, S. 17f.

13 Ludwig Finscher: *Joseph Haydn und seine Zeit*, S. 159, in: Wolfgang Böhmer: *Versuche machen, verbessern, wagen*, 2021, S. 8.

14 Ernst-Günter Heinemann, *Vorwort zu den Klaviersonaten op. 5 von Johann Christian Bach*, München: Henle Verlag 1981.

15 Ebd.

zart's KV 107 and Johann Christian Bach's Opus 5«¹⁶ darauf aufmerksam, dass die Bearbeitungen durch Mozart nahezu vollständig vernachlässigt behandelt worden seien und dass die »etwas unbeholfene Bearbeitung« eine Neubeurteilung verdienen würde. In der Tat fördert das Resultat eines Vergleichs zwischen Bachs Sonaten und Mozarts Bearbeitung¹⁷ interessante Ergebnisse zutage, zumal häufig betont worden ist, dass die Bearbeitungen Mozarts auf einer wörtlichen Wiederholung der Bach'schen Vorlage beruhe. In Wirklichkeit weicht Mozart an einigen Stellen auffällig vom Bach'schen Text ab. Die Abweichungen haben eine erstaunliche Wirkung zur Folge. Die wichtigsten Momente sind:

1. Johann Christian Bach nutzt für das Hauptthema in den Takten eins und zwei (und fünf und sechs) gewichtige achttimmige Akkorde. Diese typisch für das Cembalo geschriebenen vollgriffigen Akkorde entfalten eine dichte Klanglichkeit und lassen das Cembalo in vollem Glanz erstrahlen. Mozart setzt die gleichen Akkorde nur fünfstimmig und transparent in weite Lage. Während Bach jeden Akkord in seiner ganzen Fülle »anschlägt«, entleert Mozart die Klänge, verwendet die Terz nur in der gut klingenden zweigestrichenen Oktave und holt insgesamt zu einem grösseren Bogen aus. Mozart denkt linear, nicht vertikal. Bachs Beginn lebt vom Halbepuls, der aus dem Schwer-Leicht der Viertelabfolge resultiert, Mozarts Puls tendiert zur Ganzen (mit schweren und leichten Halben, resultierend auch aus dem ornamental abgeschwächten Vorschlag auf der vierten Zählzeit im ersten und noch stärker im zweiten Takt). Abbildung 19 veranschaulicht diesen Unterschied der »gleichen« Musik.

16 Niels Krabbe, »Mozart's KV 107 and Johann Christian Bach's Opus V«, in: *Danish Yearbook of Musicology* 6, 1968–1972, S. 101–111, zuletzt abgerufen am 31. Dez. 2022.

17 Die Klavierkonzerte wurden vermutlich im Winter 1770 vom damals 14-jährigen Mozart komponiert, nachdem er die Werke möglicherweise schon anlässlich seiner Londonreise 1766 kennengelernt hatte.

Abbildung 19: Oben der Beginn der Cembalosonate von Johann Christian Bach op. 5, Nr. 2, unten Mozarts Bearbeitung für Klavier und Orchester KV 107, Nr. 1 in der Klavierreduktion.

SONATE op. 5 Nr. 2

Johann Christian Bach



Während Bach auf vollen Klang setzt, verwendet Mozart die Terz nur in der gut klingenden zweigestrichenen Oktave, was einen schlankeren Klang zur Folge hat und einen linearen Zug ergibt.

2. Für den ersten Expositionsdurchgang verkürzt Mozart die Modulation (T 11–17) um zwei Takte. Das hängt damit zusammen, dass die Orchesterexposition nicht moduliert, weil dieses Ereignis dem Solisten in der Wiederholung der Exposition vorbehalten bleibt und der Norm bei Orchesterexpositionen entspricht.
3. Für die Bestätigung der Tonart vor der Wiederholung der Exposition komponiert Mozart wie aus dem Nichts heraus und phrasenüberlappend eine neue Musik, die es bei Bach noch nicht gegeben hat (T 24ff.)! Der Bass pocht in Achteln und schreitet harmonisch in Vierteln, was die Geigen synkopisch kontrapunktieren. Daraus

resultiert ein zauberhaftes Abschlussritornell als dritter Gedanke, der die Orchesterexposition auf dem rhythmisch bisher höchsten Bewegungsniveau des Viertelpulses beschliesst. Ob Mozart dieses Abschlussritornell deshalb neu dazukomponiert hat, damit sich die Beschleunigung des inneren Pulses abbilden liess? Die Synkopierungstextur, das sei hier vorweggenommen, wird sich insofern als entscheidender Schlüssel in den Instrumentationen von Mozart erweisen, als diese rhythmische Intensivierungstechnik in allen drei Klavierkonzert-Bearbeitungen der Bach'schen Cembalosonaten an dieser Stelle zu finden ist. In Abbildung 20 ist das Abschlussritornell in der Klavierreduktion zu sehen.

Abbildung 20: Mozart KV 107, Nr. 1, die neu komponierten Takte 24–26.1 in Klavierreduktion.



Während Johann Christian Bach also seine Exposition durchgehend im Halbepuls durchkomponiert, schafft Mozart eine Schräglage, beginnend mit der Ganztaktigkeit, moduliert rhythmisch für das Seitenthema auf den Halbepuls und endet schliesslich im neu komponierten Schlussritornell im Viertelpuls. Zusammenfassend lässt sich zur Orchesterexposition KV 107 Nr. 1 bemerken, dass das Gefälle bei Mozart in der Rhythmik auffällig die Extreme sucht: zu Beginn den grösseren, gegen das Ende hin den kleineren Puls.

4. Der Eintritt des Soloinstruments in der Wiederholung der Exposition erfolgt getreu entlang dem Bach'schen Text. Allerdings schreibt Mozart die Musik aus, während bei Bach die Wiederholungszeichen ausreichen. Daher entsprechen sich in der Folge die Taktzahlen nicht

mehr. In der Überleitung zum Seitenthema (ab T 37 bei Mozart, ab T 9 bei Bach) vergrössert Mozart durch eine ruhig fortschreitende und stufenweise, erst im Halbe-, dann im Viertelpuls fallende Synkopenkette der Geigen die Differenz zur regelmässigen Bewegung im Klavier. Das erzeugt in Takt 43 (bei Bach T 15) den entscheidenden Unterschied und führt exakt an der Modulationsstelle zu einem abweichenden Rhythmusmuster. Um die Oberquintonart zu erreichen, hält Bach den harmonischen Gang für die Dauer eines Taktes auf der Doppeldominante an. Mozart fügt diesem Takt eine synkopische Struktur hinzu, die einen beschleunigenden Impuls auf die Viertelebene auslöst. Dafür nutzt Mozart das rhythmische Material aus dem Ritornell, welches er am Ende der Orchesterexposition eigens neu eingefügt hat (T 24–28). Mozart erzielt durch das Zusetzen der Synkopen im Modulationstakt eine Schwebewirkung, womit das anschliessende Erreichen der Zieltonart natürlich ins Lot fällt. Abbildung 21 veranschaulicht den rhythmischen Unterschied der Modulationsstelle.

5. Im Seitenthema involviert Mozart in Takt 50, dem einzigen Ort, an dem bei Bach die drei Auftaktachtel im Seitenthema in der Oberstimme des Klaviers fehlen, mit einem Einwurf die Streicher, wodurch sich die Intensität des Seitenthemas auf einer höheren Stufe bewegt als bei der Bach'schen Vorlage. Die drei Auftaktachtel gehen nach einem in Halben synkopierenden Satz (T 54–57) in den Takten 59f., den verknappten Achtelaufakten (T 61) und schliesslich in den kadenzierenden Geigen in Takt 64f. (und 68f.) auf. Den Abschluss der Exposition markiert analog zur Orchesterexposition das viertaktige Synkopenritornell (T 70ff.) mit dem wiederum höchsten inneren Tempo (Viertelpuls). In Abbildung 22 kann die schrittweise Beschleunigung des Pulses vom Seitenthema bis zum Ende der Exposition nachvollzogen werden.
6. In der Reprise verdichtet Mozart den Satz weiter, diesmal gleich zu Beginn der Überleitung in Takt 113ff. (vergleiche T 77ff. bei Bach): die Drei-Achtel-Auftaktfigur wird im Viertelabstand imitiert und erhöht damit die rhythmische Intensität gegenüber der Bach'schen

Vorlage (vgl. T 81ff.) durch den Einbezug der Streicher um ein Mehrfaches.

In Abbildung 23 ist der Bach'sche Notentext (Cembalo) im Klavier 1:1 übernommen. Mozart umrankt im Orchestersatz die Klavierstimme jedoch durch sich im Viertelpuls imitierende Geigen und setzt damit ein rhythmisch kontrapunktisches Gefüge zur regelmässig sequenzierenden Klavierstimme, was sich energetisch bemerkenswert belebend auswirkt.

Abbildung 21: Oben die Modulationsstelle bei Bach (T 14–16.1) und unten bei Mozart in der Klavierreduktion (T 42–44.1). Bedingt durch die Synkopierung steht die Musik bei Mozart im zweiten Takt nicht still, erhält einen konsequenten Gegenschlag und pulsiert damit im höheren Vierteltempo.



7. In der Konzertkadenz erscheint erneut und ein letztes Mal der Viertelpuls im kadenzierenden Ritornell des Synkopenkettensatzes.

Abbildung 22: Mozarts Klavierkonzert in D-Dur, KV 107, Nr. 1, T 47–74 in der Partiturnotation (Violine I und II sowie Violoncello, darunter das solistische Klavier) vom Seitenthema bis zum Ende der Exposition.

The image displays a musical score for Mozart's Piano Concerto No. 1 in D major, KV 107, measures 47-74. The score is arranged in three systems. Each system includes staves for Violin I, Violin II, Violoncello, and Piano. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The score shows the transition from the side theme to the end of the exposition. The Piano part features intricate keyboard figures, while the strings provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

The image displays a musical score for Mozart's Violin Concerto No. 1, K. 107, measures 47-74. The score is in G major and 2/4 time. It features Violin I and II, Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The score is divided into three systems. The first system (measures 47-50) shows the Violins and Cello with rests, while the Piano plays a rhythmic pattern. The second system (measures 51-54) shows the Violins and Cello with melodic lines, and the Piano continues its pattern. The third system (measures 55-58) shows the Violins and Cello with melodic lines, and the Piano continues its pattern. The score ends with a double bar line.

Mozarts Partitur weicht nur in wenigen, aber umso entscheidenden Stellen von Bachs Vorlage ab. Mit Ausnahme des Ritornells und der Instrumentierung fügt Mozart neben Wiederholungen von Taktgruppen oder der Einrichtung der Sonate(n) auf die Konzertform wenig nen-

nenswerte Änderungen hinzu. Im Gegensatz zu Bach, dessen Musik im Halbepuls verweilt, bewegt sich die Musik bei Mozart von der Ganzen über die Halbe bis zum Viertelpuls. Die Musik hat bei Mozart, obwohl Bachs Text motivisch, harmonisch und formal wörtlich verwendet wird, ein viel höheres rhythmisches Gefälle, indem die rhythmische Einheit zu Beginn gegenüber Bachs Vorlage vergrößert und ab da schrittweise auf eine Verdichtung und Intensivierung hin angelegt ist. Das gibt ihnen den spezifisch klassischen Ton.

Abbildung 23: Particell der Takte 113ff. in Mozarts Bearbeitung.



Aufschlussreich sind auch die anderen beiden Bearbeitungen der Sonaten 3 und 4 durch Mozart (KV 107, Nr. 2 und 3), in denen er ebenfalls ein von Synkopen durchsetztes Ritornell als dritte Gruppe an das Ende der Exposition setzt und damit dafür sorgt, dass die Musik eine höhere innere Geschwindigkeit erreicht (vgl. Konzert II, T 11ff. und T 15ff. 2. VI; Konzert III, T 67ff.).

Der 14-jährige Mozart wendet mit erstaunlicher Akribie dieselben Phänomene an, die in den frühen Haydn'schen Klaviersonaten der 1760er Jahre nachgewiesen werden konnten. Mozart scheint in Bachs Musik Aspekte wahrgenommen zu haben, die ihn angeregt haben, aus den Cembalostücken Klavierkonzerte zu machen, daraus einen solistischen Part zu inszenieren, diesen in ein Spiel mit dem Orchester zu bringen und durch das Spiel mit einem grösseren Publikum in

Kommunikation zu treten.¹⁸ Bei Bach bewegt sich die Musik zur Dominanttonart, bei Mozart wird diese Bewegung dramatisiert. Mozart haucht der Bach'schen Musik mit subtilen rhythmischen Mitteln und durch die innere Beschleunigung den spezifisch klassisch dramatischen Atem ein.

Das Fundament der Exposition

Um den inneren Dramatisierungsprozess in der Exposition auslösen zu können, bedarf es in der Setzung des Hauptgedankens oder seiner Entwicklung eines grundlegenden Fundaments. Anhand des fünften Satzes der sechsten Symphonie Beethovens soll die Setzung solch eines Fundaments nachgezeichnet werden. Bei der Betrachtung der Skizzen Beethovens wird nachvollziehbar, welchen Weg der Komponist zurücklegen musste, bis der tragende Grund für das Kompositionsvorhaben des Symphoniesatzes ausgebildet war. Der erste Entwurf zur Themenmelodie des Finales sah wie in Abbildung 24 aus.

Abbildung 24: Erster Entwurf zum Hauptgedanken des Finalsatzes der Pastoral-symphonie.



Der erste Entwurf weist zwar einige Gemeinsamkeiten mit dem endgültigen Thema auf. Den deutlichen Einschnitt im vierten Takt, der sich

18 Durch die Inszenierung der Bach'schen Musik in Klavierkonzerte mit Solo und Tutti wird die Rolle des *Individuums* hier im Kontext eines grösseren Klangkörpers thematisiert, ein aktuelles Thema verhandelt sowie ein aufgeklärtes und breiteres Publikum angesprochen.