

**Das Violoncello in der Klavier-Kammermusik
der Wiener Klassik (Haydn bis Schubert)**

Musikwissenschaftliches Institut
der Ruhr-Universität Bochum
Prof. Dr. Werner Breig

Magisterarbeit
vorgelegt von
Wolfgang Bettzieche
Voßkuhlstraße 1A
4630 Bochum 1

Erklärung :

Diese Arbeit wurde vom Unterzeichner selbständig verfaßt. Es wurden keine anderen Hilfsmittel als die angegebenen Bücher, Lexika und Noten verwendet.

Bochum, den 20. Mai 1992

Inhaltsverzeichnis

	Vorwort	1
1	Die Entwicklung der Klavierkammer- musik mit Violoncello vom Barock bis zur Wiener Klassik	2
2	Die Entwicklung der Instrumental- technik in der Zeit der Wiener Klassik	8
2.1	Die Entwicklung von Violine und Violoncello	8
2.2	Die Entwicklung der Tasteninstru- mente	14
3	Die Entwicklung der instrumentalen Besetzungen der Klavierkammermusik in der Wiener Klassik	16
3.1	Die Entwicklung des Klaviertrios	16
3.2	Die Entwicklung des Duos für Violoncello und Klavier	22
4	Das Violoncello in der Klavier- kammermusik von Joseph Haydn	23
5	Das Violoncello in der Klavier- kammermusik von Wolfgang Amadeus Mozart	28
5.1	Einleitung	28
5.2	Die Klavierquartette	29
5.3	Die Klaviertrios	31
5.3.1	Das Klaviertrio KV254	31
5.3.2	Das Klaviertrio KV496	32
5.3.3	Das Klaviertrio KV502	36
5.3.4	Das Klaviertrio KV542	39
5.3.5	Das Klaviertrio KV548	42
5.3.6	Das Klaviertrio KV564	44
5.4	Zusammenfassung	48

6	Das Violoncello in der Klavier- kammermusik von Ludwig van Beethoven	50
6.1	Einleitung	50
6.2	Die Klavierquartette	52
6.3	Die Klaviertrios	56
6.3.1	Das Klaviertrio Wo038	56
6.3.2	Die Klaviertrios Opus 1 Nr. 1-3	57
6.3.3	Das Klaviertrios Opus 11	65
6.3.4	Die Klaviertrios Opus 70 Nr. 1 und 2	68
6.3.5	Das Klaviertrio Opus 97	72
6.3.6	Die Variationswerke Opus 44 und Opus 121a für Klaviertrio	76
6.3.7	Die Bedeutung der Instrumente in Beethovens Klaviertrios	78
6.4	Die Werke für Violoncello und Klavier	85
6.4.1	Die Duos für Violoncello und Klavier Opus 5 Nr. 1 u. 2	85
6.4.2	Das Duo für Violoncello und Klavier Opus 69	90
6.4.3	Die Duos für Violoncello und Klavier Opus 102, Nr. 1 u. 2	92
6.4.4	Die Variationswerke für Violoncello und Klavier	94
6.5	Zusammenfassung	97
7	Das Violoncello in der Klavierkammer- musik von Franz Schubert	98
7.1	Einleitung	98
7.2	Das Klavierquartett ohne Opus und das Klavierquintett Opus 114 posth.	99
7.3	Die Klaviertrios	104
7.3.1	Die Sonata B-Dur für Klaviertrio	104
7.3.2	Die Klaviertrios Opus 99 und Opus 100 und das Notturmo	105
7.4	Zusammenfassung	108
8	Klaviertrios anderer Wiener Klassiker	109
9	Ergebnis	113
10	Literaturverzeichnis	115
10.1	Bücher und Zeitschriften	115
10.2	Lexika	117
10.3	Noten	118

Vorwort

Im Bereich der Kammermusik mit Klavier und anderen Instrumenten entwickelte sich das Violoncello in der Zeit der Wiener Klassik vom Begleitinstrument im Basso continuo zum gleichwertigen Partner der jeweiligen Besetzung. Dies wurde möglich durch mehrere, sich gegenseitig beeinflussende Faktoren wie die Spieltechnik, den Instrumentenbau, die Anforderungen des privaten und öffentlichen Musiklebens. Die vorliegende Arbeit wird diesen Bedeutungswandel des Violoncellos an ausgewählten Beispielen aufzeigen. Bearbeitungen von Werken, selbst wenn sie vom Komponisten stammen, wurden dabei nicht berücksichtigt, da sie meistens nur dazu dienten, ein Werk erfolgreicher zu publizieren. Sie tragen daher zum Thema nichts bei. Als Beispiel sei Beethovens eigene Bearbeitung seiner 2. Symphonie D-Dur Opus 36 für Klaviertrio erwähnt.

In der Arbeit werden zahlreiche Notenbeispiele aufgeführt bzw. die entsprechenden Taktzahlen angegeben. Die Quellen sowie die für diese Arbeit herangezogene Sekundärliteratur sind im Literaturverzeichnis zusammengestellt.

1 Die Entwicklung der Klavierkammermusik mit Violoncello vom Barock bis zur Wiener Klassik

Die mehrfach besetzte Klavierkammermusik der Klassik besteht im wesentlichen aus den Gattungen Klavierduo, Klaviertrio, Klavierquartett und schließlich dem Klavierquintett. Sie haben sich aus Formen entwickelt, die in der Barockzeit und in der Frühklassik verwendet wurden. Dies sind die Triosonate¹, die Klaviersonate mit begleitendem Instrument, das Concerto grosso und das Solokonzert für Klavier und Streicher.

Die Triosonate verbindet zwei Melodieinstrumente mit dem Basso continuo. Die beiden Melodieinstrumente sind meistens Sopraninstrumente wie Violinen, Flöten, Oboen usw. Zwar gab der Komponist die zu verwendenden Instrumente häufig an, erlaubte aber auch den Ersatz durch Instrumente gleicher Tonlage. Wichtig waren demnach die melodischen Linien, nicht die Klangfarben.

Der Basso continuo wurde von einem Tasteninstrument mit einem Baßinstrument wie Violoncello, Viola da gamba oder Fagott ausgeführt. Bevorzugt verwendet wurden das Cembalo und das Violoncello, wobei letzteres der wichtigere Teil war². Das Violoncello hatte nämlich die dritte Stimme des Trios zu übernehmen, was das Cembalo mit seiner nur geringen Lautstärke nicht vermocht hätte.

1 Wilhelm FISCHER : Instrumentalmusik von 1600-1750, in : Handbuch der Musikgeschichte, hrsg. von Guido ADLER, München ⁵/1985, S. 550

2 C.Ph.E. BACH : Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen. Kritisch revidierter Neudruck nach der unveränderten, jedoch verbesserten zweiten Auflage des Originals Berlin 1759 und 1762, Leipzig 5/1925, 2. Teil, Einleitung §9

Nur so wurde eine Ausgewogenheit der drei Stimmen einer Triosonate erreicht. Als zweites Melodieinstrument wurde häufig die Viola da gamba in der Tenor-Baßlage verwendet³, jedoch, wenn auch in wenigen Fällen, ebenso ein obligates Violoncello zusätzlich zu dem des Basso continuo⁴.

Die Erhöhung der Lautstärke von Cembali durch zusätzliche Register erlaubte es, eine der Melodiestimmen in die rechte Hand des Spielers zu verlegen. So entwickelte sich die "Sonate mit obligater Begleitung", die dem Klavierinstrument eine zusätzliche Aufgabe als Melodieinstrument zukommen ließ. Das erste bekannte Beispiel dafür ist die "Sonata a Clavicembalo e Viola da gamba del Sign. Händel" aus dem ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, Händels einziges Werk mit obligatem Klavierpart⁵.

In dem als Trio ausgearbeiteten zweiten Satz seiner Gambensonate in a-moll verlegte Georg Ph. Telemann die zweite Melodiestimme in die linke Hand des Cembalospielers und damit in den in anderen Sätzen Basso continuo spielenden Part des Violoncellos⁶. Dies blieb jedoch eine Ausnahme. Das Violoncello wurde weiterhin in erster Linie als Basso continuo-Instrument eingesetzt, an das selten höhere technische Anforderungen gestellt wurden.

3 Es sind Werke von Buxtehude, Erlebach, Krieger u.a. überliefert und in Wiederausgaben veröffentlicht.

4 Als Beispiel sei genannt : Antonio Vivaldi : Pastorale aus Opus 13, Nr. 4, hrsg. von Walter UPMEYER, Nagels Musik-Archiv Nr. 18, Hannover 1931

5 Georg Fr. Händel : Sonate C-Dur für Viola da gamba und Cembalo, hrsg. von Folkmar LÄNGIN, Hortus musicus 112, Bärenreiter Kassel, 1960

6 Georg Ph. Telemann : Sonata a-Moll für Viola da gamba und Continuo, hrsg. von Paul RUBARDT, Mitteldeutscher Verlag, Halle (Saale), o.J.

Beim Tasteninstrument hingegen wurde die Entwicklung zum Melodieinstrument weitergeführt. Johann S. Bach übertrug seine Sonate G-Dur für zwei Flöten und Basso continuo auf eine Besetzung für Viola da gamba und obligates Cembalo⁷. In seinen weiteren Werken für ein Soloinstrument und Cembalo schuf er musikalisch Trios unter Umgehung der älteren instrumentalen Besetzung der Triosonate. Durch Bach wurde das Klavierinstrument aus seiner in der Kammermusik bisher nur begleitenden Stellung zum Melodieinstrument aufgewertet.

In der weiteren Entwicklung der Kammermusik führte dies so weit, daß die bisherigen Melodieinstrumente zu begleitenden Instrumenten wurden, wie etwa in den "Klaviersonaten mit begleitender Violine" von C. Ph. E. Bach, J. J. de Mondonville und J. Schobert⁸. Diese Besetzung stellt die Vorform des Klavierduos, aber auch des Klaviertrios dar. Die Bedeutungsminderung der Streichinstrumente vom melodieführenden zum begleitenden Instrument führte hin und wieder dazu, daß man sie für überflüssig hielt. Dies ist jedoch nicht haltbar, auch wenn die Komponisten selbst des öfteren zu dieser Anschauung beigetragen haben.

Von C. Ph. E. Bach ist bekannt, daß er die "begleitete Klaviersonate" für musikalisch nicht besonders wertvoll hielt und sich ihr nur widerwillig als Modeerscheinung widmete⁹. So ist es nicht verwunderlich, wenn er bei seinen einschlägigen Werken darauf hinwies, man könne die begleitende Violine und das begleitende Violoncello weglassen.

-
- 7 Johann S. BACH : Sonate für Viola da gamba und obligates Cembalo. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Kassel 1984, BWV 1027
- 8 Albert KARSCH : Untersuchungen zur Frühgeschichte des Klaviertrios in Deutschland. Diss. (masch.), Köln 1943, S. 67-86
- 9 Ernst Fritz SCHMID : Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik, Kassel 1931, S. 149f.

Bei anderen Komponisten finden sich derartige Hinweise zwar auch, doch haben sie andere, kommerzielle Gründe; denn ein derart konzipiertes Werk konnte an einen größeren Interessentenkreis verkauft werden¹⁰. Musikalisch läßt sich der beliebige Verzicht auf Instrumente, sei es die Violine oder das Violoncello, nicht begründen, da fraglich bliebe, warum der Komponist die Instrumente überhaupt verwendet. Warum schrieb er nicht statt eines Klaviertrios gleich eine Violinsonate mit Klavier oder anstelle einer Klaviersonate mit begleitender Violine eine solche ohne Violine ? Weil er diese Instrumente bewußt in seine Komposition mitaufgenommen hatte.

Das Violoncello hatte als Baßinstrument des Basso-continuos grundsätzlich die ganze Baßstimme zu spielen. Es war der Partner der Melodieinstrumente und nicht die linke Hand des Cembalos, die im allgemeinen auch kaum zu hören war. Mit dem lautstärkeren Hammerklavier wurde es jedoch möglich, das Spiel der linken Hand des Klavierspielers zu verselbstständigen, da sie an Ausdrucksfähigkeit gewann. So konnte man nun das Zusammenspiel des Klavierbasses mit dem Violoncello ganz einfach dadurch variieren, daß man sie entweder im Prim-unisono spielen ließ oder aber im Oktav-unisono, wobei jede Stimme oben oder unten liegen konnte, was bereits drei Möglichkeiten ergab. Auch der Wechsel zwischen diesen wurde verwendet wie Bsp. 1 zeigt :

10 Dies ist eine auch heute noch durchaus übliche Praxis, wie die Neuherausgabe einzelner Baryton-Trios von Haydn für verschiedene Besetzungen durch den Bärenreiter Verlag Kassel, Hortus musicus Nr. 64, 94 und 95 oder der Verlag Edition Schott Nr. 3705 und 3706 zeigen.

(Bsp. 1: J. Pleyel, Klaviertrio Opus 16,1, 1. Satz)

Auch "zusammengesetzte" Bässe wurden nun möglich
(Bsp. 2: J. Schöbert, Klaviertrio Opus 16,4,
1. Satz) :

Aus einem weiteren Grund ist der Verzicht auf einen oder alle Streicher fraglich, selbst wenn der Komponist dies - aus welchen Gründen auch immer - angeboten hat. Sogar nach der technischen Verbesserung des Hammerklaviers waren die Streichinstrumente diesem bei Bedarf tonlich weit überlegen¹¹ (das hat erst der moderne Konzertflügel geändert). Wenn der Komponist nun beispielsweise die Klangfarbe des Basses durch Weglassen einer Stimme ändern wollte, hätte er die linke Klavierhand streichen müssen, was für die Praxis des Musizierens unsinnig ist.

11 Hans KUNITZ : Die Instrumentation, Band 13, Leipzig 1961, S. 1402-1413

Die bei der Unisono-Führung von Streicher- und Klavierstimmen erreichte Wirkung der Klangfarbe, wie sie die Komponisten vor allem der frühen Wiener Klassik insbesondere beim Violoncello anwendeten, darf demzufolge nicht durch gedankenlosen Verzicht einer Stimme geändert werden. Es würde einen bedenklichen Eingriff in die musikalische Substanz darstellen.

Ein schönes Beispiel für ein Klaviertrio, in dem die Violine und das Violoncello in allen Sätzen fast ausschließlich der Klangfarbe dienen und nie die Führung übernehmen, ist das 1791 erschienene Klaviertrio in D-Dur, Opus 27,2 von Muzio Clementi. Verzichtete man hier auf die Streicher, würde die Komposition an Wert und Schönheit verlieren¹².

Die Verbesserung der Tasteninstrumente erlaubte auch ihre Verwendung als Soloinstrument in größeren Ensembles. So kam es zu der Entwicklung des Solokonzertes für Cembalo bzw. Klavier und Orchester, bei dem diese im Wechsel musizieren. J.S. Bach schrieb zwei Konzerte mit ausgedehntem Klavierpart und bearbeitete mehrere Instrumental-Konzerte anderer Komponisten für diese Besetzung¹³. Das wechselseitige Musizieren zwischen Klavier und Orchester findet sich später vor allem im Klavierquartett und -quintett wieder.

12 Schallplattenkassette "Tage Alter Musik in Herne 1985, Cembalo und Hammerflügel", Stadt Herne, Westdeutscher Rundfunk, 66.30088, Beiheft und Schallplatte 3, S. 1

13 Wilhelm FISCHER : a.a.O., S. 557

2 Die Entwicklung der Instrumententechnik in der Zeit der Wiener Klassik.

2.1 Die Entwicklung von Violine und Violoncello

Die Entwicklung der Klavierkammermusik in der Wiener Klassik, also von ca. 1750-1828, ist eng verbunden mit der Entwicklung der Instrumententechnik dieser Zeit. Dabei kann sicherlich von einer gegenseitigen Befruchtung ausgegangen werden. Einerseits inspirierten neue instrumentale Möglichkeiten die Künstler zu Kompositionen, die diese Möglichkeiten ausschöpften, andererseits stellten die Komponisten neue Anforderungen an Interpreten und Instrumentenbauer, die so zu weiteren Entwicklungen auf ihren Gebieten veranlaßt wurden. Es muß deshalb unterschieden werden zwischen Veränderungen im Instrumentenbau und Verbesserungen in der Spieltechnik der jeweiligen Instrumente.

Die Instrumentenfamilie der Violinen war zu dieser Zeit im wesentlichen entwickelt. Es erfolgten nur noch wenige Veränderungen wie z.B. Verlängerungen der Hälse, bei der Violine und der Viola die Einführung der Kinnstütze durch Louis Spohr, Änderungen im Saitenmaterial¹⁴ sowie Verbesserungen an den Bögen durch Francois Tourte¹⁵.

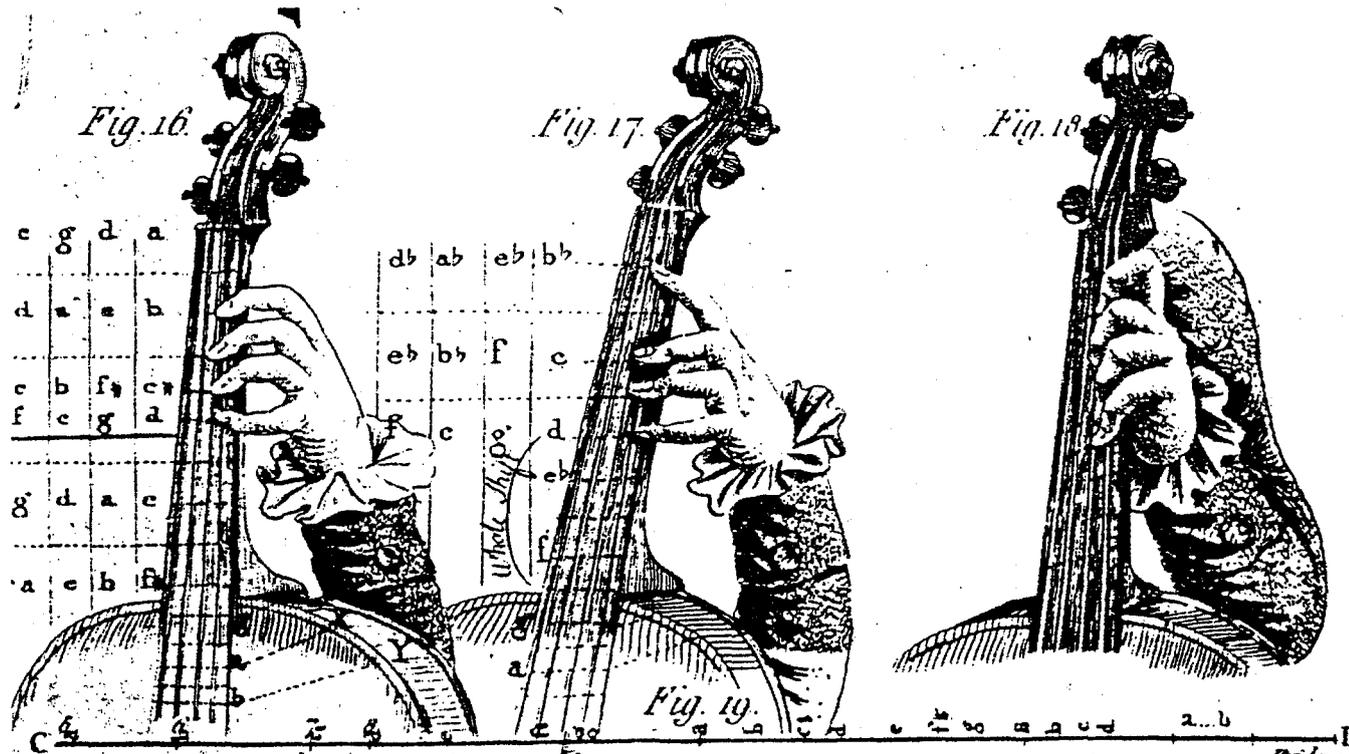
Bei den Violinen und Violen waren dadurch die Voraussetzungen gegeben, auch technisch und musikalisch schwierige Stücke zu musizieren. Nicht so beim Violoncello; hier wurde eine neue Spieltechnik entwickelt, die das Spielen so schwieriger Stellen erst

14 Walter SENN : Artikel "Streichinstrumentenbau", in : MGG, Band 12, Kassel 1989, Sp. 1533ff.

15 Klaus MARX : Die Entwicklung des Violoncellos und seiner Spieltechnik bis J.L. Duport (1520-1820), Regensburg 1963, S. 172

ermöglichte, wie sie z.B. in den späteren Werken von L.v. Beethoven und F. Schubert verlangt wurden¹⁶. Noch bis in die Zeit des Barock war es üblich, daß ein Instrumentalist alle in den Tonlagen verschiedene Instrumente einer Familie spielte. So gab es Flöten-Consorts, Gamba-Consorts usw., bei denen die Spieler der einzelnen Stimmen wechseln konnten. Dies ist auch für die Violinen überliefert¹⁷. Die Spieltechnik der Violine ist jedoch für ein anspruchsvolles Spiel auf dem Violoncello ungeeignet. So setzten sich in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. zwei wesentliche Änderungen durch. Die erste betrifft die Haltung der linken Hand. Die auf S. 10 wiedergegebene Abbildung aus der Violoncelloschule des Engländers Gunn (1765-1824) zeigt in der Fig. 18 die alte, von der Violine abgeleitete Haltung gegenüber der in Fig. 16 und Fig. 17 dargestellten neuen Haltung¹⁸. Die Nachteile sind offensichtlich. Eine reine Intonation ist bei Saitenübergängen mit der schrägen Fingerhaltung nach der Fig. 18 schlechter möglich und auch die Geläufigkeit ist behindert. Beim Spiel in höheren Lagen stößt der Arm gegen den Instrumentenkörper. Die in Fig. 16 und Fig. 17 gezeigte Haltung ermöglicht es, den Arm zu heben. Erst hierdurch wurde die zweite wesentliche Änderung möglich, nämlich die Benutzung des Daumens als Spielfinger in den höheren Lagen. Diese in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. entwickelte Technik, die erstmals von Jean

-
- 16 Hans ENGEL : Mozarts Instrumentation, in :
Mozart-Jahrbuch 1956, Salzburg 1956, S. 55
- 17 Dirk MÖLLER : Streichinstrumente in Händels
frühen dramatischen Werken, in : Concerto, Nr.
67, 8. Jg., Okt. 91, S. 19. Hier ist ein Cellist
erwähnt, der auch Violine und Kontrabaß
spielte
- 18 Klaus MARX : a.a.O., S. 88-93



J. Gunn, The Theory and Practice of Fingering the Violon-
 cello, The Second Edition, London o.J., S.7, Ausschnitt.

Louis Duport (1749-1819) in einem systematischen Lehrwerk dargestellt wurde¹⁹, erlaubt es mittels der neuen Grifftechnik und des Daumenaufsatzes unter Einbeziehung des kleinen Fingers, bis in die hohen Lagen das gesamte Griffbrett zu benutzen. Hierdurch wird der spielbare Tonumfang erheblich erweitert. Der ältere Bruder von J. L. Duport, Jean Pierre Duport (geb. 1741), war von 1773 bis zu seinem Tode 1818 Solocellist des späteren preußischen Königs Friedrich Wilhelm II. und seiner Nachfolger in Berlin. J.P. Duport traf dort 1789 mit Mozart und 1796 mit Beethoven zusammen. Beide lernten bei ihren Besuchen die neuen Möglichkeiten des Violoncellos kennen. So schrieb Mozart im Auftrag des Preußenkönigs, dabei sicherlich für Duport, die drei "Celloquartette" KV 575, 589 und 590, und Beethoven die beiden Duos für Klavier und Violoncello Opus 5, die noch eingehender an anderer Stelle besprochen werden. Hier sei zunächst bemerkt, daß diese Werke in ihren spieltechnischen Anforderungen an den Cellisten weit über das hinausgingen, was bis dahin in der Klavierkammermusik mit Violoncello gefordert wurde. Dies gilt auch für die späteren Duos und Variationswerke für Klavier und Violoncello von Beethoven. Es ist bezeichnend, daß weder Haydn noch Mozart und Schubert für diese Duo-Besetzung schrieben. Von Mozart ist lediglich das Fragment eines 1781 komponierten Andantinos in B-Dur für Klavier und Violoncello, KV 374g, erhalten. Dies erklärt sich aus den musikalischen Kreisen, die die Komponisten jeweils mit ihren Werken ansprechen wollten.

19 Jean Louis DUPORT : Essai sur le doigté du Violoncelle et sur la conduite de l'archet, dédié aux Professeurs de Violoncelle, Paris, Leduc. Das Erscheinungsjahr liegt zwischen 1806 und 1819. Siehe hierzu Klaus MARX : a.a.O., S. 186

Im 17. Jh. wie in der ersten Hälfte des 18. Jh. sprach man von "Kennern und Liebhabern" der Musik²⁰. "Kenner" war der Fachmusiker, der interessierte Laie der "Liebhaber", mit durchaus auch musikalischen Qualitäten. Diese Unterscheidung änderte sich seit ca. 1780. Zu den "Kennern" und "Liebhabern" kam der "Künstler" als "maestro virtuosi" hinzu. Der "Kenner" war nunmehr repräsentiert durch den gehobenen Instrumentallaien sowie den Kunstkritiker, der "Liebhaber" widmete sich mehr aus Gefühl der Musik. Die beiden letzten Gruppen wurden bezeichnenderweise zu den "dilettanti" zusammengefaßt²¹. An sie richteten sich die Werke Haydns und Mozarts sowie die frühen Werke Beethovens mit Ausnahme der Duos.

Ganz abgesehen davon, daß diese Gruppen das musikalische Leben der damaligen Zeit bestimmten, waren es wiederum kommerzielle Gründe, die die Komponisten dort ihre Hauptkunden suchen ließen. Die Werke waren nicht für die "virtuosi" gedacht. Diese komponierten entsprechend ihrem Können ihre Werke oft selbst. Trotzdem sind auch die Anforderungen an die "dilettanti" teilweise hoch, was aber nicht für das Violoncello in den Klaviertrios und -quartetten von Haydn und Mozart sowie dem frühen Beethoven gilt. Dies verwundert umso mehr, als die Komponisten in zeitlich früher geschriebenen Streichquartetten dem Violoncello mehr abverlangten²².

20 Arnold SCHERING : Künstler, Kenner und Liebhaber der Musik im Zeitalter Haydns und Goethes, in : Peters Jahrbuch, hrsg. v. Kurt TAUT, Leipzig 1931, S. 9-23

21 Basil SMALLMAN : The Piano Trio, New York 1990, S. 14

22 Als Beispiele seien genannt : J. Haydn, Opus 50 Nr. 1, komponiert 1784 und W.A. Mozart, KV 458, komponiert 1784

Die späteren Klaviertrios von Beethoven und Schubert sind ohne die oben beschriebene Weiterentwicklung der Technik des Violoncellos nicht spielbar. Dies gilt auch für die Duos für Klavier und Violoncello von Beethoven. Der Klavierpart verläßt die technische Ebene des gehobenen Kenners und Liebhabers. Diese Werke wurden für "maestro-virtuosi" geschrieben.

2.2 Die Entwicklung der Tasteninstrumente

Das wichtigste Tasteninstrument für die Kammermusik mit anderen Instrumenten war bis weit in die zweite Hälfte des 18. Jhs. hinein das Cembalo. Seine Saiten wurden mittels einer Tastatur und sogenannten Springern gezupft. Dadurch konnte die Lautstärke eines Tones über den Fingeranschlag nicht reguliert werden. Man behalf sich mit dem Zu- und Abschalten von zusätzlichen Saiten in sogenannten Registern und erhielt so eine den Orgeln ähnliche Stufendynamik. Das gleichzeitig in Gebrauch befindliche Klavichord erlaubte eine Dynamik der Lautstärke beim Anschlag und sogar während der Dauer eines Tones. Da aber der Ton an der energieschwächsten Stelle der schwingenden Saite durch eine dort verbleibende Tangente - eine Messing-Schneide - erzeugt wurde, war das Klavichord dennoch zu leise, um mit anderen Instrumenten zusammen musizieren zu können.

Anfang des 18. Jhs. entwickelte Bartolomeo Cristofori (1655-1731) eine Mechanik, mit der die Saiten über die Tastatur durch Hämmer angeschlagen werden konnten²³. Die Kraft des Anschlags regulierte die Lautstärke des Tones. Da die Hämmer sofort von der Saite zurückprallten, brauchten sie nicht, wie beim Klavichord, an der energieschwächsten Stelle der Saite den Ton zu erzeugen. Erst diese Technik erlaubte lautere Töne.

23 Christian AHRENS : Pantaleon Hebenstreit und die Frühgeschichte des Hammerklaviers, in : Beiträge zur Musikwissenschaft, Berlin, Heft I/1987, S. 37-48
derselbe : Zur Frühgeschichte des Hammerklaviers, in : Beiträge zur Musikwissenschaft, Berlin, Heft I/1989, S. 62-65

Durch weitere Verbesserungen wie die "Wiener Mechanik" durch A. Stein um 1770, die etwa gleichzeitig in London entstandene "englische Mechanik" sowie die Erardsche "doppelte Auslösung" (Paris 1823) wurde das Instrument so vervollkommnet, daß es schließlich das Cembalo und das Klavichord verdrängte. Allein der Fingeranschlag ließ den Ton weich oder hart, laut oder leise klingen. Ein stufenloses crescendo und decrescendo²⁴ sowie eine schnellere Repetition einer einzelnen Taste wurden möglich²⁵.

Diese beiden Entwicklungen, nämlich die Ausbildung der Spieltechnik des Violoncellos und die instrumententechnische Verbesserung des Klaviers haben die Kammermusik der damaligen Zeit erheblich beeinflußt, ja, sie erst möglich gemacht.

24 C.Ph.E. BACH, a.a.O., 29. Kapitel, §6

25 Artikel "Klavier", in : Lexikon Musikinstrumente, hrsg. V. Wolfgang RUF u.a., Mannheim 1991, S. 254-260

3 Die Entwicklung der instrumentalen Besetzungen der Klavierkammermusik in der Wiener Klassik

3.1 Die Entwicklung des Klaviertrios

Betrachtet man die Entstehungsjahre der Klavierkammermusikwerke, so stellt man fest, daß die wichtigsten Komponisten sich immer zuerst mit dem Klavierquartett beschäftigten, um dann später zum Klaviertrio überzugehen. Eine Ausnahme bildet J. Haydn, der nur Klaviertrios schrieb.

Mozart komponierte seine beiden Klavierquartette 1785 und 1786. Es folgten 1786 und 1788 die Klaviertrios. Beethoven schrieb noch in Bonn 1785 drei Klavierquartette. Von 1793 (Opus 1) bis 1823 (Opus 121a) entstanden aber nur noch Klaviertrios. Schubert schrieb im Jahre 1812 ein einsätziges Klaviertrio, das aber für seine weitere kompositorische Entwicklung keine Bedeutung erlangte. 1816 komponierte er ein Klavierquartett und 1819 ein Klavierquintett, doch später, 1827 und 1828, nur noch Klaviertrios.

Die zahlenmäßig kleinere Besetzung folgte stets den größeren. Letztere hatten als Vorbild zunächst das Concerto grosso, in dem die Instrumentalgruppen gegenübergestellt werden. Waren es dort z.B. Streicher- und Bläsergruppen, oder - wie bei Corelli und Händel - Solo-Streicher concertant und Streichorchester ripieno, so bilden in der Klaviermusik die Streicher die eine Gruppe und das Klavier die andere, rivalisierende. Zuletzt erinnern diese Quartette und Quintette auch an die Klavierkonzerte der frühen Wiener Klassik, in denen Klavier und Orchester im allgemeinen gegebenübergestellt wurden.

Drei und natürlich auch noch mehr Streicher sind in der Lage, einen vierstimmigen Satz zu musizieren,

wobei das Violoncello stets den Baß spielt. So bilden die Streicher eine Einheit, die es dem Komponisten erschwert, einzelne Streicher mit dem Klavier musizieren zu lassen bzw. das Klavier in die Streicher einzubinden. Es stehen zu viele Stimmen zur Verfügung, Verdoppelungen sind unvermeidlich. Vielleicht sah sich Haydn dadurch veranlaßt, keine Klavierquartette oder andere Werke noch größerer Besetzungen zu schreiben. Beispiele, in denen der Komponist den Baß des Klaviers vom Violoncello mitspielen ließ, weil der Tenor bereits durch die Viola besetzt war, gibt es in den Klavierquartetten genügend. Hier sei eine Stelle aus dem Es-Dur Quartett von Mozart, 3. Satz, Takte 202-214 wiedergegeben (Bsp. 3) :

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 202 to 214. It includes staves for Violin I (Vi), Violin II (Va), Violoncello (Vc), and Piano (Kl). The Violoncello part is written in the bass clef and plays the bass line. The Piano part is written in the treble and bass clefs. The second system covers measures 208 to 214. It includes staves for Violin I (Vi), Violin II (Va), Violoncello (Vc), and Piano (Kl). The Violoncello part is written in the bass clef and plays the bass line. The Piano part is written in the treble and bass clefs. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Ohne besonderen musikalischen Verlust könnte das Violoncello die Stimme der Viola übernehmen. Der Baß würde in der linken Hand des Klaviers verbleiben.

H. Mersmann weist daraufhin, daß die Reduktion des Klavierquartetts auf das Klaviertrio die Selbständigkeit der Instrumente erhöht²⁶. Zwei individuelle Melodiestimmen treten dem Klavier gegenüber. Auch P. Bekker berichtet, Beethoven habe damals erkannt, daß die Viola überflüssig sei, wenn man das Ensemble als eine Vereinigung von mehreren unabhängigen Stimmen betrachtet²⁷. Denn das Klaviertrio ermöglicht den vierstimmigen Satz, sofern man berücksichtigt, daß das Klavier durch die beiden Hände zwei Stimmen hat. Zum vierstimmigen Satz äußerte sich aber bereits H. Riemann²⁸ :

"Da der vierstimmige Satz sich bereits seit dem 15. Jh. als derjenige herausgestellt hat, welcher Einfachheit der Faktur und Leichtigkeit der Exekution mit harmonischer Vollstimmigkeit und Deutlichkeit am meisten vereinigt, so ist das Quartett auf vokalem wie instrumentalem Gebiet eine bevorzugte Kunstform geworden."

So vollzieht sich bei Mozart und Beethoven die gleiche Entwicklung. Völlig unabhängig voneinander gehen sie nach anfänglichen Versuchen mit Klavierquartetten der Jahre 1785/86 zum Klaviertrio über, indem beide auf die Viola verzichten. Die einzige Ausnahme ist das sogenannte "Kegelstadt-Trio" KV 498 von Mozart.

Durch diesen Schritt wird das Violoncello von seiner Aufgabe als Baß der Streicher zugunsten der Baßverstärkung der linken Hand des Klaviers befreit und wird selbständig.

26 Hans MERSMANN : Die Kammermusik, Band 2, Leipzig 1930, S. 37f.

27 Paul BEKKER : Beethoven, 25-30tausend, Berlin 1921, S. 429f.

28 Artikel "Quartett", in : Hugo RIEMANN'S Musik-Lexikon, Berlin W15, ¹⁰/1922

Hierzu schreibt H. Riemann²⁹ :

"(...) wie Beethovens Genius einen immer kühneren Flug nimmt, wie er zunächst die Klavier-Ensemblemusik (Violinsonaten, Cello-sonaten, Trios) von den letzten Schlacken der Entstehungszeit dieser Literatur reinigt, das Violoncello zu voller Selbständigkeit gegenüber dem Klavierbaß entwickelt und ebenso den Violinen die denkbar mannigfaltigsten Rollen im Wechselspiel oder in kontrapunktischer Verstrickung mit der Klavieroberstimme zuweist oder sie mit dem Cello verbunden dem Klavier als Rivalen gegenüberstellt usw. (...)."

Es ist wohl verfehlt, wenn J. Saam diese Entwicklung bereits auf die Klavierquartette Beethovens bezieht³⁰. Sie kann nur auf die danach folgenden Klaviertrios bezogen werden. Saam weist zwar daraufhin, daß spätere Komponisten immer wieder Klavierquartette schrieben, übersieht aber, daß auch Schubert, Mendelssohn, Schumann und Brahms zunächst Klavierquartette und -quintette komponierten, dann jedoch zum Klaviertrio überwechselten.

Eine Ausnahme scheint das Klaviertrio Opus 8 von Brahms aus dem Jahre 1853/54 zu sein, das aber, da es ihm unzureichend erschien, von ihm selbst später noch einmal umgearbeitet wurde. Bei Schubert waren es, wie noch berichtet wird, vor allem äußere Anlässe, die ihn zur Komposition sowohl des Klavierquartetts wie auch des -quintetts veranlaßten.

Durch den Wegfall der Viola erhielten die Komponisten sechs Möglichkeiten in der Behandlung der Stimmen, wobei besonders die neu geschaffenen Möglichkeiten für das Violoncello auffallen. In der Auf-

29 Hugo RIEMANN : Handbuch der Musikgeschichte, 2. Band, 3. Teil, Leipzig 1913, S. 198

30 Joseph SAAM : Zur Geschichte des Klavierquartetts bis in die Romantik, Bamberg 1932, S. 58-60

stellung sind die früheren mit aufgeführt³¹:

- 1 Klavier und Streicher musizieren im Kontrast als Solo (Klavier) und beim Hinzutreten der Streicher als Tutti (Kleines Klavierkonzert). Die Aufgabe des Violoncellos ist im wesentlichen die Baßstimme.
- 2 Klavier und Streicher musizieren im Wechsel. Besonders bei reinen Streicherpartien wie z.B. in der Variation II des letzten Satzes von Beethovens Klaviertrio Opus 11 ist das Violoncello erheblich gefordert.
- 3 Der Satz ist vierstimmig. Hierbei kann das Violoncello den Tenor oder den Baß übernehmen, wodurch die Klavierunterstimme für Solo- und Begleitfiguren frei wird.
- 4 Der Satz ist zwar vierstimmig, aber die Instrumente werden ohne Rücksicht auf ihren Klangcharakter verwendet, entweder als vier selbständige Stimmen, oder zwei Ober- gegen zwei Unterstimmen, zwei Klavier- gegen zwei Streicherstimmen. Hier hat das Violoncello vielfältige Möglichkeiten.
- 5 Violine oder Violoncello werden, einzeln oder zusammenwirkend, vom Klavier begleitet. Hier werden die Bereiche der normalen Violin- und Violoncello-Sonate erreicht.
- 6 Die Spieler sind Einzelspieler, die sich z.B. einzelne Themen zuspielden, sie variieren, weitergeben und irgendwann wieder selbst aufnehmen bei ständig wechselndem Zusammenspiel miteinander. Auch hier ergeben sich für das Violoncello zahlreiche Möglichkeiten.

31 Karl MARGUERRE : Mozarts Klaviertrios, in : Mozart-Jahrbuch 1960/61, Salzburg 1961, S. 185f.

Bei der später erfolgenden Besprechung der Werke wird auf die Verwendung dieser Möglichkeiten noch hingewiesen werden.

3.2 Die Entwicklung des Duos für Violoncello und Klavier

Die Entwicklung der Spieltechnik des Violoncellos und der Instrumententechnik des Klaviers findet ihren Niederschlag auch in den Duos für Violoncello und Klavier. Zwar gab es schon die Sonate für Violoncello und Klavier, doch war das Klavier stets Begleitinstrument, das Violoncello blieb in seinen damaligen spieltechnischen Grenzen. Zu diesen Werken gehören auch die für den Streicher schwer zu spielenden Sonaten von L. Boccherini. Da er mit den Gebrüdern Duport bekannt war, ist anzunehmen, daß er ebenfalls die Spieltechnik des Violoncellos weiterentwickelt hat, ohne dies jedoch in einem Unterrichtswerk niederzulegen³². Boccherinis Werke dienten vermutlich nur eigenen konzertanten Zwecken. Es dominiert immer das Violoncello, das Klavier begleitet.

Erst Beethoven schuf die Gleichwertigkeit der Partner. Vielleicht wollte er bei seinem Besuch in Berlin nicht nur Musik für das Violoncello schreiben, sondern auch für sich selbst in seiner Eigenschaft als Pianist. Die Duos sind die glückliche Verbindung der Sonate für Violoncello und Klavier und der durch ein Streichinstrument begleiteten Klaviersonate. Erstaunlicherweise blieb das umfangreiche Werk Beethovens für diese Besetzung eine Einzellerscheinung. Kein späterer Komponist hat sich wie er damit beschäftigt, was jedoch nicht ausschließt, daß einzelne bedeutende Werke geschaffen wurden, wie z.B. durch Brahms.

32 Julius BÄCHI : Von Boccherini bis Casals, Zürich 1961, S. 13

4 Das Violoncello in der Klavierkammermusik von Joseph Haydn

Gemäß dem Hoboken-Verzeichnis schrieb J. Haydn 41 Klaviertrios³³, eine keineswegs gesicherte Angabe³⁴. Für den Zweck dieser Arbeit ist dies jedoch ohne Bedeutung. Wichtig ist, daß sich Haydn immer wieder mit dem Klaviertrio beschäftigt hat. Außer diesen existieren an Klavierwerken mit Violoncello nur noch einige in den Jahren 1766/67 komponierte Divertimenti für Klavier, 2 Violinen und Violoncello. Letzteres bildet darin nur den Baß, weshalb sie in dieser Arbeit nicht diskutiert werden.

Die ersten Klaviertrios komponierte er vor 1770, aber vierzehn erst nach Mozarts Tod 1791. Eine bemerkenswerte Tatsache, da das Violoncello seine Funktion als Baßinstrument in diesen und auch den späten Werken Haydns fast nie verläßt, das Violoncello in Mozarts Trios aber eine Entwicklung vom Baßinstrument zum gleichberechtigten Ensembleinstrument durchmachte. Obwohl Haydn wahrscheinlich die Werke seines Kollegen kannte³⁵, hat er den Bedeutungswandel des Violoncellos für seine Kompositionen nicht aufgegriffen.

Die Klaviertrios stellten für Haydn wahrscheinlich einen bedeutenden Teil seines Schaffens dar. Darauf weist zumindest der Schriftverkehr mit seinen Verlegern hin, in dem Haydn auf die Form der Veröffentlichung erheblichen Einfluß nahm³⁶.

33 Anthony VAN HOBOKEN : Joseph Haydn, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, Instrumentalwerke, Mainz 1957

34 Nancy Rose DUNN : The Piano-Trio from its origins to Mozarts death. Diss. (masch.), Oregon 1975, S. 39

35 N.R. DUNN, a.a.O., S. 63

36 N.R. DUNN, a.a.O., S. 41f.

Kommerzielle Interessen trugen wohl dazu bei, denn die Klaviertrios sind häufig klavierspielenden Kennern, vor allem Damen, gewidmet.

Bedeutsam im Blick auf Haydns Einstellung zum Klaviertrio ist eine weitere Episode aus dem Jahr 1800. Haydn komponierte zu dieser Zeit bereits keine Klaviertrios mehr : Nach einer privaten Aufführung der drei Klaviertrios Opus 1 von Beethoven, die noch sehr an Mozart erinnern, riet Haydn Beethoven davon ab, das dritte, das heute als das beste dieser Reihe gilt, zu veröffentlichen³⁷.

Das Violoncello in den Trios Haydns hat bis auf wenige Ausnahmen eine Funktion als Baß parallel zum Klavierbaß. Weiterhin sind die spieltechnischen Anforderungen an den Violin- und an den Klavierspieler höher als die an den Cellospieler. Dies führte zu der Meinung, das Violoncello könne in vielen Fällen auch ohne musikalischen Verlust entfallen aufgrund der Überlegung, Haydn habe es ohne größeren musikalischen Sinn hinzugefügt, vielleicht um einen größeren Kundenkreis zu erfassen³⁸. Daß diese Auffassung nicht zutrifft, kann am Beispiel des zweiten Satzes des Trios Hoboken 15 Nr. 25 gezeigt werden. Zuvor sei noch einmal daran erinnert, daß das Violoncello zur damaligen Zeit sehr viel kräftiger klang als die Hammerklaviere. Die Dominanz des Violoncellos im Baß machte sich Haydn zunutze. Die 64 Takte (ohne Wiederholungen) aus dem Trio werden wie folgt musiziert:

- 1 Klavierbaß und Violoncello unisono
Takte 17-36

37 P. BEKKER, a.a.O., S. 434

38 Wilhelm ALTMANN : Handbuch für Klaviertriospieler, Wolfenbüttel 1934, S. 12

- 2 Das Violoncello spielt den Baß in langen Notenwerten und ermöglicht so dem Klavierbaß ein Spiel von Figuren
 - Takte 1- 9
 - Takte 13-16
 - Takte 38-39
 - Takte 42-53
 - Takte 57-62
 - Takt 64

- 3 Das Violoncello spielt im Baß Ostinato-Triolen, der Klavierbaß Figuren
 - Takte 37, 40, 41

- 4 Der Klavierbaß spielt alleine, das Violoncello hat "tacet"
 - Takte 10-12
 - Takte 54-56

- 5 Das Violoncello spielt Triolen, der Klavierbaß hat einen Liegeton
 - Takt 63

Allein in diesem nicht allzu langen Satz gibt es also fünf Arten der Baßführung. Es ist undenkbar, daß Haydn dies ohne musikalische Absicht so komponiert haben soll³⁹.

Das Fehlen der Solostellen für das Violoncello sowie des Unisonos von Klavier und Violoncello in den Takten 17-36 dieses Satzes nutzte im Jahre 1926 das seinerzeit berühmte Klaviertrio Cortot (Klavier), Thibaud (Violine) und Casals (Violoncello), um die Wiederholung der Violine (Takte 17-24) vom Violoncello und die Violintakte 29-36 von Violine und Violoncello im Oktavunisono zu spielen⁴⁰. Dies ist eine musikalisch durchaus befriedigende Alternative, und es bleibt seltsam, daß Haydn selbst sich hierzu nie

39 B. SMALLMAN, a.a.O., S. 41

40 Schallplatte : Electrola Gesellschaft mbH, Köln, E 80487

entschließen konnte.

Vergleichbare Beispiele der Baßführung in einem Satz lassen sich in großer Zahl anführen. Bemerkenswert ist noch die Verwendung des Pizzicato im Klaviertrio Hoboken 15 Nr.2 im Trio des Menuetts.

Eine größere Selbständigkeit erlangt das Violoncello vor allem in den Klaviertrios Hoboken 15 Nr.9 und Hoboken 15 Nr.10. Wie aus dem Notenbeispiel Nr.4 ersichtlich ist, wird das Instrument im wesentlichen frei geführt und musiziert über viele Takte mit der Violine im Kontrast zum Klavier (Bsp. 4: J. Haydn, Klaviertrio Hoboken 15 Nr. 9, 1. Satz) :

The image shows a musical score for Violin (Vi), Cello (Vc), and Piano (Kl) from Haydn's Trio Hoboken 15 No. 9, 1st movement. The score is in 3/4 time and D major. It features a 'p dolce' melody in the Violin and Cello parts, and a 'fp dolce' accompaniment in the Piano part. The Piano part includes a section with sixteenth-note patterns and a 'pizz.' marking.

The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece with the tempo marking 'Adagio.' and dynamics 'f' and 'p dolce'. The second system shows the continuation of the melody and accompaniment, with a 'p' dynamic marking. The third system shows the continuation of the piece, with a 'pizz.' marking in the Piano part.

Das Klaviertrio wurde 1785 komponiert, und es bleibt unerklärlich, daß Haydn die Selbständigkeit der Stimmen nicht weiter entwickelte.

Nicht zutreffend ist die Überlegung, Haydn habe den Cellisten der damaligen Musizierkreise das notwendige spieltechnische Können nicht zugetraut, da die Cellostimmen zumeist recht einfach gestaltet sind. Dagegen sprechen die hohen Anforderungen der zur gleichen Zeit entstandenen und sicher für die gleichen Kreise gedachten Streichquartette. Auch den Bereich der Tonarten nutzte Haydn voll aus, steht doch der erste Satz des Klaviertrios Hoboken 15 Nr.31 in es-moll mit langen H-Dur-Stellen, die für alle Spieler recht unbequem sind. Zusammenfassend kann gesagt werden, daß in dem umfangreichen Klaviertrio-Werk Haydns das Violoncello zwar ein wichtiges, Klangfarbe bildendes Baßinstrument ist, seine Bedeutung aber über diese Aufgabe nicht hinauswächst. Demnach trug es zur Entwicklung des Klaviertrios in der sich anschließenden Epoche der Wiener Klassik nichts bei. Diese Rolle übernahmen, wie im folgenden gezeigt wird, die Klaviertrios von Mozart.

5 Das Violoncello in der Klavierkammermusik von Wolfgang Amadeus Mozart

5.1 Einleitung

Für die Klavierkammermusik, in denen neben anderen Instrumenten das Violoncello verwendet wird, hat W.A. Mozart folgende Werke geschrieben⁴¹ :

Divertimento für Klaviertrio B-Dur, KV 254	1776
Klavierquartett g-moll, KV 478	1785
Klavierquartett Es-Dur, KV 493	1786
Klaviertrio G-Dur, KV 496	1786
Klaviertrio B-Dur, KV 502	1786
Klaviertrio E-Dur, KV 542	1788
Klaviertrio C-Dur, KV 548	1788
Klaviertrio G-Dur, KV 564	1788

41 Ludwig KÖCHEL : Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts, Wiesbaden 7/1965

5.2 Die Klavierquartette

Sieht man vom Jugendwerk - dem Divertimento - ab, begann Mozart mit der Komposition von zwei Klavierquartetten. Beides sind im wesentlichen "kleine" Klavierkonzerte, in denen das Klavier den Streichern, Violine, Viola und Violoncello, gegenüber gestellt wird. In dieser Gruppierung setzte Mozart sie auf vielfältige Art ein⁴².

Beide Quartette sind dreisätzig. Die ersten Sätze sind jeweils Sonatenhauptsätze. Das reichhaltige thematische Material wird von beiden Instrumentengruppen im Wechsel oder gemeinsam musiziert. So entstehen teilweise solistische Partien, z.B. KV 478, Satz 1, Takte 65-73 für die Streicher und die Takte 104-111 für das Klavier. Eine gemeinsame imitatorische Verarbeitung eines Motivs findet sich beispielsweise im KV 493, Satz 1, Takte 124-144. An einigen Stellen begleitet das Klavier die Violine wie in einer Violin-Sonate, so z.B. in den Takten 59-67 des Quartetts KV 493. Hier tritt in den Takten 205-209 die Viola solistisch auf. Es ist bemerkenswert, daß es derartige Stellen für das Violoncello in beiden Klavierquartetten nicht gibt. Im wesentlichen bleibt es aber bei der Gegenüberstellung von Klavier und Streichern. Dadurch sah sich Mozart bei den Streichern gezwungen, selbst dort, wo vier Stimmen erforderlich sind, z.B. bei den dominantischen Akkorden im Quartett KV 478 Satz 2 Takte 47-50, Doppelgriffe anzugeben, anstatt eine Stimme in das an dieser Stelle unbeschäftigte Klavier zu verlegen (Bsp. 5) :

42 Wilhelm FISCHER : Mozarts Weg von der begleiteten Klaviersonate zur Kammermusik mit Klavier, in : Mozart-Jahrbuch 1956, Salzburg 1956, S. 32

Bsp. 5 :

The image shows a musical score for Example 5, consisting of four staves. The top three staves are for Violin (Vi), Viola (Va), and Violoncello (Vc), and the bottom two are for Klavier (Kl). The score is in 3/4 time and features dynamic markings like *p* and *f*. The Violin part starts with a measure marked '44' and contains a melodic line with slurs and accents. The Viola and Violoncello parts have similar rhythmic patterns. The Klavier part has a simple accompaniment with a few notes in the first measure and rests in the following measures.

Dem jeweils zweiten Satz der Quartette gab Mozart die Tempoangabe *Andante*. Beide wurden in mehrteiliger Liedform komponiert. Es findet ein abwechslungsreiches Musizieren statt.

Anders verhält es sich in den Schlußsätzen, vor allem in jenem des Quartettes KV 493. Mozart sah für beide ein Rondo im *Allegretto*-Tempo vor, wobei das Klavier stark dominiert. Man gewinnt den Eindruck, die Schlußsätze seien mit dem Ziel komponiert worden, dem Pianisten am Ende noch einmal eine Möglichkeit zu geben, sein ganzes Können unter Beweis zu stellen.

Es sei noch einmal zusammengefaßt. Die beiden Klavierquartette stellen Klavier und Streicher einander blockartig gegenüber. Dabei bildet das Violoncello den Baß der Streichergruppe, was nicht ausschließt, daß an einigen Stellen der Klavierbaß und der Streicherbaß gemeinsam gehen, wie z.B. in den Takten 144-151 des 3. Satzes KV 478. Während aber alle anderen Instrumente auch solistisch musizieren, bleibt das Violoncello auf seine Baß-Funktion beschränkt.

5.3 Die Klaviertrios

5.3.1 Das Klaviertrio (Divertimento) KV 254 B-Dur

Der Titel des ersten Klaviertrios von Mozart lautet Divertimento à 3, Cembalo, Violino e Violoncello. Die Bezeichnung "Cembalo" bedeutet hier wie damals häufig ein Klavierinstrument überhaupt⁴³. Die ausdrückliche Erwähnung des Violoncellos zeigt, daß Mozart seinen Einsatz für notwendig hielt, wenn auch nur, wie wir sehen werden, als Baß-Instrument. Der Verzicht auf das Violoncello, von Altmann für korrekt erachtet, ist in jedem Falle unzulässig⁴⁴.

Das Werk hat drei Sätze. Der erste Satz ist ein Sonatenhauptsatz, der zweite ein Adagio in Liedform und der dritte ein Rondo, in dem vor allem zu Beginn die Violine die führende Rolle hat. Es handelt sich also nicht um eine in der damaligen Zeit beliebte Klaviersonate mit Begleitung einer Violine und eines Violoncellos. Das Violoncello hat in diesem Trio nur die Aufgabe eines Baßinstrumentes. Seine Anwendung ist jedoch sehr vielfältig :

- 1 Verstärkung des Klavierbasses sowohl im Oktav wie im Prim-Unisono zum Wechsel der Klangfarbe (1. Satz, Takte 50-54)
- 2 Baß-Wechsel über mehr als zwei Oktaven, während der Klavierbaß nur eine Terz fällt (1. Satz, Takte 116-120)
- 3 Zusammengesetzte Bässe aus Klavierbaß und Violoncello (2. Satz, Takte 12-13 und 34-35)
- 4 Kontrastwirkung, indem die musikalisch gleiche Stelle einmal mit und einmal ohne Violoncello gespielt wird (3. Satz, Takte 29-32)

43 Wilhelm FISCHER, a.a.O., S. 20

44 Wilhelm ALTMANN, a.a.O., S. 22

- 5 In einem vierstimmigen Satz spielt das Violoncello den Baß alleine. Die linke Klavierhand übernimmt den Tenor (3. Satz, Takte 13-16, analog dazu die Takte 100-103, 233-236 sowie die Takte 69-72 und 200-203)
- 6 Zur Erzielung einer besonderen Klangfarbe spielt das Violoncello den Baß "pizzicato" (3. Satz, Takte 124-131)
- 7 Das Violoncello spielt den Baß allein und "pizzicato" (3. Satz, Takte 156-160)

Diese Variationsbreite bzgl. der Verwendung des Violoncellos als Baßinstrument begründet die Ansicht, daß Mozart dessen Einsatz in diesem Werk zwingend vorschrieb.

5.3.2 Das Klaviertrio KV 496, G-Dur

In den Jahren 1778-1785 beschäftigte sich Mozart intensiv mit Sonaten für Violine und Klavier, in denen - im Gegensatz zu der früheren Sonate für Klavier mit begleitender Violine - beide Instrumente gleichwertige Partner sind. Mozart mag danach den Wunsch gehabt haben, diese zuletzt komponierten Sonaten instrumental zu erweitern. Dabei wird ihn die Komposition der Klavierquartette nicht befriedigt haben, da sie, wie bereits beschrieben, doch nur zu "kleinen Klavierkonzerten" führte. Die Erweiterung des Klangkörpers der Violinsonate um das Violoncello - eine Ausnahme bildet das Kegelstatt-Trio KV 498 - ermöglichte eine bessere Durchdringung der Stimmen. Die Suche nach neuen kompositorischen Möglichkeiten mag neben musikalischen auch kommerzielle Gründe gehabt haben. Für den dafür infrage kommenden musikalischen Markt hatte er Violin-Sonaten und Klavier-

Sonaten geliefert. Violoncello-Sonaten fanden kaum Interessenten und mit den Klavierquartetten hatte Mozart wenig finanziellen Erfolg. Für das damals durchaus schon bekannte Klaviertrio hatte er mit Ausnahme des Divertimentos noch nichts geliefert. Vielleicht wollte er diese Lücke füllen. Die besondere Rolle, die hierbei die drei Instrumente einnahmen, brachte Mozart auch dadurch zum Ausdruck, daß er dies Werke "Terzette" nannte⁴⁵.

Der erste Satz des Klaviertrios KV 496, Allegro G-Dur beginnt mit einem langen Klaviersolo, das in Takt 18 von der Violine aufgegriffen wird. Hier setzt auch das Violoncello als Baßinstrument ein. Es wirkt aber nur baßverstärkend für die linke Klavierhand. Denn während das Klavier über viele Takte hinweg Alberti-Bässe spielt, hat das Violoncello lange Baßnoten und damit eine wenn auch geringe Eigenständigkeit hinsichtlich der Klangbildung. Diese Rolle verstärkt sich beim Beginn des Seitenthemas im Takt 37. Hier ist das Violoncello schon mehr als Klang (Bsp. 6) :

The image shows a musical score excerpt for measures 37 to 40 of the first movement of Mozart's Trio KV 496. It consists of three staves: Violin (Vi), Violoncello (Vc), and Piano (Kl). The Violoncello part is marked with a 'B' and a 'p' dynamic, indicating a bass function. The Piano part features Alberti bass patterns. The Violin part is marked with a 'p' dynamic and has a 'B' above it. The score is in G major and 3/4 time.

Bis zu Takt 67 hat das Violoncello eine Baß-Funktion. Hier jedoch beginnt am Schluß der Exposition

45 Wilhelm FISCHER, a.a.O., S. 21

ein vierstimmiger Satz mit einer völlig selbständigen Cellostimme (Bsp. 7) :

88

Vi

Vc

Kl

Die Durchführung beginnt mit einem dem ersten Thema entlehnten wuchtigen Unisonolauf aller Stimmen. Danach verläßt Mozart den Gegensatz Klavier und Streicher, indem er die Ober- und Unterstimmen paarweise im Wechsel musizieren läßt. Die Violine geht mit der rechten Klavierhand, das Violoncello mit der linken. Das Violoncello wird völlig selbständig (Bsp. 8) :

84

Vi

Vc

Kl

p

8

88

Vi

Vc

Kl

p

In der Reprise ab Takt 117 fällt das Violoncello wieder in seine anfängliche Baßverstärkerrolle zurück, aber in der Coda ab Takt 181 ist der Satz wieder vierstimmig, der Baß wird allein von der linken Klavierhand ausgeführt.

Wie der erste Satz beginnt auch der zweite, ein Andante in C-dur, mit einem langen Klaviersolo, das von der Violine beantwortet wird. Das Violoncello hat reine Begleitfunktionen. Ab Takt 21 beginnt ein vierstimmiger Satz. Diesmal musizieren jedoch nicht wie im ersten Satz Ober- und Unterstimmen miteinander, sondern Klavier und Streicher (Bsp. 9) :

Bsp. 9 Bsp.10

The image contains two musical examples, Bsp. 9 and Bsp. 10. Bsp. 9 is a four-part setting for Violin (Vi), Viola (Vc), and Piano (Kl) starting at measure 52. The piano part has dynamics p and f. Bsp. 10 shows a five-part setting starting at measure 96, with the piano part taking on three voices and the strings playing a descending seventh interval.

Diese Mehrstimmigkeit wird mit kleinen Unterbrechungen während des ganzen Satzes durchgehalten. Am Ende ist in Takt 96 eine Steigerung zur Fünfstimmigkeit (Bsp. 10) erreicht, wobei das Klavier drei Stimmen übernimmt und das Motiv nacheinander jeweils eine Septime tiefer erklingt. Auf kürzestem Wege werden mehr als drei Oktaven durchschritten.

Im letzten Satz, einem Allegretto mit Variationen in G-Dur, sind das Thema und die Variationen I-III dem Klavier und der Violine vorbehalten. Das Violoncello kommt kaum zum Einsatz. In der Variation IV, g-moll jedoch dominiert das Violoncello mit einer eigenen

kräftigen Baß-Melodie, die vom kleinen b der a-Saite bis zum großen C der C-Saite reicht, also einen ungewöhnlich großen Ambitus hat. Anschließend zunächst wieder wenig beschäftigt, entwickelt das Violoncello ab Takt 140 mit diesem Thema die Coda, in der alle drei Instrumente noch einmal gegenüber gestellt werden.

5.3.3 Das Klaviertrio KV 502, B-dur

Im ersten Satz wird wie bisher üblich das erste Thema zunächst vom Klavier und dann von der Violine vorgetragen. Sieht man von den kleinen Einwürfen in den Takten 15-17 ab, hat das Violoncello, sofern es überhaupt beteiligt ist, lediglich eine baßverstärkende Funktion. So wird man zunächst an eine Violinsonate erinnert. Ab Takt 23 übernimmt jedoch das Violoncello die Führung im Baß. Es verstärkt ab hier nicht mehr die linke Klavierhand, sondern hat eine eher dominierende Wirkung. Vorstellbar ist, daß die unteren Noten dieser Klavierhand wegfallen, nicht aber das Streichinstrument. Bemerkenswert in seiner Auswirkung auf die Klangfarbe ist der zweimalige doppelte Oktavsprung des Violoncellos in den Takten 30-36. Ab Takt 45 tritt es dann aus seiner Baßfunktion heraus. Streicher und Klavier konzertieren als Gruppen miteinander.

Ab Takt 69 ist die Selbständigkeit aller Stimmen besonders schön zu erkennen. Während eines Wechselspiels der beiden Oberstimmen Violine und rechte Klavierhand übernimmt die linke Klavierhand eine begleitende Mittelstimme und das Violoncello völlig selbständig den Baß (Bsp. 11) :

Bsp. 11 :

In der Durchführung musiziert zunächst die Violine ein neues Thema. Die Antwort in Takt 91 kommt nicht wie bisher üblich vom Klavier, sondern vom Violoncello (Bsp. 12) :

Die zwei Oktaven und eine Terz höher liegende rechte Klavierhand ist nichts anderes als die fünfte Harmonische der Cellostimme und trägt daher nur zur Bereicherung der Klangfarbe bei. Auch die Tonstärken der Instrumente der Zeit Mozarts lassen hier keine andere Deutung zu. Entsprechend muß diese Stelle musiziert werden : Das Violoncello muß führen.

Die mit Takt 118 beginnende Reprise ist ähnlich aufgebaut wie die Exposition. Für die entsprechenden Taktzahlen gilt das oben Angeführte. Hingewiesen sei auf die den Beschluß bildenden, besonders schönen Takte 184-197, die in ihrem Aufbau weitgehend den

Takten 69-82 entsprechen.

Im zweiten Satz, einem Rondo-Larghetto in Es-Dur, beginnt wieder das Klavier, ab Takt 8 antwortet die Violine. Bis Takt 29 pausiert das Violoncello oder hat nur einfache, baßverstärkende Aufgaben. Zu Beginn des 1. Couplets, von Takt 29-37, übernimmt es die Führung des Basses. Takt 30 hat mit seinem Triller fast solistischen Charakter (Bsp. 13) :

The image shows a musical score for measures 29-37. It consists of three staves: Violin (Vi), Viola (Vc), and Piano (Kl). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 29 is marked with a box containing the number 29. The piano part (Kl) is the most detailed, showing a complex trill in the bass line starting at measure 30, with various ornaments and slurs. The violin and viola parts are simpler, with some slurs and accents.

Danach pausiert das Violoncello wieder, bzw. verstärkt den Baß.

Zu Beginn des zweiten Couplets in Takt 57 spielt das Violoncello einen gehaltenen Ton in der Mittellage und ermöglicht so das Figurenwerk im Klavierbaß. Dabei endet es in Takt 63 ähnlich wie in Takt 30 in einer fast solistischen Phrase. In dem nun folgenden Wechselspiel zwischen der Violine und der rechten Klavierhand lösen sich die linke Klavierhand und das Violoncello im Spiel der Mittelstimmen und des Basses ab. Dabei wird das Violoncello in recht hohe Lagen geführt, so beispielsweise bis zum *as'* in Takt 85. Im allgemeinen bleibt es jedoch bei seiner Aufgabe als Begleitinstrument.

Auch der dritte Satz, ein Rondo Allegretto in B-Dur, beginnt wieder mit einem Klaviersolo. In Takt 8 treten die Streicher hinzu und die Violine übernimmt das Thema; das Violoncello bleibt zunächst auf die

Baßverstärkung beschränkt. Ab Takt 26 spielen die Streicher lange Liegetöne, zwischen denen die rechte Klavierhand ein lebhaftes Figurenwerk entfaltet. Nach einem Übergang in den Takten 31 und 32 wird dieses unterbrochen durch eine solistische Violinstelle mit einem selbständigen Baß des Violoncellos. Das Klavier übernimmt die Mittelstimme. Im weiteren Verlauf des Satzes wiederholen sich die bisher geschilderten Aufgaben des Violoncellos. Zu einer besonderen Entfaltung kommt es zunächst nicht. Es pausiert sogar über längere Strecken. Erst in der Coda ab Takt 214 wird es am thematischen Material beteiligt. Nur von hier ab bis zum Schluß kann in diesem Satz von einem abwechslungsreichen Zusammenspiel aller drei Instrumente gesprochen werden (Bsp. 14) :

5.3.4 Das Klaviertrio KV 542, E-Dur

Auch in diesem Trio ist das Klavier das führende Instrument. Es gibt im ersten Satz in den Takten 1-12 das Thema an. Die Antwort erfolgt nur teilweise durch die Violine und wird durch das Klavier ergänzt. Sieht man von den beiden zum Thema gehörenden

Quintsprünge in den Takten 23 und 24 ab, ist das Violoncello noch völlig unwichtig. Ab Takt 34 spielt es, wie auch in anderen Klaviertrios, eine lange Baßnote und gibt so der linken Klavierhand die Möglichkeit einer bewegten Mittelstimme, die von den im Wechsel musizierenden Instrumenten Violine und rechte Klavierhand begleitet werden. Für das Violoncello folgen nun große Pausen, in denen der Satz praktisch zur Violinsonate wird. Erst kurz vor dem Ende der Exposition bekommt das Violoncello ab Takt 74 eine selbständige Aufgabe (Bsp. 15) :

Es beginnt mit dem Thema, das dann durch alle vier Stimmen geführt wird. Danach fällt es wieder in seine Baßfunktion zurück. Im weiteren Verlauf des Satzes bleibt das Violoncello, bis auf Einwüfe in den Takten 106-109 und 118-121, sehr zurückhaltend. Auch der Violine gegenüber dominiert das Klavier. Wie zu Beginn des Satzes haben die Streicher lange Haltetöne oder Pausen. Dies ändert sich in Takt 192. Während die Violine die Melodie und das Klavier den Baß spielt, übernimmt das Violoncello die bewegliche Mittelstimme. Ab Takt 214 wird wie in Takt 74, erneut mit dem Violoncello beginnend, das Thema im Abstand von je zwei Takten durch alle Stimmen geführt und danach der Satz von allen drei Instrumenten beendet.

Im zweiten Satz, einem Andante grazioso in A-dur, dominiert das Klavier. Bis auf Takt 100 spielt es ständig. Ihm werden in schöner Weise die Streicher gegenübergestellt. Diese Partien wirken, als unterhielten sich Streicher und Klavier miteinander. Dabei hat im Duo von Violine und Violoncello letzteres stets die Baß-Funktion, die aber - wie die Takte 99-103 zeigen - wunderschön melodiös ist (Bsp. 16) :

Der letzte Satz ist, verglichen mit dem bisherigen Stand der Klaviertrios, ein Kuriosum. Bis auf wenige Takte ist er eine Violinsonate mit Klavier. Das Violoncello hat zweimal 22 Takte Pause (Takte 41-63 und 169-191) und wirkt auch sonst bis auf die Takte 108, 112 und 116 nur baßverstärkend. Lediglich am Schluß des Satzes - in den Terzläufen mit der Violine in den Takten 228-234 - hat das Violoncello schwierige Passagen, die die sonstigen spieltechnischen Anforderungen in diesem Klaviertrio weit übersteigen (Bsp. 17) :

5.3.5 Das Klaviertrio KV 548, C-Dur

Im ersten Satz wird der erste Teil des Themas in den Takten 1-4 unisono von allen Instrumenten vorgetragen. Es folgt ein abwechslungsreiches Spiel zwischen Violine und Klavier, in dem das Violoncello im wesentlichen wieder nur eine baßstützende Funktion hat und große Strecken pausiert. Erst am Schluß der Exposition wird es ab Takt 54 in Terz- und Sextparallelen mit der Violine genutzt (Bsp. 18) :

59

The musical score shows measures 59 to 64. The Violin (Vc) and Violoncello (Vc) parts play the first theme in unison. The Piano (Kl) part provides harmonic support with chords and moving bass lines.

Sieht man von einigen längeren Klavier-Solopassagen ab, folgt nun ein Musizieren im Trio mit vielfältigen Aufgaben für das Violoncello. Das Anfangsthema erklingt häufiger im Unisono aller Instrumente; im Wechselspiel der Instrumente in den Takten 93-98 gibt es eine kurze Solostelle für das Violoncello (Bsp. 19) :

93

The musical score shows measures 93 to 98. The Violin (Vc) and Violoncello (Vc) parts play the first theme in unison. The Piano (Kl) part provides harmonic support with chords and moving bass lines. A fermata is placed over the first measure of the piano part.

Der Satz endet mit der Coda, in der alle Instrumente wie am Ende der Exposition voll eingesetzt werden.

Im zweiten Satz, einem Andante cantabile in F-Dur, setzte Mozart zum erstenmal in einem Klaviertrio alle Instrumente im ganzen Verlauf als gleichwertige Partner ein.

Der in einer dreiteiligen Liedform komponierte Satz beginnt im Klavier mit einem zweiteiligen, jeweils vier Takte langen Thema. Die Violine beantwortet nur den zweiten Part. Dann folgt im Klavier wieder eine viertaktige Kantilene, die aber, und das ist neu, nur vom Violoncello beantwortet wird (Bsp. 20) :

Darüberhinaus endet dieser erste Satzteil mit einer langen, selbständigen Cellopassage. Der Zwischenteil beginnt wieder mit einem kräftigen Unisono aller Instrumente. Danach musizieren Violine und Violoncello eine dem Anfangsthema des Satzes verwandte Kantilene. Sie setzt sich in Läufen fort, die durch alle vier Stimmen führen. In Takt 56 beginnt die Wiederholung des ersten Teiles. Die Stimmen werden hier getauscht, so daß die Antwort des Violoncellos auf das Klavier durch die Violine erfolgt, ersteres folgt dann in Takt 71. Die Schlußpassage übernehmen Violine und Violoncello zu je gleichen Teilen.

Im letzten Satz, einem sehr dicht gearbeiteten Rondo in C-Dur, tritt das Violoncello zu Beginn und an

einigen Stellen später nur baßverstärkend auf. Doch bereits ab Takt 16 haben alle Instrumente eigene Aufgaben. Um die Selbständigkeit des Violoncellos zu dokumentieren, sei auf die imitatorisch gearbeiteten Takte 52-61 sowie auf die in den drei Instrumenten völlig unabhängigen Stimmen zu Beginn des c-moll Couplets in den Takten 78-82 hingewiesen (Bsp. 21) :

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vi), Viola (Vc), and Piano (Kl). The score is divided into two systems. The first system covers measures 52 to 61, and the second system covers measures 62 to 82. The Violin and Viola parts are marked with a dynamic of *(mf)*. The Piano part starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and then moves to *(mf)*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Im Schlußrefrain ab Takt 134 verdichtet sich der Satz immer mehr zu einem gleichwertigen Musizieren aller mit einem kraftvollen Unisono-Schluß.

5.3.6 Das Klaviertrio KV 564, G-Dur

Sieht man von Anfangsakkorden ab, wie z.B. im C-Dur-Trio KV 542, so setzen im ersten Satz erstmalig alle drei Instrumente gleichzeitig ein. Zwischen Liegetönen der Streicher wird das einleitende Thema vom Klavier vorgetragen. Wie wichtig diese Liegetöne Mozart waren, mag man daran erkennen, daß er in Takt 5 das Violoncello einen Oktavsprung nach unten machen läßt, um die Klangfarbe zu ändern. Die in früheren Trios immer von der Violine gegebene Antwort erfolgt nun von beiden Streichern in Terz- und Sextenparallelen (Bsp. 22) :

Bsp. 22 :

Musical score for Example 22, measures 22-25. The score is written for Violin (Vi), Viola (Vc), and Piano (Kl). The Violin and Viola parts are marked with dynamics *f* and *p*. The Piano part has a dynamic *f* in the first measure and *p* in the second. The key signature is one sharp (F#).

Das Seitenthema ab Takt 22 wird von den Streichern vorgetragen. Das Klavier verstärkt hier höchstens den Baß des Violoncellos, nicht umgekehrt. Auch im weiteren Verlauf der Exposition, besonders aber gegen Ende hin, bleiben die Streicher führend. Das Schlußmotiv der Takte 39-41 erinnert sehr an die Takte 55-56 des ersten Satzes des C-Dur-Trios.

In der Durchführung sind ab Takt 49 die Wechsel zwischen den Streichern und dem Klavier interessant. Hier spielt das Violoncello zu den gebrochenen Akkorden der Violine Alberti-Bässe und keine Haltenoten. Es folgen wieder Streicherduette, in denen das Klavier nur begleitet. Die Reprise gleicht in ihrem Aufbau der Exposition. Das Seitenthema wird jedoch ab Takt 98 vom Violoncello vorgetragen (Bsp. 23) :

Musical score for Example 23, measures 98-101. The score is written for Violin (Vi), Viola (Vc), and Piano (Kl). The Violin and Viola parts are marked with dynamics *p* and *(p) dolce*, and include markings like *len.* and *dolce*. The Piano part has a dynamic *p* and a forte (**F**) marking. The key signature is one sharp (F#).

Den Schluß bilden wieder vom Klavier begleitete Terz- und Sextenparallelen der Streicher.

Der zweite Satz, ein Andante in C-Dur, besteht aus einem Thema mit sechs Variationen. Es ist die wohl schönste Musik, die Mozart für Klaviertrio geschrieben hat⁴⁶, und so beeindruckend sind auch die musikalischen Aufgaben der drei Instrumente.

Das Thema wird vom Klavier vorgetragen. Die erste Variation spielt die Violine, vom Violoncello imitierend gestützt. Die zweite Variation läßt nun das Violoncello zur vollen Entfaltung kommen, umspielt von der Violine und begleitet vom Klavier (Bsp. 24):

Die dritte Variation ist ein Duett von Violine und Violoncello, wiederum vom Klavier begleitet. Die vierte Variation ist im wesentlichen dem Klavier gewidmet, ebenso die fünfte Variation in moll. Die abschließende sechste Variation vereinigt alle drei Instrumente zu einem verwirrenden gemeinsamen Spiel mit Läufen und gebrochenen Akkorden in Sechzehnteln, endend in einer langen Solo-Passage der Violine.

Der letzte Satz, ein Allegretto in G-Dur, gibt zwar vor allem dem Pianisten noch einmal die Möglichkeit, sein Können zu zeigen. Gegen Ende des Satzes jedoch werden zunächst die Violine, dann auch das Violon-

46 Karl MARGUERRE, a.a.O., S. 189

cello immer mehr in das musikalische Geschehen einbezogen, so daß es ab Takt 118 einen großartigen Abschluß gibt.

5.4 Zusammenfassung

Die Klavierkammermusik Mozarts mit Violoncello beschränkt sich auf Klavierquartette und Klaviertrios. Das Klavierquartett, das das Klavier den Streichern gegenüberstellt, konnte mit seiner Tendenz zum Klavierkonzert als Kammermusik nicht überzeugen. In ihm bildete das Violoncello auch stets nur den Baß der Streichergruppe. Die beiden Quartette enthalten keine melodiebildende Stelle für dieses Instrument. Hier zeigt sich in den Klaviertrios eine deutliche Entwicklung. Das Grundprinzip, daß zwei klanglich verschiedene Instrumentalgruppen miteinander musizieren, bleibt unverändert. Auch ist das Violoncello anfangs im Divertimento KV 254 nur ein, wenn auch in dieser Funktion sehr vielfältig eingesetztes Baß-Instrument, so daß die Nähe zur begleiteten Klavier- oder Violinsonate nicht zu überhören ist. In den weiteren Trios bleibt das Klavier das dominierende Instrument. So gibt es im Gegensatz zu den Streichern nirgendwo eine Stelle, in denen es pausiert und die Streicher allein musizieren. Dies gilt übrigens auch für das 1786 komponierte Kegelstatt-Trio für Klavier, Klarinette und Viola. Das meist zweistimmig geführte Klavier erdrückt aber nie seine Partner. Ebenso musizieren die Streicher stets so, daß sie das Klavier nicht überdecken. Es gibt z.B. mit Ausnahme kleiner Stellen in der vierten Variation von KV 564 keine aufdringlichen Oktavparallelen. Auch untereinander sind die Streicher ausgewogen. Das in der Tenorlage stimmstarke Violoncello nimmt immer Rücksicht auf die Violine. Die große Tenorstelle im Andante des Trios KV 548 ist solistisch; im übrigen hat das Violoncello viele schöne Baß-Partien wie beispielsweise die zweite Variation im Andante des Trios KV 564.

Beginnend mit dem Trio KV 496, tritt das Violoncello aus seiner Baß-Funktion langsam heraus. In den Satzabschnitten wie z.B. Exposition, Durchführung und Reprise der Trios spielt es zu Beginn zwar den Baß, wird aber zum Schluß hin selbständiger, was stets zu einer musikalischen Steigerung führt. Dies gilt für die Trios KV 496, KV 502 und, obwohl später komponiert, für den ersten und letzten Satz des Trios KV 542.

Der mittlere Satz des KV 542 bildet insoweit eine Ausnahme, da das Klavier und die Streicher ständig einander gegenüber gestellt sind und das Violoncello die Baßstimme nicht verläßt. Eine Steigerung zum Schluß durch einen besonderen Einsatz des Violoncellos findet nicht statt.

Der erste Satz des Trios KV 548 bringt wieder in den Schlußtakt der einzelnen Satzabschnitte die Steigerung durch einen besonderen Einsatz des Violoncellos. Im langsamen zweiten Satz löst es sich von seiner Rolle als Baßinstrument und ist gleichgewichtig beteiligt am musikalischen Geschehen. Dies ist der erste völlig durchgehende Triosatz in Mozarts Werk dieser Besetzung. Gleiches gilt für den letzten Satz, der zwar keine großen Solopassagen für das Violoncello enthält, es aber an der thematischen Arbeit mit allen Instrumenten teilhaben läßt.

Im letzten Trio KV 564 erreichte Mozart in allen Sätzen eine große Ausgewogenheit der Instrumente. Hier hat sich das Violoncello endgültig vom Baßinstrument zum gleichwertigen Partner entwickelt⁴⁷.

47 Ruth Christiane BLUME : Studien zur Entwicklungsgeschichte des Klaviertrios im 18. Jahrhundert. Diss. (masch.), Kiel 1962, S. 194-198

6 Das Violoncello in der Klavierkammermusik von Ludwig van Beethoven

6.1 Einleitung

Ordnet man die Kammermusikwerke Beethovens, die neben anderen Instrumenten das Klavier und das Violoncello verwenden, nach ihrer Entstehungszeit, ergibt sich folgende Aufstellung⁴⁸ :

	Opus	Kompositionsjahr
Drei Klavierquartette in C-Dur, Es-Dur und D-Dur	Wo036	1785
Klaviertrio Es-Dur	Wo038	1790/91
Drei Klaviertrios in Es-Dur, G-Dur und c-moll	Opus 1	1794
Zwei Duos für Klavier und Violoncello in F-Dur und g-moll	Opus 5	1796
Variationen über ein Thema aus dem Oratorium "Judas Maccabäus" von Händel für Klavier und Violoncello	Wo045	1796
Klaviertrio (mit Klarinette) B-Dur	Opus 11	1797
Variationen über das Thema "Ein Mädchen oder Weibchen" aus der Mozart-Oper "Die Zauberflöte" für Klavier und Violoncello	Opus 66	1798

48 Georg KINSKY : Das Werk Beethovens, München-Duisburg 1955

Variationen über das Thema "Bei Männern, welche Liebe fühlen" aus der Mozart-Oper "Die Zauberflöte" für Kla- vier und Violoncello	Wo046	1801
Variationen für Klaviertrio in Es-Dur	Opus 44	1803
Duo für Klavier und Violon- cello A-Dur	Opus 69	1808
Zwei Klaviertrios in D-Dur und Es-Dur	Opus 70	1808
Klaviertrio in B-Dur	Opus 97	1811
Klaviertriosatz in B-Dur	Wo039	1812
Zwei Duos für Klavier und Violoncello in C- und D-Dur	Opus 102	1815
Variationen für Klavier- trio in G-Dur	Opus 121a	1823

In der Aufstellung sind Bearbeitungen für diese Kam-
mermusikgattungen nicht enthalten, auch wenn sie von
Beethoven selbst durchgeführt wurden. Sie erfolgten
meistens aus äußeren, oft kommerziellen Gründen und
sind daher zweitrangig⁴⁹. Berücksichtigt man die Du-
os, die ja wie auch z.B. die Violinsonaten einer
eigenen musikalischen Gattung angehören, nicht, wird
deutlich, daß Beethoven, nachdem er sich noch in
Bonn mit dem Klavierquartett beschäftigt hatte, für
diese Instrumentengruppe nicht mehr schrieb. Er
wandte sich ausschließlich dem Klaviertrio zu.

49 Alexander W. THAYER : Ludwig van Beethovens Le-
ben, deutsch bearbeitet von Hermann Deiters,
Leipzig ³/1922, II, S. 48

6.2 Die Klavierquartette

Bei den Klavierquartetten gibt es zwei Zählungen, die des Autographs und die des Erstdruckes :

Nr.	Autograph (Wo036)	Erstdruck
1	C-Dur	Es-Dur
2	Es-Dur	D-Dur
3	D-Dur	C-Dur

Sie sind gute Beispiele dafür, daß sich Viola und Violoncello an der Entfaltung hindern, wobei das Violoncello stets das benachteiligte Instrument ist. Grund dafür mag sein, daß Beethoven selbst Bratschist im Kurfürstlichen Orchester zu Bonn war⁵⁰, und er somit die Stellen für sich schrieb. Das ändert aber nichts an der kompositorischen Gegebenheit, denn daß er dem Violoncello auch technisch schwierigere Stellen zutraute, erkennt man an der auf das Instrument zugeschnittenen Variation IV des dritten Satzes des Es-Dur-Klavierquartettes.

Das C-Dur-Quartett beginnt mit einem Sonatensatz Allegro vivace, in dem das Violoncello nur Baßfunktionen hat. Es folgt ein Liedsatz in F-Dur, der einen figurenreichen Mittelteil enthält. Bis auf die Terzparallelen mit der Viola in den Takten 27-29 ist das

27 Violoncello jedoch auf den Baß beschränkt (Bsp. 25):

The musical score shows four staves: Viola (Vi), Violoncello (Vc), and Piano (Kl). The Cello part is in the bass clef and plays a bass line with dynamic markings *f*, *p*, and *(f)*. The piano part is in the treble clef and plays a more complex texture with dynamic markings *f*, *p*, and *(f)*. The score is in C major and 3/4 time.

50 Theodor FRIMMEL : Beethoven Handbuch, Leipzig 1926, Band II, S. 374

Diese Beschränkung gilt auch für den letzten Satz, ein Rondo mit 3 Refrains, 2 Couplets und Coda. Das Es-Dur-Quartett beginnt mit einem langen Adagio, in dem ein Thema ständig fortgesponnen wird. Das Adagio geht attacca über in einen Sonatensatz in es-moll, Allegro con spirito. Man kann der Ansicht sein, daß der langsame erste Satz eine Einleitung zu dem nachfolgenden schnellen Satz ist, daß es sich hier also um einen Satz handelt. Die Länge des ersten Satzes läßt jedoch die Annahme zweier Sätze zu, womit das Quartett wie die übrigen dreisätzig wird, auch wenn dann der langsame Satz nicht der Mittelsatz ist⁵¹. Das Werk endet mit einem Thema mit sechs Variationen und einem Schluß-Allegretto mit Coda. Hier nutzt Beethoven die Möglichkeiten aller Instrumente reichlich aus. Anfangsthema und Schluß-Allegretto gehören dem Klavier, ebenso die erste und die letzte Variation. In den mittleren Variationen musizieren in der zweiten die Violine und in der dritten die Viola mit reichem Figurenwerk. In der vierten dominiert das Violoncello mit einer sehr schönen Kantilene, Violine, Viola und Klavier begleiten (Bsp. 26) :

Var. IV
Tempo I

Vi

Vla

Vc

Kl

Tempo I

51 Joseph SAAM, a.a.O., S. 71

Die fünfte Variation in es-moll gehört wiederum dem Klavier.

Gerade diese Variationen zeigen, daß sich Beethoven bereits in jenen Jahren der Möglichkeiten der Instrumente durchaus bewußt war, ohne die des Violoncellos bei den Quartetten an anderer Stelle besonders einzusetzen. Die Meinung von Thayer, daß Beethoven in Bonn keine Gelegenheit hatte, ein "feinausgebildetes Cellospiel" kennenzulernen, wird hier nicht bestätigt⁵².

Das D-Dur-Quartett des Komponisten, im Autograph als letztes eingestuft, ist m.E. das am wenigsten gelungene. Einem normalen Sonatensatz, Allegro moderato, folgt ein Andante con moto in fis-moll, dessen Form schwer zu bestimmen ist. Es mag eine zweiteilige Liedform der Struktur A, B, C / A', B', C' sein, wobei jedoch nicht übersehen werden darf, daß A und A' wenig Gemeinsamkeiten haben⁵³. Der 3. Satz ist ein Rondo-Allegro mit 3 Refrains, 2 Couplets und Coda. In allen drei Klavierquartetten kommt das Violoncello über eine Funktion als Baßinstrument nicht hinaus. Es erfüllt dabei zwei Aufgaben, die des Basses im Streichtrio (Bsp. 27) :

The image shows a musical score for a piano quartet, measures 14-17. The score is in 3/4 time and D major. It features four staves: Violin I (Vi), Violin II (Va), Violoncello (Vc), and Piano (Kl). The piano part has a dynamic marking of 'f' at measure 14 and 'p' at measure 16. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes.

52 Alexander W. THAYER, a.a.O., Leipzig ³/1917, I, S. 210

53 Joseph SAAM : a.a.O., S. 73

und der Klangverstärkung sowie der Klangfarbenveränderung des Klavierbasses (Bsp. 28) :

The musical score consists of four staves. The top three staves are for Violin I (Vi), Violin II (Va), and Violoncello (Vc). The bottom staff is for Piano (Kl), with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score starts at measure 51. The piano part has dynamic markings: *sotto voce* in measures 51-52, *f* in measure 53, and *p* in measure 54. The string parts have various articulations and phrasing marks.

Oft werden beide Funktionen gleichzeitig erfüllt, wenn nämlich Streichtriobaß und Klavierbaß die gleiche Stimme musizieren. Ausnahmen bleiben die erwähnten drei Takte im Mittelsatz des C-Dur-Quartetts und die Variation IV des Es-Dur-Quartetts.

Bemerkenswert im Streichersatz ist noch die in allen Quartetten vorhandene starke Bindung der Viola an die Violine mit häufigen, teils solistischen Partien, die sie gegenüber dem Violoncello stark bevorzugt und letzteres über weite Strecken fast überflüssig werden läßt.

6.3 Die Klaviertrios

Beethoven maß dem Klaviertrio großen Wert bei. Seine mit Opuszahlen ausgezeichneten Kammermusikwerke mit Klavier beginnen mit den Klaviertrios Opus 1 und enden mit den Variationen für Klaviertrio Opus 121a. Das letzte Duo für Violine und Klavier hat die Opuszahl 96. Selbst danach folgt noch das Klaviertrio Opus 97 und die beiden Duos für Violoncello und Klavier Opus 102.

Beethoven befaßte sich immer wieder mit dieser Gattung, so daß den zehn Violinsonaten mit Klavier und den acht Werken für Violoncello und Klavier einschließlich der Variationswerke immerhin elf Klaviertrios gegenüberstehen, ohne das Trio für Flöte, Fagott und Klavier Wo037 dazuzuzählen.

Ausführliche Analysen aller Klaviertrios wurden von E.F. Hiebert durchgeführt, weshalb hier darauf verzichtet werden soll⁵⁴.

6.3.1 Das Klaviertrio Wo038, Es-Dur

Bereits im ersten Klaviertrio, dem aus dem Nachlaß 1830 veröffentlichten Werk Wo038 in Es-Dur, hat das Violoncello einige Selbständigkeit. Die Komposition ist noch der frühen Wiener Klassik verpflichtet, wie wir sie auch in den Haydnschen Klaviertrios finden. Beethoven schrieb das Trio noch in Bonn. Er wird dort wohl die Werke Haydns kennengelernt haben, dem er ja 1790 in Bonn begegnete, nicht jedoch die Kompositionen Mozarts.

54 Elfrieda Franz HIEBERT : The Piano Trios of Beethoven : An Historical and Analytical Study. Diss. (masch.), Wisconsin 1970

In diesem ersten Klaviertrio dominiert das Klavier. Es setzt nie mehr als einen Takt aus, die Streicher sind am Geschehen jedoch stark beteiligt. Das Violoncello verschönert im 1. Satz, Takte 24-28 den Baß, wird dort in den Takten 32-36 selbständig und musiziert in den Takten 48-63, begleitet vom Klavier, mit der Violine ein Duett (Bsp. 29) :

58

The musical score consists of three staves: Violin (Vi), Violoncello (Vc), and Piano (Kl). The Violin and Violoncello parts are marked 'cresc.' and 'ff'. The Piano part is marked 'cresc.' and 'ff'. The score shows a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the piano and more melodic lines in the strings.

Der letzte Satz enthält - wie auch an anderen Stellen - in den Takten 43-52 ein unabhängiges Musizieren aller vier Stimmen. So zeigt sich schon hier die wachsende Bedeutung des Violoncellos, nachdem auf die Viola des Klavierquartettes verzichtet wurde. Dennoch genügte das Trio in seinem musikalischen Wert Beethoven nicht, so daß er es nicht zusammen mit den folgenden Werken Opus 1 veröffentlichte⁵⁵.

6.3.2 Die Klaviertrios Opus 1, 1-3, C-Dur, Es-Dur und c-moll

Die Trios Opus 1, 1-3 zeigen stärker, daß sich die zwei Streicher zu individuellen Melodiestimmen ent-

⁵⁵ Reclams Kammermusikführer, Stuttgart 4/1959, S. 315

wickeln⁵⁶. Die Themenwahl und die Klavierpartien erinnern an Haydn, aber auch an Mozart. Es kann unterstellt werden, daß Beethoven, inzwischen nach Wien übergesiedelt, die Werke Mozarts nun kennengelernt hatte. Seine Sprache ist jedoch drängender.

Er benutzt viele volle Akkord, beispielsweise in Opus 1, Nr. 1, Takte 1-5, und Unisonostellen, wie z.B. die Takte 109-112. Beim Instrumentarium ist davon auszugehen, daß noch das Hammerklavier verwendet wurde. Dies erklärt, daß das Violoncello wie vor dem immer noch an vielen Stellen der Baßverstärkung wie im ersten Satz des Trios Opus 1, Nr. 1 dient. In einigen Überleitungen, z.B. in den Takten 31-33, ist es aber selbständig, um danach wieder den Baß zu spielen (Bsp. 30) :

Ebenso sei auf die in allen Stimmen gespielten imitierenden Stellen hingewiesen, wie sie in den Takten 64-71 und 218-220 vorkommen. Im zweiten Satz des Trios Opus 1, einem Adagio cantabile in As-Dur, kommt das Violoncello zum ersten Mal zu größerer Entfaltung als gleichberechtigter Partner der anderen Instrumente. Nach anfänglicher Baßbegleitung beginnt es im Takt 20 mit dem Seitenthema, um bis

56 Hans MERSMANN, a.a.O., S. 37

zum Takt 75 entweder die Melodie führend oder alleine den Baß bildend zu musizieren (Bsp. 31) :

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vc), Viola (Vc), and Piano (Kl). The score begins at measure 21. The Violin and Viola parts are written in treble and bass clefs respectively, with a 'p' dynamic marking. The Piano part is written in grand staff with a 'M' marking above the treble clef. The music is in a minor key and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Im dritten Satz, Scherzo, Allegro assai, bleibt das Violoncello mit kleinen Ausnahmen ständig im Baß, doch sei im Trio auf die Bildung langer Akkorde gemeinsam mit der Violine hingewiesen, die die bewegte Klavierstimme begleiten. Im letzten Satz, einem Finale-Presto, bleibt das Violoncello meist auf eine unselbständige Verstärkung des Basses beschränkt.

Der erste Satz des Trios Opus 1, Nr. 2 besteht aus einer längeren Adagio-Einleitung und einem Allegro vivace. Auch hier ist das Violoncello meistens als Baß mit oder ohne Klavier eingesetzt, wobei dieser aber streckenweise aus sehr lebhaften Sechszehntelfiguren besteht, z.B. in den Takten 51-69. Das läßt darauf schließen, daß der Komponist dem Cellisten jetzt in technischer Hinsicht mehr zutraut.

Die Einleitung veranschaulicht besonders gut, daß das Violoncello, auch wenn es nur Töne spielt, die in der linken Klavierhand auch vorkommen, keine reine Baßverstärkung ist. In Takt 9 übernimmt sie die Tonfolge des Taktes 8 der Violine, welche wiederum ein Teil des Eingangsmotives ist. Alle Töne, die das Violoncello bis zum Takt 17 spielt, sind in den repetierenden Akkorden der linken Klavierhand enthalten. Aber das Violoncello betont stets einen anderen

Ton des jeweiligen Akkordes, und es entsteht eine "fließende" Baßstimme, in der es dominiert und das Klavier nur harmoniefüllend wirkt.

In der Durchführung des Allegro-Teils sind die Streicher dem Klavier gegenübergestellt. Alle Stimmen sind sehr selbständig (Bsp. 32) :

The musical score for Example 32 is presented in two systems. The first system includes staves for Violin (Vi), Viola (Va), and Piano (Kl). The Violin and Viola parts feature melodic lines with various dynamics such as *p* and *f*. The Piano part consists of chords and a bass line, with dynamic markings like *f* and *mf*. The second system continues the instrumental dialogue, showing further development of the melodic and harmonic material.

Der schöne zweite Satz, *Largo con espressione* in E-Dur, wird im wesentlichen von der Violine und dem Klavier gestaltet, doch trägt das Violoncello - im Duo mit der Violine, begleitet vom Klavier - das Hauptthema einige Male vor, ohne es jedoch wie die beiden anderen Instrumente weiter zu entfalten. Im Scherzo, *Allegro* G-Dur, erscheint nun etwas neues für das Violoncello. Es beginnt diesen Satz alleine mit dem kurzen zweitaktigen Motiv, das dann später den ganzen Satz beherrscht (Bsp. 33) :

Bsp. 33 :

Scherzo.
Allegro.

Allegro.

Das Violoncello tritt dann aber sofort wieder in den Baß zurück, wo es verbleibt. Der letzte Satz, das Finale-Presto, beginnt in der Violine mit einem Thema aus schnellen repetitierenden Sechszehnteln auf einem Ton. Das Thema wird vom Klavier und dann vom Violoncello wiederholt. Die Schwierigkeit, auf dem Klavier schnelle repetitierende Töne zu spielen, umging Beethoven geschickt, indem er es ein Tremolo in einer kleinen Sekunde spielen läßt. Dieses Verfahren hielt er für den ganzen Satz bei, wobei er bis zum Tremolo in die Oktave geht. Die Anforderungen an das Violoncello entsprechen in diesem Satz denen der anderen Sätze.

Das dritte Klaviertrio der Reihe Opus 1 ist von den dreien das bemerkenswerteste⁵⁷. Es ist ernster als die anderen, einer gewissen Entschlossenheit und Großzügigkeit stehen Wehmut und Melancholie gegenüber⁵⁸. Zwar bestimmt auch dieses Werk im wesentlichen das Klavier, setzt es doch bis kurz vor Schluß des letzten Satzes, wo es drei Takte lang schweigt, selten - auch nicht in den Variationen - mehr als einen Takt aus; dennoch haben die Streicher wesentlichen Einfluß auf das musikalische Geschehen.

57 Hans MERSMANN, a.a.O., S. 42

58 Wilhelm ALTMANN, a.a.O., S. 32

Im ersten Satz, Allegro con brio, wird das Einleitungsmotiv unisono von allen Instrumenten vorgestellt. Danach übernimmt das Violoncello die verschiedensten Funktionen. In den Takten 11-18, in denen die rechte Klavierhand das nächste Thema vorstellt, spielt es zusammen mit der linken Klavierhand und der Violine in der Begleitung den Baß. Dies wiederholt sich im wesentlichen, bis ab Takt 47-59 die beiden Streicher dem begleitenden Klavier gegenübergestellt werden. Nach einem weiteren Wechselspiel der Stimmen mit einem neuen Thema ab Takt 59 wird letzteres vom Violoncello übernommen.

Hier haben wir das erste Beispiel in der Kammermusik Beethovens, wenn nicht der Kammermusik der Klassik überhaupt, in dem in einer besonderen Art die Möglichkeiten der Klangfarbe eines Streichinstrumentes ausgenutzt werden. Die zu spielende Saite wird vorgeschrieben. Die Takte 68-75 könnten zum Teil durchaus auf der A-Saite des Violoncellos gespielt werden, es werden aber die D-Saite und damit die höhere Spiellage verlangt. Man könnte einwenden, daß wegen des zu spielenden as der Lagenwechsel auf der D-Saite spieltechnisch günstiger ist als der Saitenwechsel. Doch muß in diesem Zusammenhang auf die Takte 125-141 und 390-397 des letzten Satzes hingewiesen werden. Hier wird die C-Saite als Spielsaite vorgeschrieben, und diese Stellen sind nun wirklich einfacher auf der G- und C-Saite zu spielen. Ganz eindeutig werden die Möglichkeiten der Klangfarben im Baß zu Lasten einer einfacheren Spielweise genutzt (Bsp. 34) :

Bsp. 34 :

123

Vi

Vc

Kl

sulla corda C

p

rf

Im weiteren Verlauf des Satzes spielt das Violoncello in erster Linie eine Baßstimme. Hingewiesen sei noch auf die thematische Führung in Takt 125 und auf die belebenden Läufe in den Takten 198-206.

Im zweiten Satz, *Andante con variazioni* in Es-Dur, stellt Beethoven die Streicher dem Klavier gegenüber. Im Gegensatz zu anderen Variationswerken der damaligen Zeit, auch eigener Kompositionen, hat keiner der Streicher eine eigene Variation. Das Thema wird abwechselnd vom Klavier und den Streichern vorgestellt. Die Variationen I und III sowie die Coda gehören im wesentlichen dem Klavier, die Variationen II, IV und V bestimmen die Streicher mit Begleitung durch das Klavier. Dabei spielen die Streicher in der Variation V durch ständigen Einsatz von Doppelgriffen der Violine einen dreistimmigen Satz. Das Violoncello bildet dabei den Baß.

Im dritten Satz, einem Menuetto, quasi Allegretto, sind im Trio die kantablen, melodieführenden Soli des Violoncellos zu bemerken, alle anderen Stimmen begleiten (Bsp. 35) :

Bsp. 35 :

49

Vi

Vc

Kl

sf *sf* *sf*

Der letzte Satz, Finale, prestissimo, bringt für das Violoncello ähnliche Aufgaben wie in den vorherigen Sätzen. Auf die Besonderheiten der Klangfarbe wurde bereits bei der Beschreibung des ersten Satzes hingewiesen. Eine weitere Erörterung ist daher nicht notwendig.

Wenn diese drei Klaviertrios auch unter derselben Opus-Zahl veröffentlicht wurden, so ist doch die musikalische Entwicklung in ihrer Folge nicht zu überhören. Das dritte Trio hebt sich von den Vorgängern ab, die vermutlich früher komponiert und erst später von Beethoven zum damals üblichen Dreier-Satz zusammengefügt wurden⁵⁹.

Die Rolle des Klaviers bleibt zwar dominierend, hat es doch in allen Trios kaum eine längere Pause, zugleich aber gewinnen die Streicher an Bedeutung. Dies trifft besonders für das Violoncello zu. Zu seinen Aufgaben gehören in steigendem Maße - wenn auch kurze - Melodieführungen.

⁵⁹ Reclams Kammermusikführer, a.a.O., S. 315

6.3.3 Das Klaviertrio Opus 11, B-Dur

Das Klaviertrio in B-Dur für Klarinette, Violoncello und Klavier ist in seiner Bedeutung für die Entwicklung der Klaviertrios von Beethoven umstritten⁶⁰. Beethoven selbst hat es noch für Violine anstelle der Klarinette umgearbeitet, was aber - wie in anderen Fällen - auch nichtmusikalische Gründe haben konnte. Gegenüber den drei Klaviertrios Opus 1 bringt es für die Entwicklung des Violoncellos bemerkenswerte Fortschritte.

Im 1. Satz, Allegro con brio, hat das Violoncello folgenden Funktionen :

Takte 1- 4	Vorstellung des Themas in einem Unisono aller Instrumente
Takte 12-19	Duett von Klarinette und Violoncello mit Klavierbegleitung
Takte 46-55	Solo der Klarinette mit einer lebhaften Begleitung in Achteln durch das Violoncello
Takte 80-83	Eine solistische Imitation, die vorher von der Klarinette musiziert wurde

Ähnliche Stellen sind schon in den Trios Opus 1 zu finden, jedoch weniger häufig, und das Klavier tritt zurück.

Im zweiten Satz, Adagio, Es-Dur, wird das Hauptthema zum ersten Mal in Beethovens Trios vom Violoncello ohne Klarinette, alleine vom Klavier begleitet, in

60 a) Reclams Kammermusikführer, a.a.O., S. 319
 b) AmZ (1799), Spalte 541f, in : Stefan KUNZE, Ludwig v. Beethoven, Die Werke im Spiegel seiner Zeit, Laaber 1987, S. 18
 c) Hans MERSMANN, a.a.O., S. 46
 d) Otto SCHUMANN : Handbuch der Kammermusik, Wilhelmshaven 1983, S. 185

den Takten 1-8 vorgetragen. In den Takten 9-16 antwortet die Klarinette, begleitet von Violoncello und Klavier. (Bsp. 36) :

The image shows a musical score for three instruments: Klarinette (Klar), Violoncello (Vc), and Klavier (Kl). The score is in 3/4 time and marked 'Adagio'. The Violoncello part is the most prominent, starting with a piano (p) dynamic and moving to sforzando (sf) later. The Klavier part features intricate sixteenth and thirty-second note passages. The Klarinette part is present in measures 9-16, responding to the other instruments. The score includes dynamic markings like 'p' and 'sf', and a 'con espressione' marking.

Zum ersten Mal dominiert bei der Vorstellung des Hauptthemas nicht das Klavier. Im weiteren Verlauf des Satzes übernimmt nach einem Klaviersolo in Takt 21 das Violoncello erneut die Führung und leitet zu einem vom Klavier begleiteten Duett mit der Klarinette ein. Ab Takt 27 spielt es eine große Baßlinie, welche von der linken Klavierhand mit Sechstolen ergänzt wird. Die Baßlinie geht bis zum Takt 38. Hier stimmt das Violoncello ein neues, dem Anfangsmotiv rhythmisch verwandtes Motiv an, das von der Klarinette aufgenommen und bis zum Takt 49 weitergeführt wird. Das Klavier begleitet in Sechszehntel- und Zweiunddreißigstel-Passagen. Ab Takt 50 beginnt ein dreistimmiges Musizieren bis zum Schluß mit der Begleitung durch die linke Hand des Klaviers. In keinem der früheren Sätze der Klaviertrios von Beethoven war die Gleichwertigkeit des Violoncellos mit den anderen Instrumenten so groß wie hier. Dies wiederholt sich im letzten Satz, einem Allegretto mit Variationen. Gleich der Beginn mit dem Thema im Klavier erhält seinen heiteren Charakter durch die Baßfiguren des Violoncello. Die erste Variation gehört allein dem Klavier. Dafür ist die zweite, und das

ist völlig neu, ohne Klavier. Das Violoncello beginnt den kontrapunktischen Satz, die Klarinette kommt nach vier Takten hinzu (Bsp. 37) :

Var. II. (Pianoforte tacet.)

The musical score consists of two staves: Clarinet (Klar.) and Violoncello (Vc). The Clarinet part starts with a rest for four measures, then enters with a melody marked *pp*. The Violoncello part starts with a *Solo.* marking and a *pp* dynamic, playing a more active, rhythmic line. The score continues with several measures of interaction between the two instruments, with dynamics ranging from *pp* to *p*.

Bemerkenswert sind weiterhin die Duette zwischen Klarinette und Violoncello mit Begleitung des Klaviers in den Variationen III und VIII. In der Variation IX wird das Thema in Originalgestalt harmonisch von Klavier-Diskant, Klavier-Baß und danach von der Klarinette und dem Violoncello gebracht. Nach fröhlichem Musizieren wird der Satz mit einem kurzen 6/8-Allegro zu Ende gebracht.

Mag dieses Klaviertrio musikalisch hinter in der gleichen Zeit entstandenen Werken Beethovens zurückstehen, z.B. den drei Klaviersonaten Opus 10, so ist doch die wachsende Bedeutung der Partner des Klaviers, und besonders des Violoncellos, deutlich erkennbar. Es ist das erste Trio mit einer Variation, in der das Klavier völlig schweigt. Dies kommt nur noch einmal in den "Kakadu-Variationen" Opus 121a vor.

6.3.4 Die Klaviertrios Opus 70, 1 und 2 in D-Dur und Es-Dur

Nach einer elfjährigen Pause in der Komposition von Klavier-Trios schrieb Beethoven 1808 die beiden Trios Opus 70 in D-Dur und Es-Dur. Zuvor war die Violoncellosonate Opus 69 in A-Dur entstanden, deren musikalische Nähe nicht zu überhören ist. Vielleicht war es der Wunsch, das Klavier-Violoncello-Duo klanglich aufzuhellen, der Beethoven verlaßte, wieder Klavier-Trios zu schreiben⁶¹.

Die beiden Werke Opus 70 sind so miteinander verbunden, daß sie gemeinsam besprochen werden sollen. Eine ausführliche Rezension schrieb E.T.A. Hoffmann⁶². Neben den voneinander abhängigen ästhetischen und musikalischen sowie formalen Problemen geht Hoffmann eingehend auf instrumentale Fragen ein. Für ihn ist das Klavier ein Mittel der Harmonie und nicht der Melodie. Es sei nicht imstande, "das regsame Leben in tausend und tausend Nuanzierungen", dessen ein Streicher oder Bläser fähig sei, hervorzubringen. Daher würden glänzende melodische Passagen einzelner Instrumente ausgeschlossen und die harmonische Ausarbeitung bevorzugt. Dies gelte insbesondere für diese beiden Trios. Ein weiterer Aspekt im Blick auf die Instrumentierung findet sich ebenfalls in der Rezension. Er schreibt dort von einem "schönen Streicherschen Flügel"⁶³, mit dem er die Trios musiziert hat

61 Hans MERSMANN, a.a.O., S. 137

62 E.T.A. HOFFMANN in der Allgemeinen musikalischen Zeitung, Leipzig 1813, Sp. 141-154, in : Stefan KUNZE, a.a.O., S. 129-150

63 Die Firma "Nanette Streicher née Stein" war eine zu der Zeit führende Klavierbaufirma in Wien. Siehe hierzu : Artikel "Stein" in : Lexikon Musikinstrumente, a.a.O., S. 478f.

und macht für den zweiten Satz des ersten Trios sogar Vorschläge zur Registrierung mittels Pianozug, Dämpfern und Harmoniezug. Damit wird bestätigt, daß, wie auch schon für frühere Werke Beethovens mit Klavier, für diese Trios ein klanglich vollwertiger Flügel erwartet wurde.

Damit entfiel endgültig für das Violoncello die in den frühen Trios noch oft dominierende Aufgabe der Stützung des Klavierbasses gegen die tonlich überlegene Violine. Dies war eine Grundvoraussetzung für die kompositorische Struktur der neuen Trios. Die spieltechnischen Anforderungen an alle Instrumente sind gegenüber denen, die für das Musizieren der bisher besprochenen Trios notwendig sind, erheblich gestiegen, auch wenn im Violoncello die Daumenlage noch nicht verwendet zu werden braucht. So kann man annehmen, daß diese Werke für die Ausführung durch Berufsmusiker, die "maestro-virtuosi", geschrieben wurden und nicht wie die früheren für die "Kenner und Liebhaber", die "dilettanti". Es war die Zeit, in der die ersten öffentlichen Kammerkonzerte stattfanden⁶⁴.

Gleich zu Beginn des ersten Satzes des Trios Nr. 1 spielt das Violoncello nach einem viertaktigen, markanten Unisonolauf aller Instrumente, eingeleitet durch ein zweitaktiges, allein dastehendes *f'*, eine viertaktige sangliche Kantilene. Diese beiden viertaktigen Motive bilden das Ausgangsmaterial für den ganzen Satz⁶⁵ (Bsp. 38) :

64 H. UNVERRICHT : Artikel "Kammermusik", in : Das große Lexikon der Musik, hrsg. v. M. HONEGGER u. G. MASSENKEIL, S. 285

65 E.F. HIEBERT, a.a.O., S. 116

Bsp. 38

Allegro vivace e con brio.

Vi *ff* *stacc.*

Vc *ff* *stacc.* *dolce*

Kl *ff* *stacc.* *p* *p*

dolce *cresc.*

cresc.

cresc.

Hierbei wird das sangliche Motiv immer wieder gemeinsam oder kanonisch vornehmlich, wenn auch nicht ausschließlich, von den Streichern gebracht, während das erste Motiv von allen Stimmen gleichermaßen musiziert wird. Man beachte dabei nur den vierstimmigen kontrapunktischen Beginn der Durchführung ab Takt 74.

Im zweiten Satz d-moll bringt wiederum das Violoncello in Takt 9 eine schöne Kantilene in hoher Lage. Das Klaviermotiv des zweiten Taktes findet sich wieder in den Duetten von Violine und Violoncello der Takte 25-31 und 70-71 sowie von Klavier und Violoncello der Takte 41-45 (Bsp. 39) :

Bsp. 39 :

The musical score for Example 39 consists of three staves: Violin (Vc), Viola (Vc), and Piano (Kl). The tempo and mood are marked "Largo assai ed espressivo." The Violin and Viola parts are marked "p sotto voce" and "cresc." with "piu f" dynamics. The Piano part is marked "p sotto voce" and "cresc." with "p" and "rinf." dynamics. The score shows a transition from a slow, expressive introduction to a more active, rhythmic section.

Der letzte Satz bringt vor allem in der Durchführung im Violoncello Partien, die denen der beiden anderen Instrumente in nichts nachstehen. Das Violoncello ist vollwertiger Musizierpartner geworden.

Wie schon die vierstimmige kontrapunktische Einleitung des ersten Satzes zeigt, gilt dies auch für das Klaviertrio Opus 70, Nr. 2 in Es-Dur. Aus diesem Trio seien nur noch einige Stellen genannt, in denen das Violoncello besonders zum Tragen kommt. Im ersten Satz findet sich in den Takten 41-44 ein neues, vom Violoncello vorgetragenes Motiv, in den Takten 68-70 ein kräftiger Lauf.

Im zweiten Satz, C-Dur, beginnen alle Instrumente mit dem Thema, einer schönen Melodie im vierstimmigen Satz. Im dritten Satz, As-Dur, wechseln in den Takten 57-84 Streicher und Klavier alle vier Takte. Dabei spielen die Streicher mittels Doppelgriffen der Violine einen dreistimmigen Satz. Im letzten Satz, Es-Dur, sei auf die neben anderen virtuose Partie des Violoncellos in den Takten 312-323 verwiesen (Bsp. 40) :

Bsp. 40 :

304

Vi

Vc

Kl

316

Damit dürfte die Reichhaltigkeit der Partien für das Violoncello in diesen beiden Trios ausreichend begründet sein.

6.3.5 Das Klaviertrio Opus 97 in B-Dur

Das letzte Klaviertrio Beethovens Opus 97 in B-Dur ist sein umfangreichstes. Allein die Spieldauer beträgt ca. 45 Minuten und erreicht damit die von Symphonien. Dabei hat das Werk keineswegs unnötige musikalischen Längen, sondern strömt voll musikalischer Kraft dahin. Es ähnelt in seinem Aufbau der Violoncello-Sonate Opus 69. Nach dem ersten Satz in der Form des Sonatenhauptsatzes folgt ein Scherzo.

Der dann folgende langsame Satz geht attacca in den Schlußsatz über.

In Rezensionen der Jahre 1817-1829 wird das Werk eingehend besprochen⁶⁶. Es werden die Anforderungen an die Spieler erwähnt, wobei nicht der Hinweis fehlt, daß sie neben technischen und praktischen Fähigkeiten auch "Sinn und Gefühl" haben sollten. Der Cellist aber müsse ein "vorzüglicher Sänger auf seinem Instrumente sein". Damit sind die Ansprüche an den Cellisten in diesem Werk umrissen. Er ist auch hier ein gleichwertiger Partner der beiden anderen Spieler. Das ganze Können eines Berufsmusikers ist gefordert.

Der Beginn des Trios ist im Aufbau dem des Opus 70, Nr. 1 ähnlich. Das Hauptthema ist zweiteilig und der zweite Teil beginnt wieder mit einer Solokantilene des Violoncellos, die dann von der Violine aufgegriffen wird. Danach kehren beide gemeinsam zum ersten Teil des Themas zurück (Bsp. 41) :

66 Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat. Wien, Jahrgang 1 (1817), Sp. 125-128 und 139-141 AmZ (1823), Sp. 192-194, in : Stefan KUNZE, a.a.O., S. 325-329

Allegro moderato.

Bsp. 41 : *Vc*

Vc

Allegro moderato.

Kl

p dolce

sfp

sfp

p

cresc.

cantabile

cresc.

cresc.

cantabile

cresc.

cresc.

f

f

dolce

dolce

sfp

sfp

sfp

sfp

p

sfp

sfp

Bemerkenswert ist die Cellostimme ab Takt 55 bis Takt 98, wo der große Tonumfang des Instrumentes voll ausgenutzt wird : Das Cello durchmißt in nur zehn Takten - von Takt 71-80 - drei Oktaven, vom C bis d''' , und liegt schließlich über der Violine und dem Klavier.

Besondere Wirkungen der Klangfarbe werden durch die Pizzicati der Streicher in den Takten 145-177 erreicht. Ab Takt 190 übernimmt das Violoncello alleine den Baß mit abschließenden Dreiklangsfiguren der Takte 198-203. Die Figuren führen wieder zum Thema, das vom Violoncello in tiefer Lage angestimmt wird (Bsp. 42) :

Bsp. 42 :

198

Der zweite Satz, Scherzo, beginnt mit einem Duett der Streicher, ohne Klavier. Das Violoncello beginnt. (Bsp. 43) :

Allegro.

Den Mittelteil in b-moll beginnt wieder das Violoncello in Takt 126. Es führt oft, hat aber andererseits, z.B. ab Takt 25, begleitende Baßfunktionen. In den Takten 62-70 liegt das Thema im Baß, so daß Melodie- und Baßfunktion zugleich erfüllt werden. Der 3. Satz, Andante cantabile in D-Dur, ist ein Variationssatz mit einem so schönen Thema, daß Franz Liszt es später aufgriff⁶⁷. Alle Instrumente sind gleichmäßig gefordert. Er geht attacca über in den vierten, zweiteiligen Satz, einem rondoartigen Alle-

67 Wilhelm ALTMANN, a.a.O., S. 37

gro moderato, B-Dur sowie einem Presto, beginnend in A-Dur, endend in B-Dur. Die Virtuosität des Violoncellosparts zeigt sich in den Takten 154-174 (Bsp. 44) :

170

The musical score shows three staves: Violin (V.), Cello (K.), and Piano (Kl.). The Cello part is the focus, featuring a complex, rapid passage with slurs and dynamic markings 'f' and 'dolce'. The Piano part provides a rhythmic accompaniment with chords and arpeggios.

Nach diesem Trio schrieb Beethoven im Jahre 1812 ein weiteres, das sogenannte "Kleine B-Dur Trio"⁶⁸. Es handelt sich dabei um eine Gelegenheitskomposition für eine seiner Schülerinnen. Das Werk steht daher außerhalb der Entwicklungslinie seiner Kammermusikwerke und braucht deshalb hier nicht behandelt zu werden.

6.3.6 Die Variationswerke Opus 44 und Opus 121a für Klaviertrio

Außer den beiden bereits behandelten Variationsätzen in den Klaviertrios Opus 1, Nr. 3 und Opus 11 hat Beethoven noch zwei Variationswerke für diese Besetzung geschrieben. Die Entstehungsjahre liegen zwanzig Jahre auseinander, und ein äußerer Anlaß zur Komposition ist jeweils nicht bekannt. Sowohl musikalisch wie in den spieltechnischen Anforderungen erreichen die Variationen Opus 44 nicht die Trios

68 H. MERSMANN, a.a.O., S. 152

Opus 1 und die des Opus 121a nicht die des Trios Opus 97, obwohl letzteres zwölf Jahre vorher komponiert wurde.

Es ist also zu vermuten, daß sie für bestimmte Zwecke geschaffen wurden, denen sie gerecht werden mußten. Das bedeutet aber nicht, daß es sich hier um Werke handelt, die man vernachlässigen kann.

Die vierzehn Variationen des Opus 44 sind sehr vielfältig. Das Violoncello wird abwechslungsreich eingesetzt. Es hat eine eigene Variation (Nr. IV) mit Begleitung des Klaviers und in der Variation VII spielt es mit der Violine ein vom Klavier begleitetes Duett. In der Variation XIII allerdings spielen beide Streicher nur Klangfarbe für die linke Klavierhand.

Die zehn Variationen Opus 121a sind anspruchsvoller als die des Opus 44. Auch sie enthalten eine Variation (III) für Violoncello und Klavier, während in der Variation VII Violoncello und Violine ein unbegleitetes Duett spielen (Bsp. 45) :

Var. III.

Vi
Vc
KL

Var. VII. (Pianoforte tacet.)

Vi
Vc

6.3.7 Die Bedeutung der Instrumente in Beethovens Klaviertrios⁶⁹

An vier Beispielen hat E.F. Hiebert versucht darzustellen, wie sich die Bedeutung der Instrumente in den Klaviertrios Beethovens entwickelte. Als ein Kriterium zur Urteilsfindung hat sie dabei die Häufigkeit verwendet, mit der wichtige Motive und ihre Abwandlungen von den Instrumenten vorgetragen werden. Hiebert ist dabei zur folgenden Ergebnissen gekommen :

A Klaviertrio Wo038 : 1. Satz (Bsp. 46) :

Typ A

Allegro moderato.

Allegro moderato.

Typ B

28

93

69 E.F. HIEBERT, a.a.O., S. 219-244

Tonfolge Typ A stellt das Basismotiv des Satzes dar, Tonfolge Typ B Beispiele von Varianten der Folge A im Satz. Daraus resultiert :

	RH Klavier	Violine	Violoncello	LH Klavier
Typ A	56	54	36	40
Typ B	38	14	14	0
	94	68	50	40

Hiebert findet es überraschend, wie stark Violoncello und Klavierbaß an den motivischen Aktivitäten beteiligt sind⁷⁰. Dies liegt darin begründet, daß die Motive beider Instrumente in Terzen oder Sexten (weder unisono noch in Oktaven) mit der Violine oder der rechten Klavierhand parallel laufen. Tatsächliche Unabhängigkeit von Klavierbaß und Violoncello besteht also nicht.

B Klaviertrio Opus 1, Nr. 1, 1. Satz

Die wichtigsten Motive sind in den Takten 1-11 enthalten (Bsp. 47) :

70 E.F. HIEBERT, a.a.O., S. 224

Bsp. 47 :

Allegro.

Vi

Vc

Kl

Allegro. A

C

B

B

B

Die Auswertung ergibt folgende Bild :

Motiv	RH Klav.	Violi.	Vc	Vc u. Klav.baß	Klav.baß
A	22	17	4	11	6
B	3	18	10	0	0
C	27	22	6	13	5
Kombination					
B und C	15	3	0	0	0
	67	60	20	24	11

Gegenüber der Tabelle für das Klaviertrio Wo038 sind hier die Stellen, in denen das Violoncello bzw. der Klavierbaß alleine oder gemeinsam musizieren, getrennt aufgeführt. Das Violoncello verselbständigt sich, doch sind die führende Rolle der Violine und besonders der rechten Klavierhand sowie die häufige Dopplung des Basses offensichtlich.

C Klaviertrio Opus 70, Nr. 1, 1. Satz

Alle Motive werden in den ersten zehn Takten vorgestellt. Teile der Motive A und B werden in den Motiven A' und B'⁷¹ aufgegriffen (Bsp. 48) :

Allegro vivace e con brio.

Vi

Vc

Kl

A

A'

B

B'

dolce

ff

stacc.

p

cresc.

71 E.F. HIEBERT, a.a.O., S. 232ff.

Die Auswertung zeigt das folgende Ergebnis :

Motiv	Rh Klav.	Violi.	Vc	Vc u. Klav.baß	Klav.baß
A	36	42	44	2	32
B	37	50	42	6	16
A'	106	92	80	32	64
B'	26	19	27	0	0
	205	193	193	40	112

Gegenüber den bisher behandelten Klaviertrios ist deutlich erkennbar, daß die Selbständigkeit des Violoncellos gewachsen ist. Die Motive und ihre Varianten werden vom Violoncello genau so oft bzw. fast so oft vorgetragen wie von der Violine oder der rechten Klavierhand. Die Baßverdopplung durch Violoncello und linke Klavierhand geht demgegenüber verhältnismäßig stark zurück. Dies gilt auch für die linke Klavierhand, ein Zeichen dafür, daß die technische Entwicklung des Klavierbaus die Trennung der Baßinstrumente erlaubte.

D Klaviertrio Opus 97, 1. Satz

Auch in diesem Trio werden die Grundlagen des motivischen Materials in den ersten zehn Takten vorgestellt. Aus den Motiven A und B werden wieder mehrere kleinere Motivteile abgespalten und zu den Motivgruppen A' und B' zusammengefaßt⁷² (Bsp. 49) :

⁷² E.F. HIEBERT, a.a.O., S. 238f.

Bsp. 49 :

Allegro moderato.

Vi

Vc

Allegro moderato.

Kl

p dolce

sf

sf

p *cresc.* *cantabile* *cresc.*

p *cresc.* *cantabile* *cresc.*

sf *p* *cresc.* *f*

Hier ergibt die Auswertung :

Motiv	RH Klavier	Violine	Vc	Klavierbaß
A	25	26	25	2
B	24	19	11	6
A'	59	44	41	25
B'	44	45	57	41
	152	134	134	74

Die Unabhängigkeit aller Stimmen voneinander ist endgültig erreicht, alle Stimmen sind - bis auf eine kleine Benachteiligung des Klavierbasses - einander

gleichwertig. Verdopplungen der Baßstimme entfallen. Zusammenfassend ergibt sich folgendes Bild für alle vier untersuchten Trios⁷³ :

	Zahl der Motivanfänge der oberen Stimmen gegenüber den unteren	Zahl der Motivanfänge des Klaviers gegenüber den Streichern
Wo038	die oberen dominieren	das Klavier dominiert
Op.1 Nr.1	die oberen dominieren	Klavier gleich den Streichern
Op.70 Nr.1	obere und untere Stimmen im Gleichgewicht	die Streicher dominieren
Op. 97	die oberen etwas mehr als die unteren	die Streicher dominieren leicht

Diese Zusammenfassung zeigt einerseits, daß die oberen und die unteren Stimmen gleichwertig aufgefaßt wurden, andererseits, daß die Streicher gegenüber dem Klavier nun nicht mehr nachrangig sind. Das bedeutet letztendlich die Entwicklung des Viololoncellos zum gleichberechtigten Partner von Klavier und Violine.

73 E.F. HIEBERT, a.a.O., S. 244

6.4 Die Werke für Violoncello und Klavier

In Beethovens kammermusikalischem Schaffen spielen die Sonaten für Streichinstrumente und Klavier eine wichtige Rolle. Dabei ist zunächst bemerkenswert, daß die ersten und letzten Werke dieser Gattung jeweils Duos für Violoncello und Klavier sind. Dabei hatte Beethoven für Violinsonaten Vorbilder, so beispielsweise Haydn, dessen Schüler er war, und Mozart. Eine Anbindung an deren Schaffen wäre möglich gewesen. Vorbilder für Cellosonaten bzw. -Duos, wie Beethoven sie schrieb, gab es allerdings nicht. Bis zu seiner Zeit hatte das Klavier in dieser Gattung nur eine begleitende Baßfunktion gehabt. Beethoven war der erste, der Cellosonaten mit ausgeführter, durchkomponierter Klavierstimme schrieb⁷⁴. Beide Instrumente haben gleiche Aufgaben und Wichtigkeit.

6.4.1 Die Duos für Violoncello und Klavier Opus 5, 1 und 2 in F-Dur und g-moll

Der äußere Anlaß der beiden Duos für Violoncello und Klavier Opus 5 war, wie oben erwähnt, eine Reise nach Berlin an den Hof des selbst Violoncello spielenden Königs Friedrich Wilhelm II.

Der Aufbau der Duos ist ungewöhnlich und bleibt auch bei Beethoven selten⁷⁵. Sie sind beide dreisätzig. Der mittlere Satz bildet jeweils den Schwerpunkt der Duos. Es sind umfangreiche, schnelle Sonatenhauptsätze. Die beiden ersten Sätze haben beide ein lang

74 B. SMALLMAN, a.a.O., S. 88

75 H. MERSMANN, a.a.O., S. 49; z.B. die Klaviersonaten Opus 27, 2, cis-moll und Opus 78, Fis-Dur

sames Zeitmaß, Adagio sostenuto, und gehen attacca ohne Unterbrechung in die folgenden Sätze über. Da sie wesentlich kürzer als die Mittelsätze sind, können sie quasi als Einleitungen zu diesen verstanden werden. Nach den anspruchsvolleren Hauptsätzen folgt als Ausgleich jeweils ein fröhlicher, reich gegliederter Finalsatz in Rondoform.

Die Sonate Opus 5, Nr. 1, F-Dur, beginnt mit dem F-Dur Dreiklang in einem Unisono von Violoncello und Klavier in den Takten 1 und 2. Mit teilweise bemerkenswerten Klangfolgen (Takte 10-14) leitet der Satz rhapsodisch in das Hauptthema des zweiten Satzes über (Takt 35), das zunächst vom Klavier vorgetragen wird, nach fünfzehn Takten aber in einer am Schluß etwas abgewandelten Form vom Violoncello übernommen wird. Hier zeigt sich, wie Beethoven die klanglichen Möglichkeiten des Instrumentes auch in den tieferen Lagen auszunutzen wußte (Bsp. 50) :

The musical score is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece, with the Violoncello (Vc) and Klavier (Kl) playing in unison. The Violoncello part is marked *p dolce*. The second system continues the piece, with the Violoncello and Klavier playing in unison. The third system shows a section marked 'B', with the Violoncello and Klavier playing in unison. The Violoncello part is marked *fp* and the Klavier part is marked *p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Gleiches gilt für das Seitenthema (Takte 72-80). Das Klavier kommt ebenso zur Geltung, wie die schöne Des-Dur-Stelle in der Durchführung zeigt (Takte 205-210).

Bestimmend für den Satz bleiben die beiden ersten Takte des Hauptthemas, das vielfach variiert in den verschiedensten Tonarten immer wieder auftaucht und schließlich die Coda einleitet. Ein sechstaktiges Adagio (Takte 362-367) erinnert an die Einleitung, bevor der Satz mit dem Hauptthema abschließt.

Der letzte Satz, ein im fröhlichen Kontrast zum Mittelsatz in der Art eines Rondos geschriebenes "Allegro vivace", wird im wesentlichen vom Hauptthema der Takte 1-4 getragen (Bsp. 51) :

The image shows a musical score for Violoncello (Vc) and Klavier (Kl) in 6/8 time, marked "Allegro vivace". The score consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece, with the Violoncello part starting with a melodic line and the Klavier part providing a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece, with the Violoncello part playing a more active role and the Klavier part providing a steady accompaniment. Dynamics include piano (p) and piano forte (p).

Nach drei Refrains und zwei Couplets folgt ein umfangreicher Durchführungsteil, der erst zu Beginn der Coda in Takt 234 wieder im Hauptthema endet, mit der sie - unterbrochen von einem zweitaktigen Adagio - den Satz beschließt.

die Sonate Opus 5, Nr. 2 beginnt im Klavier mit einem rhythmischen Motiv, das für den ganzen Satz bestimmend bleibt, denn der punktierte Rhythmus ist auch in den folgenden, teilweise kanonisch zwischen dem Violoncello und dem Klavier geführten Stellen vorherrschend. Der attacca angeschlossene Hauptsatz wird dieses Mal vom Violoncello eröffnet und das

Klavier antwortet bereits ab Takt 48 (Bsp. 52) :

Allegro molto più tosto presto.

45

p

Vc

Allegro molto più tosto presto.

sempre p

Kl

Es folgen in der Exposition in den Takten 69-113 noch drei Themen und in der Durchführung in Takt 264 ein weiteres. Nur eines von ihnen wird zuerst vom Klavier gebracht, alle anderen vom Violoncello. Auch dies zeigt die Bedeutung des Violoncellos in diesem Satz.

Wohl als Gegengewicht zu diesem anspruchsvollen moll-Stück hat der Komponist den letzten Satz, ein Rondo-allegro, in fröhlichem G-Dur geschrieben. Das erste Thema wird dreimal variiierend vom Klavier musiziert. Erst beim letztenmal begleitet das Violoncello mit einem kontrapunktischen Gegenthema. Nach dem folgenden Couplet, beim Wiedereinsatz des Themas zum zweiten Refrain, übernimmt das Violoncello das Hauptthema in Takt 65 (Bsp. 53) :

Bsp. 53 :

The musical score for Example 53 is written for Violoncello (Vc) and Klavier (Kl). It is in G major and 3/4 time. The score is divided into three systems. The first system shows the Vc and Kl parts with dynamics *p* and *sf*. The second system continues the piece with *sf* dynamics. The third system features a section marked with an 'X' and dynamics *p* and *sf*. The Vc part has a long slur over the first two systems.

Die Couplets, und hier besonders das zweite mit einem C-Dur-Teil, sind sehr weit ausgearbeitet und enthalten mehrere neue Themen. Viele kompositorische Möglichkeiten im Zusammenspiel beider Instrumente werden angewendet. Sie führen von der einfachen Begleitung durch das Violoncello (Takte 12-16) oder des Klaviers (Takte 40-48) über akkordische Zweiunddreißigstel-Figuren (Takte 100-106) bis hin zu der dreistimmigen Imitation (Takte 72-77).

6.4.2 Das Duo für Violoncello und Klavier Opus 69 in A-Dur

Aus dem Violoncello ist also ein vollwertiges Kammermusikinstrument geworden. Entwicklungen im Blick auf seine Verwendung sind allein noch in den jeweiligen Gattungen im Verhältnis zu den anderen Instrumenten festzustellen.

So fällt in die mittlere Schaffenszeit Beethovens das Duo für Violoncello und Klavier Opus 69 in A-Dur. Die vorher noch stark an die Form der Sonate oder des Rondos gebundene Kompositionsweise wird abgelöst durch einen stärker melodischen Fluß, und so beginnt sie *Allegro ma non tanto* mit einem großen kantablen Thema für Violoncello solo, dem dann das Klavier über einem Orgelpunkt des ersteren folgt (Bsp. 54) :

Allegro, ma non tanto.

Vc *p dolce*

Kl *Allegro, ma non tanto.* *p dolce*

cresc. *f* *p*

cresc. *f* *p*

Nach einer kurzen Kadenz des Klavieres erfolgt das gleiche in einer umgekehrten Reihenfolge der Instrumente, wonach dann wiederum nach einer Kadenz, diesmal des Violoncellos, der eigentliche Satz beginnt. Der zweite Satz bildet ein fünfteiliges Scherzo, in dem in beiden Trios vom Cellisten schwierige Doppelgriffe in hohen Lagen verlangt werden. Ein kurzes Adagio cantabile gibt dem Violoncello die Möglichkeit schöner klanglicher Entfaltung. Es leitet unmittelbar in den letzten sonatenähnlichen Satz "Allegro vivace" über, dessen Hauptthema wiederum das Violoncello anstimmt, und mit dem der Satz auch endet (Bsp. 55) :

The musical score is for Violoncello (Vc) and Piano (Kl). It is in G major and 3/4 time. The tempo is marked "Allegro vivace." The score is divided into two systems. The first system shows the piano accompaniment with a complex texture of chords and a cello line with a melodic theme. Dynamics include *pp* and *cresc.*. The second system continues the piano accompaniment and introduces a "dolce" section for the cello. Dynamics include *f*, *p*, and *dolce*.

6.4.3 Die Duos für Violoncello und Klavier Opus 102, Nr. 1 und 2, C-Dur und D-Dur

Zu den späteren Kammermusikwerken Beethovens gehören die beiden letzten Duos für Violoncello und Klavier Opus 102, Nr. 1 in C-Dur und Nr. 2 in D-Dur. In ihnen tritt die strenge Form gegenüber einer freieren Entwicklung zurück. So beginnt die erste Sonate mit einem wiederum vom Violoncello alleine ausgeführten Thema. Dieses wird zwar später vom Klavier aufgegriffen, mündet aber bald in ein Allegro vivace mit eigenem Thema, unisono von allen gespielt (Takt 28). Der weitere Verlauf dieses Satzes und auch der folgenden zeigt keine Besonderheiten des Violoncellos dem Klavier gegenüber. Die technischen Anforderungen für beide Instrumente sind hoch, der Tonumfang des Violoncellos erreicht g'' .

Dieser freie Fluß der musikalischen Gedanken gegenüber der Form zeigt sich noch einmal besonders im letzten Duo in D-Dur. Nach einer dreitaktigen Einleitung des Klaviers beginnt das Violoncello mit einem D-Dur-Akkord und einer anschließenden, großen Kantilene (Bsp. 56) :

The image displays a musical score for Violoncello (Vc) and Piano (Kl). The Violoncello part starts with a forte (f) dynamic, followed by a diminuendo (dimin.) and then a piano (p) section marked 'dolce'. The Piano part starts with a piano (p) dynamic. The score shows the beginning of a cantilena for the cello, with the piano accompaniment providing harmonic support. Dynamics include 'cresc.' and 'f'.

Mit dem Thema der Einleitung wird nun im wesentlichen der Satz gestaltet. Dieses Duo hat als einziges einen auskomponierten langsamen Satz. Nach einer achttaktigen Einleitung durch das Violoncello beginnt ein rhapsodischer Teil, der etwas an den langsamen Satz des Klaviertrios Opus 70, Nr. 1 erinnert. Im Schlußsatz stimmt das Violoncello ein zunächst strenges Fugato an (Bsp. 57) :

The musical score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece. The Violoncello (Vc) part starts with an 8-measure introduction in 3/4 time, marked 'Allegro.' and 'p leggiermente'. The Piano (Kl) part then enters with the main theme, also marked 'Allegro.' and 'p leggiermente'. The second system continues the 'Allegro' section, with the Vc part marked 'sempre piano'. The third system transitions into the 'Allegro fugato' section, with the Vc part marked 'sempre piano' and the Klavier part featuring 'sfp' (sforzando piano) dynamics.

Die Form der Fuge zerfällt aber immer mehr zu einem munteren, scheinbar improvisierenden Spiel mit Teilen des Themas. Zu den Anforderungen an das Violon-

cello meint Thayer⁷⁶ :

"Beide Werke (Opus 102 Nr. 1 und 2) erfordern übrigens sehr umsichtige Spieler und besonders einen intonationssicheren Cellisten, da an Stellen, welche das Cello sehr exponieren, kein Mangel ist."

6.4.4 Die Variationswerke für Violoncello und Klavier

Zu den Klavierwerken Beethovens mit Violoncello gehören auch drei Variationswerke. Für welchen Zweck sie jeweils geschrieben wurden, ist nicht bekannt. Er selbst scheint ihnen auch keinen großen Wert beigemessen zu haben, hat er doch nur eines, die Variationen über ein Thema aus Mozarts Oper "Die Zauberflöte", nachträglich in sein Werkverzeichnis als Opus 66 aufgenommen.

Das Klavier ist in allen drei Werken führend, doch wird das Violoncello stets selbständig und teilweise virtuos geführt.

Die Anregung zu den Händel-Variationen Wo045 nach dem bekannten Thema aus "Judas Maccabäus" wird Beethoven im Salon des Verehrers Händelscher Werke, Baron von Swieten, bekommen haben⁷⁷. Vielleicht sind sie für die dort stattfindenden Hausmusikabende geschrieben worden. Sie huldigen dem Meister Händel, was musikalisch an der häufigen Polyphonie, Variationen VI und X, sowie Zügen der Orgeltoccata, Va-

76 Alexander W. THAYER, a.a.O., Leipzig ³⁻⁵/1923, III, S. 529

77 Hans SCHMIDT : Artikel : Ludwig van Beethoven, Sämtliche Werke für Cello und Klavier, Beiheft zur Schallplatteneinspielung, Telefunken 6.35440-00-501, Hamburg 1978, S. 3

riation VIII erkennbar ist. In den Variationen II, IV und X werden die kantablen Möglichkeiten des Violoncellos ausgenutzt. Die Variationen VII und XI stellen hohe spieltechnische Anforderungen.

Die Mozartoper "Die Zauberflöte" war zum Ende des 18. Jahrhunderts in Wien sehr beliebt. Beethoven nutzte zwei Themen der Oper aus den Arien "Ein Mädchen oder Weibchen" und "Bei Männern, welche Liebe fühlen", um darüber - sicherlich auch für Zwecke der Hausmusik - Variationen zu schreiben.

Erstere ist das erste Werk Beethovens, das in der "Allgemeinen Musikzeitung" besprochen wurde⁷⁸. Die Kritik ist keineswegs positiv, störte sich doch der Rezensent an den kühnen Modulationen von F-Dur nach D-Dur und zurück in der XII. Variation. Die für die damalige Zeit so selbständige Führung des Violoncellos blieb unberücksichtigt.

Die Emanzipation des Instrumentes zeigt sich erneut darin, daß das Thema von Violoncello und Klavier vorgestellt wird. Variation I wird vom Klavier bestritten, aber bereits in der Variation II wird das Violoncello vom Klavier begleitet.

Interessant ist die Variation IV, in der sich das Klavier über den im Violoncello dargestellten Wunsch des Papageno lustig macht. Auch in den übrigen Variationen wird das Violoncello immer wieder entweder solistisch (Variationen XI und XII) oder im Wechselspiel mit dem Klavier (Variation V) eingesetzt.

Gleiches gilt für das letzte Variationswerk, zu dem ein Rezensent befand :

"Wer diese Violoncellostimme vortragen will, muß seines Instrumentes sehr mächtig sein."⁷⁹

78 AMZ (1799), Sp. 366-368, in : Stefan KUNZE, a.a.O., S. 91

79 AMZ (1802), Sp. 188-190, in : Stefan KUNZE, a.a.O., S. 598

Das Thema wird im Wechsel von Violoncello und Klavier musiziert und in den folgenden Variationen von beiden Instrumenten in kleine und kleinste Teile zerlegt; in den späten Beethovenwerken kein seltenes Verfahren (Bsp. 58) :

Var. V
Si prenda il tempo un poco più vivace

Si prenda il tempo un poco più vivace

Etwas kantable Melodie findet man im Wechsel der Instrumente noch in der Variation III. Die vom Rezensenten erwähnten spieltechnischen Schwierigkeiten befinden sich vor allem in der Variation VI, doch auch sonst ist das Werk in dieser Hinsicht anspruchsvoll (Bsp. 59) :

4 dolce p

7 cresc. p

cresc. p

6.5 Zusammenfassung

Wie Mozart begann Beethoven seine Klavierkammermusikwerke 1785 mit der Komposition von Klavierquartetten. Auch er erkannte, daß die Streicher in dieser Zusammenstellung zu stark besetzt waren, um ein Miteinander mit den beiden Klavierstimmen zu erreichen. So verzichtete auch er auf die Viola. Mozart entwickelte dann in nur drei Jahren das Klaviertrio, in dem alle vier Stimmen gleichwertig sind.

Bei Beethoven dauerte die Entwicklung länger. Ihm kam zugute, daß in dieser Zeit technische Neuerungen im Klavierbau, sowie spieltechnische in der Handhabung des Violoncellos dem Kompositionsziel vorarbeiteten, die vier Stimmen zwar untereinander, aber doch unabhängig voneinander musizieren zu lassen. An der Häufigkeit, mit der die wichtigen Motive des ersten Satzes jeweils von den vier Stimmen vorgetragen werden, erkennt man, daß sie, beginnend mit dem Trio Wo038 über das Trio Opus 1, Nr. 1, und das Trio Opus 70, Nr. 1, bis zum Trio Opus 97 immer gleichberechtigter eingesetzt werden. Mag in den Duos Opus 5 das Klavier noch etwas dominieren, so kann sich die Gleichberechtigung nirgendwo besser zeigen, als in einem Fugato, der Form des letzten von Beethoven komponierten Dur-Satzes, in Opus 102, Nr. 2.

Die Neuerungen gaben dem Komponisten auch andere Möglichkeiten bzgl. der Anforderungen an die Interpreten. Während die Mozart-Trios und die frühen Werke Beethovens durchaus von guten Laien gespielt werden können, ist für die späten das Können von Berufsmusikern notwendig.

7 Das Violoncello in der Klavierkammermusik von Franz Schubert

7.1 Einleitung

Schubert schrieb folgende Klavierkammermusikwerke, in denen neben anderen Instrumenten das Violoncello verwendet wird⁸⁰ :

	Deutsch-Nr.	Opus	Komp.-Jahr
Klaviertriosatz B-Dur Sonata	28	/	1812
Klavierquartett F-Dur	487	/	1816
Klavierquintett (Forellenquintett)	667	posth 114	1819
Klaviertrio Es-Dur	929	100	1827
Klaviertrio B-Dur	828	posth 99	1828
Klaviertriosatz Es-Dur (Notturmo)	897	posth 148	1828

Ausführliche Analysen dieser Werke befinden sich in der Dissertation von M. Chusid⁸¹.

Abgesehen von dem einsätzigen Klaviertrio, einem Jugendwerk, auf das später noch zurückzukommen sein wird, schrieb Schubert zunächst Klavierkammermusikwerke mit einer größeren Streicherbesetzung. Bei den beiden hierhin gehörenden Werken lag jedoch, anders als bei Mozart und Beethoven, stets ein äußerer Grund vor, die jeweilige Besetzung zu wählen.

80 Otto E. DEUTSCH : Franz Schubert, Thematisches Verzeichnis seiner Werke, Kassel 1978

81 Martin CHUSID : The Chamber Music of Schubert. Diss. (masch.), University of California, 1961

7.2 Das Klavierquartett F-Dur (ohne Opus) und das Klavierquintett A-Dur Opus 114 posth.

So komponierte Schubert für die mit ihm befreundete Familie Grob, deren Sohn ein vortrefflicher Pianist und Cellist⁸² gewesen sein soll, das Adagio e Rondo concertante in F-Dur für Klavier, Violine, Viola und Violoncello. Dieses Werk soll auch mit erweiterter Streicherbesetzung gespielt worden sein⁸³. Eine noch vorhandene Baß-Stimme weist sogar zwei Baß-Instrumente aus, was vermuten läßt, daß auch noch ein Kontrabaß eingesetzt wurde⁸⁴ (Bsp. 60) :



Damit hätte das Werk die Besetzung des Klavierquintetts A-Dur gehabt. Es hat ganz den Charakter eines Klavierkonzertes mit Streichorchester. Das Violoncello spielt in beiden Sätzen durchweg den Baß der Streichergruppe. Von besonderer Bedeutung für das Violoncello ist dieses Werk daher nicht.

Anders verhält es sich mit dem Klavierquintett A-Dur für Klavier, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß. Schubert schrieb es für den stellvertretenden Bergwerksdirektor Sylvester Paumgartner aus Steyr in Oberösterreich. Dessen stattliches, am Marktplatz

82 Heinrich KREISSLER : Franz Schubert, Wien 1865, S. 35

83 Arnold FEIL : Vorwort in : Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hrsg. v.d. Schubert Gesellschaft. Serie VI : Kammermusik, Band 7 : Werke für Klavier und mehrere Instrumente, Kassel 1975, S. XIV

84 ebenda, S. 301

gelegenes Haus war das Zentrum des Steyrer Musiklebens. Er selbst spielte einige Blasinstrumente und Violoncello⁸⁵. Schubert war mehrmals bei Paumgartner zu Gast⁸⁶. Diesem Musikliebhaber war ein von J.N. Hummel komponiertes Klavierquintett Opus 74, d-moll, für die oben angegebene Besetzung bekannt, das übrigens auch als Septett mit einer Erweiterung des Instrumentariums durch Bläser herausgegeben wurde. Paumgartner bat Schubert um die Komposition eines solchen Quintetts. Als Freund von Liedern Schuberts, insbesondere des bekannten Liedes "Die Forelle" legte Paumgartner Wert darauf, daß dieses Lied in dem Werk verwendet wurde⁸⁷.

Wie in den bereits besprochenen Klavierquartetten von Mozart und Beethoven sind auch hier die Streicher dem Klavier gegenübergestellt. Ein Vermischung der Partner, wie im Klaviertrio notwendig, gibt es auch hier höchstens an den Satzanfängen, was ein enges Zusammenspiel nicht ausschließt. In der Streichergruppe selbst nimmt das Violoncello durch die Verwendung von vier Streichern gegenüber von dreien beim Klavierquartett einerseits, und - im Unterschied zum Streichquartett - der Verwendung eines Kontrabasses andererseits eine sonst unübliche Stellung ein. Innerhalb der Streichergruppe ist es im vierstimmigen Satz der Tenor. Seine Aufgabe besteht nicht mehr in erster Linie darin, den Baß zu spielen, obwohl auch dies zeitweilig der Fall ist, z.B. zu Beginn des letzten Satzes. Es wird durch das Vorhandensein eines Basses in der Streichergruppe frei für vielfältige Aufgaben in derselben, ohne daß der erstere stützend eingreifen muß.

85 Uwe KRAEMER in Beiheft Schubert Forellenquintett zur Philips CD 422838-2, 1989, S. 7

86 Arnold FEIL, a.a.O., S. XIV

87 ebenda

Dies zeigt sich bereits im ersten Satz, Allegro vivace. Nach einem gebrochenen A-Dur-Akkord des Klaviers setzen in Takt 3 die Streicher im vierstimmigen Satz mit dem Thema ein. Das Violoncello spielt die Tenorstimme. Das Klavier pausiert (Bsp. 61) :

Allegro vivace (Componirt 1819)

The musical score consists of five staves. The top four staves are for the string quartet: Violin I (Vi), Violin II (Va), Cello (Vc), and Bass (Kb). The bottom staff is for the Piano (Kl). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro vivace'. The score shows the first few measures of the piece. The piano part is silent in the first few measures, as indicated by the text. The string parts enter in measure 3 with a four-part setting of the theme. The piano part enters later with a broken chord. Dynamic markings include *f*, *pp*, *p*, and *fp*. The score is numbered 9 at the beginning of the piano part.

Gleiches gilt für den Themeneinsatz Takt 25. Im weiteren Verlauf des Satzes treten die Streicher immer als geschlossene Gruppe auf, nie ist einer solistisch im Gegensatz zum Klavier, das z.B. ab Takt 84 ein neues Thema alleine vorträgt. Außer begleitenden Funktionen wie ab Takt 25 hat das Violoncello auch melodieführende wie in den Takten 64-84.

Im zweiten Satz, Andante, entsprechen sich zwei Teile fast notengetreu. Die in ihnen jeweils verwendeten drei Themen werden in die Terztonarten moduliert. In den beiden Mittelteilen, den Takten 24-35 und 84-95, haben Viola und Violoncello die melodi-

sche Führung in einem schönen, von allen anderen begleiteten Duett (Bsp. 62) :

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 24-27) includes parts for Violin (Vi), Viola (Va), Violoncello (Vc), Kontrabaß (Kb), and Klavier (Kl). The second system (measures 27-30) continues the same parts. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The piano part is marked 'p' (piano). The string parts feature a melodic line with accents and slurs, while the piano provides a rhythmic accompaniment with slurs.

Im dritten Satz, Scherzo, stehen sich wieder Streicher und Klavier gegenüber. Das Violoncello übt erneut seine Aufgabe als Tenor oder, mit dem Kontrabaß, als Baß der Streichergruppe aus.

Der nun folgende Variationssatz, gegenüber dem damals in der Kammermusik üblichen drei- oder viersätzigen Schema zusätzlich eingeschoben, hat dem Quintett seinen Namen gegeben. Variationen geben besonders dem Komponisten die Möglichkeit, allen Instrumenten ihnen entsprechende Aufgaben zu stellen.

So tragen die Streicher alleine das Thema vor, das in der ersten Variation vom Klavier, begleitet von den Streichern, leicht verziert wiederholt wird. Die zweite Variation gehört der Viola.

Vielleicht war der in Steyr zur Verfügung stehende Kontrabassist im Solospiel nicht versiert genug, was

ja auch in der Zeit nicht üblich war, so läßt Schubert in der dritten Variation die Melodie unverändert und unverziert vom Violoncello und Kontrabaß spielen, während die "lustige Forelle" in den Zwei- und dreißigsten des Klaviers zu finden ist. Die beiden Instrumente musizieren auch den Beginn der vierten Variation, die dann mit einem ständigen Wechsel des Motivs in allen Stimmen beendet wird. In der fünften Variation werden nun die tonlichen Möglichkeiten des Violoncellos voll ausgenutzt. Es übernimmt in der schönen Tenorlage die melodische Führung, alle anderen begleiten (Bsp. 63) :

The image shows a musical score for Schubert's 'Forelle' (Op. 99, No. 14), specifically Variation V. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features five staves: Violin (Vi), Viola (Va), Violoncello (Vc), Kontrabaß (Kb), and Klavier (Kl). The piece is marked 'pp' (pianissimo) and 'cresc.' (crescendo). The score shows the beginning of Variation V at measure 101, with the piano part playing a rhythmic accompaniment. The strings play a melodic line that is repeated and varied throughout the variation. The score includes first and second endings and a repeat sign.

Das abschließende Allegretto ist ein Duett von Violine und Violoncello, bei dem die anderen Instrumente begleiten. Das Finale, Allegro giusto, bringt wieder das zunächst wechselseitige und dann gemeinsame Musizieren von Klavier und Streichern, indem das Violoncello seine Rolle als Tenor- und Baßinstrument während des ganzen Satzes beibehält.

7.3 Die Klaviertrios

Beethoven hatte - wie wir gesehen haben - das Klaviertrio so weit entwickelt, daß mit den späten Arbeiten in diesem Bereich die Unabhängigkeit aller Stimmen erreicht war. Schubert werden die Trios von Mozart und Beethoven bekannt gewesen sein, und so ist es erklärlich, daß auch in seinen Kompositionen für diese Besetzung die Stimmen von vornherein gleichberechtigt sind.

7.3.1 Die Sonata B-Dur für Klaviertrio

Noch als Schüler und Sängerknabe im Konvikt schrieb Schubert eine einsätzliche Sonata, B-Dur für Klaviertrio. Vielleicht wollte er sich, nachdem er seine ersten Streichquartette geschrieben hatte, auch einmal mit dieser Kammermusik-Gattung befassen. Er wollte es wohl auch bei dem einen Satz belassen, denn er unterschrieb ihn mit "Fine", während er sonst erste Sätze mit "Finis primae partis" signierte⁸⁸. In Anlehnung an die Vorbilder ist bereits in diesem Sonatensatz das Violoncello sehr selbständig geführt. Zwar gibt es noch Baßverdopplungen mit dem Klavierbaß, z.B. in den Takten 120-136, aber auch als selbständiger Baß wird das Violoncello, z.B. in den Takten 115-120, eingesetzt. In den Takten 241-244 musiziert es das Thema. In den Takten 40-51 und 180-184 werden die beiden Streicher im Duo dem Klavier gegenübergestellt. Man erkennt, wie viel-

88 Alfred OREL : Franz Schuberts "Sonate für Klavier, Violine und Violoncello aus dem Jahre 1812", in : ZfMw., 5. Jahrgang 1922/23, S. 209-218

fältig Schubert mit den Instrumenten des Klaviertrios und gerade mit dem Violoncello bereits in jungen Jahren umgehen konnte. Man fragt sich, warum er erst viele Jahre später zu dieser Kammermusikbesetzung zurückkehrte, dann allerdings gleich Meisterwerke schrieb.

7.3.2 Die Klaviertrios Opus 99 B-Dur, Opus 100 Es-Dur und das Notturmo Es-Dur

In seinem nächsten Klaviertrio Opus 99 wird im ersten Satz das Hauptthema mit seinem für den weiteren Verlauf des Satzes wichtigen Triolen-Motiv von der Violine und dem Violoncello vorgetragen (Bsp. 64) :

The musical score consists of three staves. The top two staves are for Violin (Vi) and Violoncello (Vc), both in B-flat major and 3/4 time. They play a triplet motif in the right hand, with the Violoncello also playing a triplet in the left hand. The bottom staff is for Piano (Kl), also in B-flat major and 3/4 time. It features a rhythmic accompaniment with chords and single notes in both hands. The tempo is marked 'Allegro moderato.' and the dynamics include 'f' (forte).

Das in Takt 59 folgende zweite Thema erklingt zunächst im Violoncello, um dann gemeinsam mit der Violine weitergeführt zu werden, bis es in Takt 68 das Klavier übernimmt. Im zweiten Satz, Andante un poco mosso, beginnt wieder, nachdem das Klavier zwei Takte den Rhythmus vorgegeben hat, das Violoncello mit einer sanften, träumerischen Melodie und auch die nächste wird in Takt 23 wiederum von ihm angestimmt (Bsp. 65) :

Bsp. 65 :

3

Andante un poco mosso.

The musical score for Example 65, Opus 100, No. 3, is presented in two systems. The first system includes staves for Violin (Vi), Violoncello (Vc), and Klavier (Kl). The Violoncello part begins with a piano (*pp*) dynamic. The second system continues the piece, featuring a dynamic shift to forte (*f*) and then piano (*pp*) again, with a crescendo (*cresc.*) marking. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/8.

Das Klavier aber beginnt im Scherzo, Allegro, die Violine im Rondo, Allegro vivace. In allen Sätzen wechseln die Stimmen in der Melodieführung und Begleitung ab, ohne daß eine bevorzugt wäre.

Dasselbe musikalische Bild ergibt sich für das Klaviertrio Opus 100, Es-Dur. Erwähnenswert ist der Beginn des 2. Satzes, Andante con moto in der Paralleltonart c-moll. Wie im 2. Satz des Trios Opus 99 beginnt das Violoncello nach zwei rhythmusgebenden Takten des Klaviers mit einer achtzehn Takte langen, fast zwei Oktaven umfassenden schönen Melodie, die vom Klavier übernommen wird (Bsp. 66) :

Bsp. 66 :

Andante con moto.

Vi

Vc

Kl

Andante con moto.

p

dim.

pp

Diese Melodie kommt am Ende des letzten Satzes noch einmal im Violoncello vor.

Das verträumte Notturmo, Es-Dur hat ebenfalls für alle drei Instrumente gleichmäßig dankbare Aufgaben.

7.4 Zusammenfassung

Es kann für Schuberts Kammermusik mit Violoncello und Klavier gesagt werden, daß er von vornherein im Gegensatz zu Mozart und Beethoven eine Qualität der Instrumente, vor allem des Klaviers, und eine Spieltechnik vorfand, die es ihm ermöglichte, sofort Musik zu schreiben, in denen alle Instrumente unabhängig voneinander voll ihre klanglichen und technischen Möglichkeiten zur Geltung bringen konnten. Einen wichtigen Unterschied gibt es jedoch bei den Klaviertrios von Schubert gegenüber jenen seiner Vorbilder. Es sind die spieltechnischen Anforderungen an das Violoncello. Noch Beethoven überschreitet die Tenorlage des Instrumentes selten. Schubert jedoch geht häufig auch mit schwierig zu spielenden Figuren in die Altlage. Als Beispiel sei auf die Takte 13-16 des ersten Satzes von Opus 99 oder den zweiten Satz dieses Trios hingewiesen, in dem das Violoncello nahezu ununterbrochen in hoher Lage spielt. Es zeigt sich, daß diese Werke nicht mehr für die gehobene Hausmusik geschrieben sind, sondern für den beruflichen Gebrauch, z.B. im Konzertsaal.

8 Klaviertrios anderer Wiener Klassiker

Die Wiener Klassik ist im wesentlichen von J. Haydn, W.A. Mozart und L.v. Beethoven geprägt worden. Vor allem den beiden letzteren ist, wie dargelegt, die Entwicklung des Klaviertrios zu einem Instrumentensemble gleichwertiger Stimmen zuzuschreiben. In Wien, dessen musizierende Bevölkerung einen großen Bedarf an solcher Literatur hatte, befaßten sich damals noch mehr Komponisten mit dieser Gattung.

Zunächst sei Leopold Anton Koželuch genannt (1747-1818). Er war ab 1778 bis zu seinem Tod in Wien ansässig. Neben anderen Tätigkeiten war er als Nachfolger von G.Chr. Wagenseil Musiklehrer am Wiener Hofe⁸⁹. Sicherlich hat er die Werke für Klaviertrio von Mozart gekannt. Er schrieb selbst zahlreiche Werke für diese Besetzung⁹⁰. Doch die immer wiederkehrende Bezeichnung derselben mit "Pianoforte mit Begleitung durch eine Violine und ein Violoncello"⁹¹ läßt darauf schließen, daß zumindest das Violoncello nie eine Selbständigkeit erreichte. Dies geht auch aus den einzigen, dem Verfasser zugänglichen drei Trios Opus 12, Nr. 1-3⁹² hervor, in denen das Violoncello nur den Klavierbaß verstärkt. Komponiert wurden sie 1787, also in der Zeit, in denen Mozart seine Meisterwerke schuf.

Weiterhin ist Ignaz Pleyel (1757-1831) zu nennen. Zunächst Klavierschüler von Wanhal in Wien, war von 1772-1777 J. Haydn Pleyels Lehrer in Eisenstadt. Danach hatte er drei Jahre lang das Amt des Kapellmeisters eines Wiener Grafen inne, bevor er Wien

89 Otmar WESSELY : Artikel "Koželuch", in : MGG 7 (1958), Sp. 1660

90 derselbe, a.a.O., Sp. 1664f.

91 B. SMALLMAN, a.a.O., S. 9

92 Organum, Reihe Kammermusik, Nr. 41, 54 und 59. Bearbeitung : Hans Albrecht, Lippstadt 1949

wieder verließ⁹³. Pleyel schrieb ebenfalls zahlreiche Klaviertrios⁹⁴. Zumindest in den während der 80er Jahre des 18. Jhs. geschriebenen Trios Opus 16 gehen die Aufgaben des Violoncellos über die reiner Baßverstärkung hinaus. Das Notenbeispiel 68 aus dem ersten Trio dieser Reihe, Satz 1 *molto allegro* zeigt die gewollte Klangfarbenveränderung durch die Verwendung erst der Violine und dann des Violoncellos zur Begleitung der nahezu gleichen Klavierfigur (Bsp. 67) :

Das nächste Beispiel aus dem gleichen Trio Satz 3, *Rondo allegro*, zeigt in den Takten 111-116, wie die Streicher die selbständigen Passagen des Klaviers umrahmen (Bsp. 68) :

93 Josef KLINGENBECK : Artikel "Pleyel", in : MGG 10 (1962), Sp. 1353-1355

94 ebenda, Sp. 1356

Daß Pleyel die tonlichen Möglichkeiten des Violoncellos geläufig waren, erkennt man am Trio Opus 16, Nr. 5, 1. Satz Allegro molto, wo er es in hoher Lage spielen läßt (Bsp. 69) :

138

Zuletzt sei noch Adalbert Gyrowetz (1763-1850) genannt. Bereits 1786 kam er nach Wien, wo er - bis auf eine kurze Unterbrechung - schließlich von 1793 an ständig lebte und arbeitete⁹⁵. Vermutlich hat er die Klaviertrios von Haydn, Mozart, Beethoven und später auch Schuberts gekannt. Gyrowetz komponierte Klaviertrios, von denen zahlreiche als Sonaten für Pianoforte mit Begleitung von Violine und Violoncello erschienen⁹⁶. In dem 1802 veröffentlichten Trio Opus 50 sind die Streicher sehr selbständig, wie aus dem Beginn des 2. Satzes, Andantino zu ersehen ist (Bsp. 70) :

95 H.C. ROBBINS LONDON : Artikel "Gyrowetz", in : MGG 5 (1956), Sp. 1146-1151

96 ebenda, Sp. 1153f.

Keiner dieser Komponisten hatte größeren Einfluß auf die Entwicklung des Klaviertrios hin zu einer gleichberechtigten Partnerschaft aller Stimmen und trug damit auch nicht zur Bedeutung des Violoncellos in dieser Kammermusik-Gattung bei⁹⁷.

97 B. SMALLMAN, a.a.O., S. 113

9 Ergebnis

In der Kammermusik war das Violoncello bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts hinein ein Baßinstrument. Das damals gebräuchliche Tasteninstrument, das Cembalo, war infolge seines starren und tonlich schwachen Klanges nicht in der Lage, den Sopraninstrumenten - z.B. Violine, Flöte oder Oboe - ein vollwertiger Partner zu sein. So bildete es zusammen mit dem Violoncello den Basso continuo.

Mit Beginn der Klassik stiegen jedoch die musikalisch-technischen Anforderungen an das Tasteninstrument und es kam zur Entwicklung des Klaviers, das neben einer größeren Lautstärke auch einen Einfluß auf die Tongebung ermöglichte. Damit entfiel die Aufgabe des Violoncellos, den Baß zu verstärken und zu unterstützen. So wurde es zunächst immer mehr zur Variierung der Klangfarbe verwendet. Es entstanden die durch Streicher begleitete Klaviersonate und Klaviertrios, in denen das Violoncello nur zeitweilig die Baßstimme mitspielte.

Losgelöst von der Aufgabe, den Baß in den unteren Lagen des Instrumentes zu spielen, entwickelte sich nun eine neue, erweiterte Spieltechnik des Violoncellos, die dem Instrument neue Möglichkeiten erschloß. Der Ambitus des Instrumentes betrug nun über drei Oktaven.

Der für die Komposition besonders geeignete vierstimmige Satz, der zu derselben Zeit bereits im Streichquartett seinen Niederschlag gefunden hatte, führte nun zum Klaviertrio mit den vier Stimmen Violine, Violoncello, rechte Klavierhand und linke Klavierhand.

Während Haydn in dieser Kammermusikbesetzung doch dem Violoncello nur Aufgaben der Klangfarbe zuwies, entwickelte Mozart in der Folge seiner Werke die

Selbständigkeit aller Stimmen. Auch Beethoven führte diese Entwicklung durch, wobei er aber die neuen Möglichkeiten des Violoncellos noch mehr ausschöpfte.

Schuberts Kompositionen basieren auf den Werken Mozarts und Beethovens, er fand alles vollendet vor. In seinen maßgebenden Werken musizieren vier gleichberechtigte Partner.

Aus der vom Violoncello begleiteten Klaviersonate schuf Beethoven noch das Duo für Violoncello und Klavier. Auch hier machte er sich die Entwicklungen des Instrumentalbaues des Klaviers und der Spieltechnik des Violoncellos zunutze, um beide als gleichwertige Partner erscheinen zu lassen.

10 Literaturverzeichnis

10.1 Bücher und Zeitschriften

Ahrens, Christian : Pantaleon Hebenstreit und die Frühgeschichte des Hammerklaviers, in : Beiträge zur Musikwissenschaft, Berlin 1987, Heft 1

Ahrens, Christian : Zur Frühgeschichte des Hammerklaviers, in : Beiträge zur Musikwissenschaft, Berlin 1989, Heft I

Altmann, Wilhelm : Handbuch für Klaviertriospieler, Wolfenbüttel 1934

Bacchi, Julius : Von Boccherini bis Casals, Zürich 1961

Bach, C.Ph.E. : Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen, Kritisch revidierter Neudruck nach der unveränderten, jedoch verbesserten zweiten Auflage des Originals, Berlin 1750 und 1762, Leipzig⁵/1925

Beiheft zur Schallplattenkassette der Tage Alter Musik in Herne 1985 (o. Verf.)

Bekker, Paul : Beethoven, 25-30tausend, Berlin 1921

Blume, Ruth Chr. : Studien zur Entwicklungsgeschichte des Klaviertrios im 18. Jahrhundert, Diss. (masch.), Kiel 1962

Chusid, Martin : The Chamber Music of Schubert, Diss. (masch.), University of California, 1961

Dunn, Nancy Rose : The Piano-Trio from its origins to Mozarts death, Diss. (masch.), Oregon 1975

Duport, Jean Louis : Essai sur le doigté du Violoncelle et sur la conduite de l'archet, dédié aux Professeurs de Violoncelle, Paris, Leduc. o.J.

Engel, Hans : Mozarts Instrumentation, in : Mozart Jahrbuch 1956, Salzburg 1956

Fischer, Wilhelm : Instrumentalmusik von 1600-1750, in : Handbuch der Musikgeschichte, hrsg. v. Guido Adler, München ⁵/1985

Fischer, Wilhelm : Mozarts Weg von der begleiteten Klaviersonate zur Kammermusik mit Klavier, in : Mozart Jahrbuch 1956, Salzburg 1956

Frimmel, Theodor : Beethoven Handbuch, Leipzig 1926

Hiebert, Elfriede Fr. : The Piano Trios of Beethoven: An Historical and Analytical Study. Diss. (masch.), Wisconsin 1970

Karsch, Albert : Untersuchungen zur Frühgeschichte des Klaviertrios in Deutschland, Diss. (masch.), Köln 1943

Kunitz, Hans : Die Instrumentation, Teil XIII, Violoncello, Kontrabaß, Leipzig 1961

Kunze, Stefan : Ludwig v. Beethoven, Die Werke im Spiegel seiner Zeit, Laaber 1987

Kreißler, Heinrich : Franz Schubert, Wien 1865

Marguerre, Karl : Mozarts Klaviertrios, in : Mozart Jahrbuch 1960/61, Salzburg 1961

Marx, Klaus : Die Entwicklung des Violoncellos und seiner Spieltechnik bis J.L. Duport (1520-1820), Regensburg 1963

Mersmann, Hans : Die Kammermusik, Leipzig 1930

Möller, Dirk : Streichinstrumente in Händels frühen dramatischen Werken, in : Concerto, Nr. 67, 8. Jg., Okt. 1991

Orel, Alfred : Franz Schuberts "Sonate für Klavier, Violine und Violoncello aus dem Jahre 1812", in : Zeitschrift für Musikwissenschaft, 5. Jg., 1922/23

Riemann, Hugo : Handbuch der Musikgeschichte, Leipzig 1913

Saam, Joseph : Zur Geschichte des Klavierquartetts bis in die Romantik, Bamberg 1932

Schering, Arnold : Künstler, Kenner und Liebhaber der Musik im Zeitalter Haydns und Goethes, in : Peters Jahrbuch, hrsg. v. Kurt Taut, Leipzig 1931

Schmid, Ernst Fr. : Carl Philipp Emmanuel Bach und seine Kammermusik, Kassel 1931

Schmidt, Hans : Ludwig van Beethoven, sämtliche Werke für Cello und Klavier, in : Beiheft zur Schallplatteneinspielung Telefunken 6.35450-00-501, Hamburg 1978

Smallman, Basil : The Piano Trio. Its History, Technic, and Repertoire, New York 1990

Thayer, Alexander W. : Ludwig van Beethovens Leben, deutsch bearbeitet von Hermann Deiters, Leipzig 1917-1923

10.2 Lexika

Deutsch, Otto E. : Franz Schubert, Thematisches Verzeichnis seiner Werke, Kassel 1978

van Hoboken, Anthony : Joseph Haydn, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, Instrumentalwerke, Mainz 1957

Kinsky, Georg : Das Werk Beethovens, München-Duisburg 1955

Klingenbeck, Josef : Artikel "Pleyel", in : MGG, Band 10, Kassel 1962

Köchel, Ludwig : Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts, Wiesbaden ⁷/1965

Landon, H.C. Robbins : Artikel "Gyrowetz", in : MGG, Band 5, Kassel 1956

Lexikon Musikinstrumente, hrsg. v. Wolfgang Ruf u.a., Mannheim 1991

Reclams Kammermusikführer, hrsg. v. Hans Renner, Stuttgart ⁴/1959

Riemann, Hugo : Musik-Lexikon, Berlin ¹⁰/1922

Senn, Walter : Artikel "Streichinstrumentenbau", in: MGG, Band 12, Kassel 1965

Unverricht, H. : Artikel "Kammermusik", in : Das große Lexikon der Musik, hrsg. v. Marc Honegger und Günther Massenkeil, Freiburg im Breisgau, 1978 und 1987

Wessely, Otmar : Artikel "Koželuch", in : MGG, Band 7, Kassel 1958

10.3 Noten

Bach, J.S. : Drei Sonaten für Viola da gamba und Cembalo, BWV 1027-29, hrsg. von Hans Eppstein, Bärenreiter, Kassel 1984

van Beethoven, L. : Abt. IV, Band 1, Drei Klavierquartette Wo036, hrsg. v. Siegfried Kross, Henle, München-Duisburg 1964

van Beethoven, L. : Abt. IV, Band 3, Klaviertrios II, hrsg. v. Friedhelm Klugmann, Henle, München-Duisburg 1964

van Beethoven, L. : Abt. V, Band 3, Werke für Violoncello und Klavier, hrsg. v. Bernard van der Linde, Henle, München-Duisburg 1971

van Beethoven, L. : Trios für Pianoforte, Violine und Violoncello, hrsg. v. Ferd. David, Edition Peters, Leipzig o.J.

Gyrowetz, Adalbert : Klaviertrio in A-Dur, Opus 50, bearbeitet von Hans Albrecht, Kistner & Siegel, Lippstadt 1950

Händel, Georg Fr. : Sonata C-Dur für Viola da gamba und Cembalo, hrsg. v. Folkmar Längin, Bärenreiter, Kassel 1960

Haydn, Joseph : Klaviertrios, Reihe XVII, Band 1, hrsg. v. Wolfgang Stockmeier, Henle, München-Duisburg 1970

Haydn, Joseph : Klaviertrios, Reihe XVII, Band 2, hrsg. v. Wolfgang Stockmeier, Henle, München-Duisburg 1974

Haydn, Joseph : Klaviertrios, Reihe XVII, Band 3, hrsg. v. Irmgard Becker-Glauch, Henle, München-Duisburg 1986

Koželuch, Leopold A. : Sonate für Klavier, Violine und Cello, Opus 12,1 B-Dur, bearbeitet v. Hans Albrecht, Kistner & Siegel, Lippstadt 1949

Koželuch, Leopold A. : Sonate für Klavier, Violine und Cello, Opus 12,2 A-Dur, bearbeitet v. Hans Albrecht, Kistner & Siegel, Lippstadt 1949

Koželuch, Leopold A. : Sonate für Klavier, Violine und Cello, Opus 12,3 g-moll, bearbeitet v. Hans Albrecht, Kistner & Siegel, Lippstadt 1949

Mozart, Wolfgang A. : Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VIII Kammermusik, Quartette und Quintette mit Klavier und mit Glasharmonika, vorgelegt von Hellmut Federhofer, Bärenreiter, Kassel 1957

Mozart, Wolfgang A. : Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VIII Kammermusik, Klaviertrios, vorgelegt von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm, Bärenreiter, Kassel 1966

Pleyel, Ignaz : Sonate für Klavier, Flöte (Violine) und Violoncello, Opus 16,1 G-Dur, hrsg. v. Hans Albrecht, Kistner & Siegel, Lippstadt 1949

Pleyel, Ignaz : Sonate für Klavier, Flöte (Violine) und Violoncello, Opus 16,2 C-Dur, hrsg. v. Hans Albrecht, Kistner & Siegel, Lippstadt 1949

Pleyel, Ignaz : Sonate für Klavier, Flöte (Violine) und Violoncello, Opus 16,5 e-moll, hrsg. v. Hans Albrecht, Kistner & Siegel, Lippstadt 1949

Schobert, Johann : Klaviertrio für Klavier, Violine und Violoncello Opus 16, Nr. 4, in : Denkmäler Deutscher Tonkunst, Band 39, hrsg. v. Hans Joachim Moser, Wiesbaden 1958

Schubert, Franz : Werke für Klavier und mehrere Instrumente vorgelegt von Arnold Feil, in : Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hrsg. v.d. Schubert Gesellschaft, Serie VI, Kammermusik, Band 7, Bärenreiter, Kassel 1975

Telemann, Georg Ph. : Sonata a-moll für Viola da Gamba und Continuo, hrsg. v. Paul Rubardt, Mitteldeutscher Verlag, Halle (Saale), o.J.

Vivaldi, Antonio : Pastorale für Flöte, obligates Violoncello und Orgel aus Opus 13,4 (1737), hrsg. v. Walter Upmeyer, Nagel, Celle 1931