

## I. Einleitung

### 1. Vorgeschichte und Anfänge des Klavierkonzerts

„Die Geschichte des Klavierkonzertes beginnt mit J. S. Bach“, stellt das Riemann-Lexikon (Sachteil), Mainz 1967, S. 467) in einem lapidaren Satz fest. Das heißt, daß vorher Solokonzerte für Instrumente geschrieben wurden, die auch ihren Platz im Orchester hatten oder haben konnten: Violine, Oboe, Flöte, Violoncello. Das Klavier (Cembalo) bekam nun, neben seiner Funktion als harmonische Stütze (d.h. als Continuo-Instrument) eine solistische Rolle.

Alle komponierenden Söhne Johann Sebastians – Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel, Johann Christoph Friedrich und Johann Christian – haben Klavierkonzerte geschrieben. Daneben wären zu nennen: Johann Gottfried Mützel, Georg (Jiří) Benda, Johann Schobert, Georg Christoph Wagenseil, Karl Friedrich Abel, Karl Heinrich Graun, Carl Ditters von Dittersdorf. Es ist schwer, wenn nicht unmöglich, festzustellen, inwieweit Mozart mit den Klavierkonzerten dieser Autoren vertraut war. Mit Sicherheit bzw. Wahrscheinlichkeit haben ihn die Konzerte Schoberts und Johann Christian Bachs interessiert; daß er Benda sehr schätzte, ist bekannt, nicht aber, ob er dessen Klavierkonzerte kannte.

Daß Mozart mit den vierzehn in den Jahren 1784–1791 entstandenen Klavierkonzerten nicht nur alles, was seine Zeitgenossen auf diesem Gebiet vorgelegt hatten, in den Schatten gestellt, sondern auch Maßstäbe geschaffen hat, die für Jahrzehnte ihre Gültigkeit behielten, darf wohl als bekannt angenommen werden. Ebenso bekannt ist die Tatsache, daß gerade das Klavierkonzert eine Gattung war, in der er sich nicht von Anfang an heimisch gefühlt hat und in der er Übung brauchte.

Jeder bedeutende Komponist hat von Zeitgenossen und Vorgängern gelernt. Dazu sind sowohl Lernfähigkeit als auch Lernbegierde erforderlich. Beides besaß Mozart in höchstem Maße.

Die Komponisten, von denen Mozart gelernt hat, waren zunächst diejenigen, die in seiner unmittelbaren Umgebung wirkten: der Vater, Leopold Mozart, und Michael Haydn. Beide vermittelten ihm Kenntnisse und Einsichten im Bereich von Kirchenmusik, Sinfonie und Kammermusik – aber eben nicht auf dem Gebiet des Klavierkonzerts. Der nächste „Lehrer“ war Johann Christian Bach und die Begegnung mit diesem Meister während des Londoner Aufenthaltes (1764–65) sollte von entscheidender Bedeutung für Mozarts spätere Entwicklung sein.

Solistische Sätze für ein Streich- oder Blasinstrument oder für deren Kombinationen finden sich schon in den frühesten Kassationen und Serenaden; irgendwelche „Übungsstücke“ auf diesem Gebiet sind nicht dokumentiert. Mozarts erstem Klavierkonzert (KV 175) gehen jedoch sieben Werke voraus, deren thematisches Material von anderen Komponisten stammt. Und von diesen Konzerten können vier eindeutig als „Übungsstücke“ bezeichnet werden (KV 37, 39, 40, und 41). Bei den drei Konzerten nach Sonaten von Joh. Chr. Bach (KV 107 I, II, III) ist das allerdings nicht mehr der Fall.

Die vier Konzerte basieren auf Sonatensätzen von deutschen, damals in Frankreich wirkenden Komponisten (Honauer, Raupach, Eckard, Schobert); Ausnahmen bilden der Mittelsatz von KV 37, dessen Ursprung noch immer nicht eruiert worden ist, und das Finale von KV 40, dem ein Stück von Carl Philipp Emanuel Bach zugrunde liegt.

## 2. Norm und Abweichung

Mit dem Konzert in D–dur, KV 175, ist die Struktur des „modernen“ Klavierkonzertes grundsätzlich etabliert. Die für das Barockkonzert charakteristische Ritornellform ist nun definitiv durch das dem Sonatenhauptsatz verpflichteten klassische Konzert ersetzt, zumindest was die ersten Sätze betrifft.

Der Durchführungsteil ist der Einzige, der noch oft an das barocke Ritornellkonzert erinnert: Er ist in den frühen Konzerten (*vor* 1777) meist frei erfunden, diesen Typus nenne ich

im folgenden „Phantasie-Durchführung“. Später handelt es sich zumeist entweder um thematische Durchführungen, die Hauptthemen vielfach verarbeiten, oder um motivische Durchführungen, die oft nebensächliche Motivteile aufgreifen und fortspinnen. Die Norm, die schon die frühen Konzerte kennzeichnet, ist nie von Mozart selbst formuliert worden (Mozart formulierte höchstens Ideen, keine Theorien), sondern ist mühelos aus den zahlreichen Konzerten herauszulesen. Theoretisch bestimmt wurde sie erst von Heinrich Christoph Koch im *Versuch einer Anleitung zur Composition* (3 Teile, Leipzig und Rudolstadt 1782–93).

Zusammenfassend kann zur Norm gesagt werden:

1. Satz, meistens Allegro, überschrieben, zuweilen mit geringen Modifikationen
  - a Orchesterritornell – später wohl „Orchester-Exposition“ zu nennen – wird abgeschlossen in der Haupttonart;
  - b Solo-Exposition: enthält zumindest zwei Themen, deren zweites in der Dominante bzw. Durparallele steht, wird auf der Dominante bzw. Durparallele abgeschlossen;
  - c Kurzes Orchesterritornell, das oft gleichzeitig überleitet in den
  - d Durchführungsteil;
  - e Reprise, in der die Themen nunmehr in der Haupttonart erscheinen;
  - f Orchesterritornell, unterbrochen von der
  - g Kadenz und fortgesetzt im
  - h Schlußritornell.
2. Satz, Tempobezeichnungen: Adagio, Larghetto, Andante, Andantino, Allegretto sowie Varianten
 

Tonarten: Dominante, Subdominante, Parallele, Terzbeziehung;  
 Formen: die größte Vielfalt an Möglichkeiten: Sonatenhauptsatz, Rondo, Variationen, „Sonatenhauptsatz ohne Durchführung“ (= zweiteilige Großform) sowie Kombinationen; Anfang mit oder ohne Ritornell
3. Satz, Rondo oder Variationen
 

Hierbei ist zu bemerken, daß die primitive Form des Rondo *alla francese* in den Konzerten überhaupt nicht vorkommt. Es handelt sich immer um große Rondoformen, oft mit Elementen des Sonatenhauptsatzes verbunden.

Es braucht wohl kaum betont zu werden, daß Mozarts Klavierkonzerte nicht deswegen interessieren, weil ihnen diese fast unveränderlichen Prinzipien zugrunde liegen. Unser Interesse beruht auf der Tatsache, daß Mozart imstande war, diese Prinzipien immer wieder neu zu interpretieren und des öfteren sogar erheblich von ihnen abzuweichen.

Solche Abweichungen, die auch in Konzerten für andere Instrumente hin und wieder vorkommen, lassen sich wie folgt zusammenfassen:

Klavierkonzert KV 271: Beteiligung des Solisten am 1. Ritornell sowie an anderen nicht üblichen Stellen und nach der Kadenz; Rezitativ im 2. Satz; Menuetto-Mittelteil im 3. Satz; ebenso KV 415: zweimalige Adagio-Interpolation im 3. Satz; ebenso KV 482: Andantino-Interpolation im 3. Satz; ebenso KV 491: Beteiligung des Solisten am Ritornell nach der Kadenz.

Nicht als abweichend wurden diejenigen Finalsätze betrachtet, in denen lediglich die Coda eine andere Taktart und meistens auch eine anderes Tempo aufweist: KV 382, 449, 451, 453 und 491.

Alle übrigen Konzerte interpretieren die „Norm“ zwar unterschiedlich, weisen aber keine grundsätzlichen Abweichungen auf, die mit den obigen verglichen werden könnten. Demgemäß sind folgende Konzerte „normal“:

Klavierkonzerte KV 175, 238, 242, 246, 365, 413, 414, 449, 450, 451, 453, 456, 459, 466, 467, 488, 503, 537 und 595.

Schon die Tatsache, daß Mozart als Achtjähriger den Londoner Bach kennen lernte, legt es nahe, daß dieser als Autor von zwanzig beglaubigten Klavierkonzerten einen nachhaltigen Eindruck auf ihn gemacht haben muß. Das wird außerdem durch mehrere Äußerungen Mozarts bestätigt, in denen er seine Bewunderung für Bach bekundet, sowie durch Zitate aus Werken von Johann Christian Bach, die gerade in Klavierkonzerten auftauchen (KV 414, 450, 456). Für die häufigen, bedeutungsvollen Abweichungen, die das Konzert KV 271 aufweist, hat Mozart wohl kaum ein Modell in Werken von Joh. Chr. Bach finden können; viel eher bei C. Ph. Em. Bach, der mit der Konzertform geradezu experimentiert hat, so in

Wq 6 und Wq 43/4 (gedruckt vor 1777). Um feststellen zu können, ob die äußerst ungewöhnliche Struktur von KV 271 tatsächlich von C.Ph.Em. Bach angeregt wurde, müßte man wissen, welche Konzerte von Bach im süddeutschen bzw. österreichischen Raum bekannt waren. In der Korrespondenz der Familie Mozart ist wiederholt von C.Ph.Em. Bach die Rede, nie aber von Klavierkonzerten. Auch im Briefwechsel Bachs mit dem Wiener Verlag Artaria wird, wenigstens vor 1777, nicht von Klavierkonzerten gesprochen.

### 3. Die gesellschaftliche Stellung des Konzerts

Das Solokonzert ist seiner Natur nach ein *show piece*: Der Hörer soll in Erstaunen geraten über die Leistung des Interpreten. Anders gesagt: Das Solokonzert gehört zu den Gattungen, die in direkter Beziehung zum damaligen öffentlichen Musikleben stehen. Während Streichquartett, Klaviersonate, Klavierlied oder Klaviertrio in erster Linie „Musiziermusik“ darstellen, bei der die Anwesenheit von Zuhörern nicht unbedingt notwendig ist, hat die Aufführung von Konzerten ebenso wie von Sinfonien und Konzertarien nur dann einen Sinn, wenn eine Zuhörerschaft da ist.

Daß Mozart in der Komposition seiner Konzerte weit über die oben angedeutete Zielsetzung hinausging, wundert uns nicht, denn das tat er auf fast jedem Gebiet. Man denke an ein Werk wie die Serenade in c-moll für Bläser, KV 388 deren Anspruch entschieden den der Gattung übersteigt; an das Streichquartett in G-dur, KV 387, dessen Menuett die Form eines Sonatenhauptsatzes hat; oder an das Lied *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte*, KV 520, in dem ein Seelendrama in zwanzig Takten zusammengefaßt ist.

Viel erstaunlicher ist, daß schon die damaligen Hörer hin und wieder die besondere Bedeutung erfaßt haben. Nicht umsonst sagt Leopold Mozart in seinem Brief vom 13. Januar 1786, daß die vom Publikum verlangte Wiederholung eines langsamen Satzes etwas „Seltsames“ (seltenes) sei. Und wenn es sich da tatsächlich um den Mittelsatz des Konzertes KV

482 handelte – was aufgrund des Datums und der von Leopold Mozart angegebenen Tonart wohl feststeht –, dann hat es offenbar eine beträchtliche Zahl von Zuhörern gegeben, die ein gutes Gespür für das sowohl in inhaltlicher als auch in formaler Hinsicht Ungewöhnliche dieses Satzes hatten.

#### 4. Die Stellung der Klavierkonzerte innerhalb des Gesamtwerks

Mozarts erstes „eigenes“ Klavierkonzert, KV 175, wurde im Dezember 1773 komponiert, das letzte, KV 595, im Januar des Todesjahres 1791. Innerhalb dieser siebzehnjährigen Zeitspanne können drei Perioden als besonders arm an Klavierkonzerten bezeichnet werden: 1774–1776, 1778–1781 und 1789–1790. In den beiden erstgenannten Perioden mögen die Salzburger Verpflichtungen (Kirchenmusik, Gesellschaftsmusik), in der zweiten die Arbeit an der Oper *Idomeneo* ihn verhindert haben, sich schöpferisch mit dem Klavierkonzert zu beschäftigen. Einen ähnlichen Grund für die dritte Periode festzustellen, ist nicht so leicht, da Mozart in dieser Periode auch auf anderen Gebieten relativ wenig neue Werke schuf.

Die Mehrheit der Konzerte war für den eigenen Gebrauch bestimmt, und in sehr vielen Fällen sind auch Aufführungsdaten bekannt. Als nächste Ausführende kam für Mozart sicher seine Schwester Nannerl in Betracht. Von sechs Konzerten ist bekannt, daß sie zunächst eben nicht für den eigenen Gebrauch bestimmt waren, nämlich:

Konzert für drei Klaviere KV 242, für die Familie Lodron;

Konzert KV 246, für die Gräfin Lützow;

Konzert KV 271, für die französische Pianistin „Jenomy“ (Jeunehomme);

Konzerte KV 449 und 453, für Mozarts Schülerin Babette Ployer;

Konzert KV 456, für die Pianistin Maria Theresia Paradis.

Alle Konzerte der Jahre 1782 bis 1786 standen in direkter Verbindung mit seiner Tätigkeit als Klavierspieler in öffentlichen Konzerten („Academien“).