



universität
wien

MASTERARBEIT

„Johann Christoph Mann (?1726-1782)“

Ein Wiener 'Musicus' und sein 'Clavierwerk'

verfasst von

Ulla Pospichal

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von:

ao. Univ.-Prof. i.R. Dr. Herbert Seifert

Danksagung

Großer Dank gilt meinem Betreuer, präzisen Berater und Initiator des Themas Professor Dr. Herbert Seifert.

Ein besonderes Dankeschön geht nach Salzburg, an em. o. Univ.-Prof. Dr. Leo Truchlar für seine große Geste der Wertschätzung, sowie Dr. Ulrich Leisinger für die direkten Hinweise und sein Interesse.

Meinen Eltern und Freunden möchte ich für ihre unerschütterliche Geduld während der ausgedehnten Studien danken, insbesondere für die praktische und mentale Unterstützung.

Aggsbach, Februar 2016

Vorwort

In der Zeit der Themensuche hatte ein Werk von Matthias Georg Monn (1717-1750, Wien) meine Aufmerksamkeit auf sich gelenkt. Die 'attraktiven' Klänge waren Teil einer morgendlichen Ö1 Sendung und stammten von einer seiner Symphonien. Der Komponist selbst war mir zu diesem Zeitpunkt nur namentlich ein Begriff.

Johann Christoph Mann, (?1726-1782, Wien), der jüngere Bruder von Matthias Georg, trat erst im ersten Masterseminar zu Tage. Ein knapper Eintrag in einer älteren Enzyklopädie der Musik machte mich neugierig: ¹

Johann Christoph Monn war nach dem Testament seines Bruders, 1750 „gräflich kinzkischer musices Instructor“ in Prag. Seit 1766 ist er in Wien nachweisbar, wo er „mit vielem Glück und Beyfalle auf dem Klavier unterrichtete“. Er starb vollkommen verarmt im Spital der Barmherzigen Brüder an der Herzwassersucht.

Einen Wiener Komponisten und Klavierlehrer des 18. Jahrhunderts zu erforschen, der mir, und wie sich in der Folge zeigen sollte, auch vielen anderen mit diesem Namen konfrontierten, vollkommen unbekannt war, erschien mir lohnenswert. Ich konnte zu diesem Zeitpunkt noch nicht absehen, dass mich eine sehr verwirrende Quellenlage und einige andere unvorhersehbare Schwierigkeiten erwarteten, hatte aber das Glück zu Beginn meiner Recherche auf Clavierkompositionen in Form von Manuskripten zu treffen. Diese reizvollen Cembalosonaten, voll Abwechslungsreichtum und raffinierten Details, haben mich immer wieder beflügelt. Am Anfang eines spannenden Forschungsweges erwies es sich als Vorteil der kurzen Charakterisierung des Mann'schen Kompositionsstils in dem oben zitierten Lexikoneintrag nicht allzu viel Aufmerksamkeit geschenkt zu haben:²

Im Unterschied zu Matthias Georg ist Johann Christoph Monn ein Komponist, der allein den musikalischen Ansprüchen seiner Zeit Rechnung trug und vor allem mit seinen Klavierwerken gefällige Gesellschaftsmusik schuf. Seine einzige erhaltene Sinfonie weist bereits Einflüsse der Mannheimer auf.

Mittlerweile sind Manuskripte zu neun Sinfonien ausgeforscht, die Johann Christoph zugeordnet werden und viele andere Aspekte des Klavierwerks herausgearbeitet. Da man sich derzeit Manns Werke noch selbst erspielen muss, scheint diesem Kommentar kein Hörerlebnis vorausgegangen zu sein. Gerade Manns Werke für Klavier sind von einem sehr eigenständigen Kompositionsstil geprägt, der eher losgelöst von gesellschaftlich-musikalischen

1 Ingrid Kollpacher, Art. „Monn Matthias Georg und Johann Christoph“, in: MGG 1961, Bd. 9, Sp. 471. Die Nachnamen Monn und Mann werden in der Fachliteratur wechselweise verwendet. Wegen der eindeutigeren Unterscheidung werden die Komponisten in dieser Arbeit immer in Matthias Georg Monn und Johann Christoph Mann unterschieden.

2 Ebenda: Sp. 472.

Erwartungshaltungen erscheint.

Ein verhältnismäßig kleines erhaltenes Gesamtwerk, eine sehr reduzierte biographische Quellenlage und das Verwechslungsproblem mit seinem Bruder und Berufskollegen Matthias Georg Monn machen es schwierig diese Komponistenpersönlichkeit wissenschaftlich zu erfassen. Gerade diese Ambivalenzen, Vermutungen, offenen Fragen, Verwechslungen, Lücken und Brüche in der musikhistorischen Darstellung, denen ich auch meine in seinem Klavierwerk nachspüren zu können, ergeben ein Puzzle, das zwar noch kein lückenloses Gesamtbild, aber schon klar erkennbare Bildausschnitte erkennen lässt.

Mir war es ein Anliegen den verschlungenen Weg zum heutigen Forschungsstand betreffend Leben und Werk des 'Musicus und Klaviermeisters'³ Johann Christoph Mann nachzuzeichnen, einem zu seiner Zeit erfolgreichen Klavierlehrer, Virtuosen und Komponisten, der vor 234 Jahren in Wien verstarb und „ein Trücherl worinnen altes gefetz Werk und Notten“⁴ hinterließ.

3 Berufsbezeichnung Manns in der Sperrs-Relation [Totenprotokoll], vgl. S. 22 in dieser Arbeit.

4 Ebenda, Vermögensbestand, wie in der Sperrs-Relation beschrieben.

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung.....	5
2. Der Wiederentdeckungsprozess.....	9
2.1. Eine nationale Kontroverse: Stamitz oder Monn.....	9
Exkurs: Der Faktor Arnold Schönberg	14
2.2. Historiographische Spuren.....	15
3. Biographie.....	17
3.1. Lebenslauf.....	18
3.2. Dokumente und Primärquellen.....	19
3.3. Biographische Spuren in der Sekundärliteratur.....	26
3.3.1. Mann – der "Privattonkünstler"	27
3.4. Die soziokulturelle Umgebung – Aspekte des Wiener Musiklebens.....	28
3.4.1. Mozarts Wiener Jahre: Schnittpunkte?.....	28
Exkurs: Erfolge und Misserfolge	31
4. Das 'Clavierwerk'	33
4.1. Kataloge und Archive.....	34
4.2. Die 'Wiener' Klavierwerke.....	38
4.2.1. Sonate in G-Dur - Glucks "Che farò"	43
4.2.2. Sonate in C-Dur - Mozarts "Pupille amate".....	52
Exkurs: Schnittpunkte Mann – Mozart.....	55
4.3. Die 'Haffner-Sonate'.....	65
4.4. Die 'Berliner' Sonaten	75
4.4.1. Sonata 1 in A-Dur.....	78
4.4.2. Sonata 2 in G-Dur.....	88
4.4.3. Sonata 4 in Es-Dur	92
Exkurs: Volksliedbearbeitungen:.....	94
4.4.4. Sonata 6 in B-Dur	102
Exkurs: Anklänge an Haydn.....	112
Exkurs: 'Berliner' Sonaten versus 'Wiener' Sonaten	113
5. Conclusio und Schlussgedanken.....	119
6. Abstract.....	121
7. Literaturverzeichnis.....	122
Musikalien:.....	127
Internetquellen:.....	128
8. Lebenslauf.....	133

1. Einführung

Eine Vielzahl von Musikern prägte das aufblühende aristokratisch-bürgerliche Musikleben Wiens im mittleren 18. Jahrhundert. Abseits des großen Stroms der Musikgeschichtsschreibung begegnet man auch heute noch einem wenig erforschten Komponisten, der nicht nur zu seiner Zeit anerkannt war, sondern durch seine Clavierwerke besonders interessante Einblicke in die Entfaltungsformen der frühen zyklischen Werke bietet.

Diese Arbeit behandelt den Wiener Musiker Johann Christoph Mann (?1726-1782, Wien), der heute nahezu unbekannt ist. Von der Musikgeschichtsschreibung fast vergessen und widersprüchlich behandelt, tritt vor allem in seinem, fast nur durch Manuskripte überlieferten Clavierwerk, ein überraschend eigenständiges, originelles Schaffen zu Tage, das sich erst durch genaue Analyse und Erschließung am Instrument offenbart.

Als Komponist aus dem Umfeld der 'Wiener Klassiker' Haydn und Mozart stand Johann Christoph Mann nie im Rampenlicht, konnte aber durch einige erhaltene Manuskripte und Dokumente nicht ganz in Vergessenheit geraten.

Zu Beginn der Arbeit wird die Frage gestellt, auf welchem Weg Johann Christoph Mann wieder in das Licht der musikwissenschaftlichen Forschung treten konnte. Aspekte des Wiederentdeckungsprozesses, der in enger Verbindung mit seinem Bruder Matthias Georg Monn steht, werden behandelt und die historiographische Entwicklung beleuchtet.

Im 2. Kapitel werden Dokumente und Quellen zur Biographie zusammengefasst und eine biographische Skizze entworfen.

Schließlich sollen im 3. Kapitel die wichtigsten Manuskripte seines Klavierwerkes geordnet und Einzelwerke eingehend besprochen werden. Mittels Sukzessivanalyse und der Ergänzung durch punktuelle Werkbesprechungen, die in der Fachliteratur immer in Verbindung mit anderen Komponisten stehen, werden die Besonderheiten des Kompositionsstils herausgearbeitet. Gleichzeitig sollen auch Bewertungskriterien hinterfragt werden.

Außerdem werden kulturhistorische Faktoren, die den Werdegang des Komponisten prägten und existenzbestimmend waren, angesprochen. Die Lebensspanne Johann Christoph Manns umfasst das von Adel und Klerus bestimmte Musikleben des zu Ende gehenden Barock, den Übergang zu einem neuen Musikerberufsstand der beginnenden Klassik, mit der Entstehung eines öffentlichen Konzertwesens und den Beginn eines Verlagswesens in Wien. Als Zeitgenosse Joseph Haydns (1732-1809) war auch J. Chr. Mann vom Wandel des Musikerstatus vom Bediensteten zum Freischaffenden betroffen.

All diesen sozioökonomischen Veränderungen zum Trotz scheint der Virtuose, Komponist und

Klavierlehrer Johann Christoph Mann gewissen Erfolg gehabt zu haben. Nach seinen Diensten beim Grafen Kinsky in Prag um 1750 lässt er als einer der ersten freischaffenden Wiener Musiker diese Unabhängigkeit auch in seinen Claviersonaten spürbar werden.

Originalität, improvisatorischer Duktus, eine gewisse Unbekümmertheit im Umgang mit Formen und Kompositionsmitteln und eine ebenso eigenständige wie eingängige Tonsprache zeichnen sein zum Teil bis heute völlig unbekanntes Clavierwerk aus. Trotzdem hat dieser Vertreter der ersten Wiener Schule die Musik seiner Zeit nicht nur rezipiert, sondern auch in seine Kompositionen einfließen lassen. Besonders interessant erscheinen hier Zitate berühmter Opernarien seiner Zeitgenossen Christoph Willibald Gluck (1714-1787) und Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), wobei gerade in Bezug auf Mozart die Urheberschaft nicht eindeutig festgestellt werden kann. Auch Anklänge und Verbindungen zum Zeitgenossen Joseph Haydn (1732-1809) geben Einblicke in das Umfeld der Wiener Klassiker.

Als Primärquellen standen folgende zur Verfügung: Ein Kompendium von 6 *Sonate per il Cembalo* aus der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, vier zyklische Werke aus einer zweibändigen Anthologie des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, deren Einzelwerke zum Teil auch im Archiv der Bibliothek des Erzbischöflichen Schlosses Kremsier (Tschechien) verfügbar sind, sowie die einzige im Verlag Haffner gedruckte Sonate (1766), die in der Bibliothek des Conservatoire Royale de Musique in Brüssel archiviert ist. Weitere Quellenfundorte für Manns Claviersonaten sind derzeit nicht bekannt.⁵ Daran anknüpfend wurden die Sonaten(-gruppen) in dieser Arbeit 'Berliner' Sonaten, 'Wiener' Clavierwerke und 'Haffner-Sonate' genannt. Andere Werke, wie die Sammlungen von Menuetten und Trios, konnten in dieser Arbeit nicht berücksichtigt werden.

Sekundärquellen, die das kompositorische Schaffen wenig erforschter Vorklassiker eingehend behandeln, stammen zu einem großen Teil von amerikanischen Musikwissenschaftlern, allen voran William S. Newman, der schon in den 60er Jahren auf die Bedeutung des Brüderpaares Monn/Mann hingewiesen hat, und die weitere Erforschung ihrer Werke anregt.⁶

On the threshold of the high-classic sonata in Vienna, J. C. Monn's sonatas are remarkable for still being so free from standardization, like those of his older brother, and for being so much further from the imminent Mozart style than the sonatas of contemporary *Ausländer* like Galuppi, Mysliveček, or Boccherini.

5 Eine jüngere Abschrift zweier Sonaten wurde in der Nationalbibliothek in Paris aufgefunden, vgl. S. 101 in diese Arbeit

6 „An der Schwelle zur hoch-klassischen Sonate in Wien sind J. C. Manns Sonaten bemerkenswert, weil sie so frei von Standardisierung sind, wie die seines Bruders, und weil sie viel entfernter vom unmittelbar bevorstehenden Mozartstil sind, als die Sonaten der zeitgenössischen Ausländer wie Galuppi, Mysliveček oder Boccherini.“, in : *The Sonata in the Classic Era* 1963, S. 355/356.

Aus der einerseits spärlichen, andererseits verwirrenden Quellenlage wird versucht einen Lebenslauf nachzuzeichnen und ein Werk zu erschließen, das auch für heutige Klavierpraxis interessant und abwechslungsreich erscheint. Die vorhandenen Fakten wurden in dieser Arbeit zu einem immer noch lückenhaften Puzzle zusammengesetzt. Das entstehende Bild muss sich vor allem am Werk orientieren. Es zeigt eine eigenständige Musikerpersönlichkeit mit beachtlichen kompositorischen Fähigkeiten und von beeindruckendem Einfallsreichtum.

Neben der dürftigen Quellenlage sowohl zu seinem Leben, als auch zu seinem Werk, besteht zusätzlich das „Bruderproblem“. Matthias Georg Monn war Berufskollege und womöglich Vorbild oder sogar Lehrer seines jüngeren Bruders. Als Komponist hinterließ er ein für seine Lebensdauer großes Gesamtwerk, darunter auch 21 zyklische Klavierwerke. Aus einigen Quellen lässt sich schließen, dass Johann Christoph zu Lebzeiten anscheinend bekannter als sein Bruder Matthias Georg war. Dennoch hat sich die Rezeptionsgeschichte zugunsten des älteren Bruders verschoben. Matthias Georg Monn hinterließ nicht nur das umfangreichere, vielfältigere Gesamtwerk, sondern sollte auch als Reibungspunkt einer national geprägten musikwissenschaftlichen Kontroverse am Anfang des 20. Jahrhunderts bekannt werden.

In der Folge fand die Rezeption von J. Chr. Manns Leben und Werk fast ausschließlich im Zusammenhang und als Appendix seines Bruders statt und er bleibt nicht zuletzt wegen des Verwechslungs- und Zuschreibungsproblems schwer erforschbar.

Gerade in der Sekundärliteratur fällt die uneinheitliche Bewertung des Oeuvres weniger populärer Musikerpersönlichkeiten des mittleren 18. Jahrhunderts auf. Im Falle Manns wurde oft nur der Aspekt der „gefälligen Gesellschaftsmusik“ als Kompositionsmerkmal beschrieben. Naturgemäß haben die fehlende Biographik und sein schmales Oeuvre ihn hinter andere Musikerpersönlichkeiten zurückgestellt, die sowohl zu ihren Lebzeiten als auch für die Musikgeschichtsschreibung mehr Reputation, Verbreitung und Biographik vorzuweisen hatten. Letztendlich führte sein großes Talent nicht zu einer auf Dauer gefestigten Existenz. J. Chr. Mann starb völlig verarmt, ledig und ohne Nachkommen.

In der Instrumentenfrage ist zu beachten, dass das gebräuchliche 'Clavier', die zu dieser Zeit angewandte allgemeine Bezeichnung für alle Tasteninstrumente, meist noch das Cembalo, bzw. Clavicembalo war. Selbst die 'großen' Sonaten Manns, die sicher erst in den 1770er Jahren entstanden sind, tragen den Titel *Sonate per il Cembalo*. In dieser Arbeit werden, ebenso wie in zeitgenössischen Schriften und in der aktuellen Literatur, beide Schreibweisen für die Clavierwerke des 'Klaviermeisters' benutzt.

Die unterschiedlichen Schreibweisen ihrer beiden gebräuchlichen Familiennamen Mann und Monn, sowie zahlreiche Abkürzungsvarianten ihrer beiden Vornamen, haben zu einem

massiven Zuordnungsproblem vieler Werke des Brüderpaares geführt. Zur nicht konsistenten Namensgebung gibt es nur Vermutungen, jedoch keine finalen Beweise. Um zumindest in dieser Arbeit eine Unterscheidung der beiden Brüder eindeutig erfassbar zu machen, wird für den älteren Matthias Georg immer der Nachname Monn, für den jüngeren Johann Christoph immer Mann verwendet. Diese Anwendung hat sich, orientiert an der notierten Autorenschaft vieler Manuskripte, fast durchgehend in der Fachliteratur durchgesetzt.

2. Der Wiederentdeckungsprozess

2.1. Eine nationale Kontroverse: Stamitz oder Monn

Das wiederbelebte Interesse an dem Brüderpaar Matthias Georg Monn und Johann Christoph Mann ist einer Kontroverse zu verdanken: „Alte Wiener Schule“ oder „Mannheimer Schule“, wer waren die wahren Wegbereiter der Wiener Klassik?

An dieser Frage entzündete sich der Nationalstolz der Musikwissenschaftler Hugo Riemann (1849-1919)⁷ und Guido Adler (1855-1941)⁸ zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Der Höhepunkt des musikwissenschaftlichen Schlagabtausches war mit Riemanns Artikel „Stamitz oder – Monn“⁹ erreicht. Damit war der „bisher unbekannte“ [Adler] Georg Matthias Monn wieder ins Licht der Öffentlichkeit gelangt.

Womöglich hatte Riemann selbst, als großer Bewunderer von Johann Stamitz und der Mannheimer Schule, unbeabsichtigt den Stein ins Rollen gebracht.¹⁰

Unter der Leitung von Adolf Sandberger (1864-1943) erschien 1902 der Band *Sinfonien der Pfälzbayrischen Schule, (Mannheimer Symphoniker)*¹¹, eingeleitet und herausgegeben von Hugo Riemann. Er ist den Komponisten Johann Stamitz (1717-57), Franz Xaver Richter (1709-89) und Anton Filtz (1725-60) gewidmet. Der Herausgeber Hugo Riemann zeichnet in der Einleitung die Geschichte und Bedeutung der Mannheimer Schule nach, nicht ohne eine Vorrangstellung herauszuarbeiten: „[...] so erlangte die Instrumentalmusik Mannheims unter Karl Theodor nicht nur Weltruf, sondern sie hat sogar eine hohe musikgeschichtliche Bedeutung.“¹²

Riemann möchte „den Mannheimern für alle Zukunft einen Ehrenplatz in der Musikgeschichte sichern“, was er nicht zuletzt mit der Tatsache begründet, „dass die Aufsehen erregenden Schöpfungen der Mannheimer Symphoniker [...] zeitlich vor Haydn und Mozart zu setzen

7 Deutscher Musiktheoretiker, Musikwissenschaftler und Lexikograph.

8 Gründer und Leiter des Instituts für Musikwissenschaft an der Universität Wien (1898-1927) und von 1893-1938 Leiter der Reihe *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, sowie von 1913-38 Herausgeber der Beihefte *Studien zur Musikwissenschaft*.

9 Hugo Riemann, Art. „Stamitz oder – Monn“ in: *Blätter für Haus- und Kirchenmusik*, unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten, hrsg. von Ernst Rabich, XII. Jg., 1907/08, No. 7, ausgegeben am 1. April 1908; No. 8, 2. Teil, ausgegeben am 15. Mai 1908.

10 Die Reihe *Denkmäler Deutscher Tonkunst* (DDT) erschien ab 1892, deren 2. Folge *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* (DTB) wurde ab 1900 in einer eigenen Reihe aufgelegt, und sollte bis 1930 auf 30 Bände anwachsen.

11 *Sinfonien der Pfälzbayrischen Schule (Mannheimer Symphoniker)* I., in: *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* [DTB], hrsg. von Adolf Sandberger, 3. Jg., I. Band, eingeleitet und hrsg. von Hugo Riemann, Breitkopf&Härtel, Leipzig 1902.

12 Ebenda, S. X.

sind.“¹³ Die Vernachlässigung der Forschung des reichhaltigen Repertoires der Mannheimer Schule erklärt Riemann damit „[...], dass der Glanz des Großen Wiener Dreigestirns Haydn-Mozart-Beethoven sie allmählich überstrahlt hat, [...]“.¹⁴

Da die Mannheimer „eine neue Stilrichtung“ begründet haben, und „die Aufnahme des Menuetts in die Symphonie geradezu eine Neuerung der Mannheimer zu sein scheint“¹⁵ verfestigt sich Riemanns These von den Wegbereitern der Wiener Klassik in Form der Mannheimer Schule.

In der selben Einleitung werden zwar in einer Fußnote viersätzliche Sinfonien von Tommaso Albinoni (1674-1745) genannt, die Menuette enthalten, ebenso die bekannte „[...] viersätzliche Wiener Sinfonie von G. M. Monn v. J. 1740, [...]“, aber es fehlen für Riemann weitere Beweise für das Menuett in der älteren Wiener Sinfonie.

Riemann selbst liefert hiermit den Hinweis auf den „unbekannten“ Österreicher, eine womöglich unbeabsichtigte Anregung, der Guido Adler mit eingehenden Recherchen gefolgt ist.

Noch ein interessantes Detail findet sich in den Fußnoten. Der Leiter der Publikationen, Adolf Sandberger meldet sich bezüglich der Korrektur eines historischen Zusammenhangs zu Wort und schreibt im gleichen Atemzug von Meinungsverschiedenheiten zwischen ihm und dem Verfasser des Artikels. Diese würden unter anderem auch die Einführung des Menuetts in die Sinfonie betreffen. Sandberger respektiere jedoch „...die eigenständige Auffassung des Herrn Verfassers [...]“¹⁶ im Sinne des Freiheitsgedankens der der Publikationsreihe zugrunde liegt.

Weiters ist es auch der „neue Orchester-Effekt“, das Orchester-Crescendo und -Diminuendo des Mannheimer Orchesters, der Riemann in seiner Argumentation bestärkt. „Unsere Auswahl an Mannheimer Symphonien beweist, in welchem Maße die Kunst der Wiener Klassiker auf derjenigen der Mannheimer fusst“¹⁷ heißt die abschließende Kernaussage Riemanns.

1908 erschien eine Publikation in der Reihe *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, die inhaltlich vehement auf Riemanns enthusiastische Ausführungen reagierte.

In diesem Jahr erschien der I. Band *Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750* unter der Leitung von Guido Adler, dem 1912 ein II. Band folgen sollte.¹⁸

13 Ebenda, S. XXI.

14 DTB 1902, S. XI.

15 Ebenda, S. XIII/XIV.

16 Ebenda, S. XIII.

17 Ebenda, S. XXI.

18 DTÖ Band 31, Jahrgang XV/2, unter der Leitung von Guido Adler, hrsg. von Karl Horwitz (1884-1925) und Karl Riedel (1827-1888), Artaria&Co, Breitkopf&Härtel, Wien 1908.

Der Untertitel der Publikation beinhaltet schon die Beantwortung der Kernfrage nach den Wegbereitern der Wiener Klassik: *Vorläufer der Wiener Klassiker*. Unter den fünf am Titelblatt genannten Komponisten, deren Instrumentalwerke in diesem Band veröffentlicht wurden, ist auch Georg Matthias Monn (1717-1750). Weitere Komponisten, die aus der Vielzahl der Vertreter der „älteren Wiener Schule“ ausgewählt werden, sind: Johann Adam Georg Reutter (der Jüngere) (1708-72), Georg Christoph Wagenseil (1715-77), Mattheus Schläger (1722-66) und Georg Starzer (1727-87).¹⁹

Schon im Vorwort stellt Guido Adler eindeutig fest: „Die Wiener Schule steht von ihrem Anfange an auf heimischen Boden.“²⁰ Zudem nimmt er Bezug auf die Frage, ob der Einfluss auf die Wiener Klassik „auswärtig“ oder „autochton“ sei. Er nennt explizit die Wiener Vorklassische Schule und die Mannheimer Schule als mögliche Einflussquellen auf die Entwicklung der Gattung Symphonie.

Im Artikel über Georg Matthias Monn kommt auch die Verwirrung, die zu dieser Zeit um einen weiteren Komponisten namens Monn herrschte, zur Sprache. Der Name mit der Abkürzung G. Christoph Mann, wird fälschlicher Weise als Georg Christoph Mann interpretiert. Erst später entdeckte man die ins italienische übersetzte Namensgebung: Giovanni Cristofforo Mann, wie sie auch am 'Berliner' Sonatenmanuskript²¹ zu finden ist. Obwohl hier auch der Eintrag aus Gerbers Tonkünstlerlexikon²² „Privattonkünstler des Namens Johann Christoph Mann, welcher um das Jahr 1766 in Wien lebte [...]“ erwähnt wird, konnte man zu diesem Zeitpunkt nicht das Geheimnis um das Brüderpaar Monn/Mann lüften.

Der Verfasser Guido Adler begründet auch, warum gerade eine größere Anzahl von Instrumentalwerken Georg Matthias Monns in diesen Band der DTÖ aufgenommen wurde. Er nennt sie „prächtige Stücke“ und fügt hinzu: „Monn ist entschieden der interessanteste unter den in diesem Bande zu Wort kommenden Komponisten.“²³

Besonders hervorgehoben wird dessen Symphonie in D-dur, „[...] die nachweislich aus einer sehr frühen Zeit, 1740, stammt“. Diese Symphonie wird als eine der zahlreichen Entwicklungsformen der Sonate beschrieben, die Ansätze zur späteren „Wiener Thematik“ in sich trägt. Und, sie gilt als die früheste viersätzigige Symphonie, durch die Miteinbeziehung des

19 In einer tabellarischen Aufstellung der Komponisten der Wiener und der Mannheimer Schule (S. X) wird die Lebenszeit G. M. Monns mit (1717-1777) angegeben. Ein Fehler den Riemann ausführlich in seinem Artikel „Stamitz oder – Monn“ ausschlächtet.

20 DTÖ 31, S. IX.

21 D-B Mus.ms. 13480, 6 *Sonate per il Cembalo del Signore Giovanni Cristofforo Mann*.

22 Ernst Ludwig Gerber, *Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig 1790, S. 855, vgl. Internetquellen.

23 DTÖ 31, S. XXI.

Menuets in die zu dieser Zeit übliche dreiteilige Satzfolge.²⁴

Monn fordert unwillkürlich zu einem Vergleich mit Johann Stamitz heraus und kann ebenso, wie letzterer der Mannheimer Schule voransteht, an die Spitze der älteren Wiener Schule gestellt werden. [...] Mit Stamitz verglichen, zeigt er einen gediegeneren Stil und ein größeres Ausdrucksvermögen. Es versteht sich von selbst, daß er eher als eine Art Vorgänger der Klassiker gelten kann als jener.

Diese Sätze fordern naturgemäß Riemanns Widerspruch heraus.

[...] Der Versuch der Herausgeber [K. Horwitz und K. Riedel; Vorwort von G. Adler], M.[onn] gegen Stamitz als Begründer des modernen Stils aufzuspielen, scheitert an der Inferiorität von Monns Begabung gegenüber der des genialen Begründers der Mannheimer Schule.

Mit dem Begriff „Inferiorität“, zu Deutsch: Unterlegenheit, Minderwertigkeit, äußert Riemann eine deutliche Wertung.

Der Lexikoneintrag zu „Monn, Georg Matthias“ lautet zu Beginn:²⁵

geb. 1717 (in Niederösterreich), gest. 3. Okt. 1750 als Organist der Karlskirche Wien, Komponist von Instrumentalwerken (Symphonien, Triosonaten, Quartettfugen) in einem ansprechenden Stile, der zwischen Altem und Neuem schwankt.

Dem mehrzeiligen Eintrag zu Georg Matthias Monn – sein Bruder Johann Christoph wird nicht erwähnt – steht ein fast dreispaltiger Eintrag zu Johann Wenzel Anton Stamitz und seinen Söhnen gegenüber, dessen Verdienste in höchsten Tönen gelobt werden: „[...] der geniale Schöpfer des modernen Stils der Instrumentalmusik,[...]“. Unter anderem findet sich die Bemerkung: „Haydn und Mozart stehen durchaus auf Stamitz' Schultern“.²⁶

Ebenso deutlich ist Riemanns Stellungnahme unmittelbar nach dem Erscheinen des I. Band der *Wiener Instrumentalmusik* in seinem Artikel im Magazin *Blätter für Haus- und Kirchenmusik*: „Stamitz oder – Monn“. Mit dem geschickt gesetzten Gedankenstrich deutet er an, dass nach Stamitz lange niemand diesen Platz des Wegbereiters der Wiener Klassik einnehmen kann.

1912, folgte der versprochene II. Band zur *Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750* nach einer vierjährigen Pause.²⁷ Wieder lautet der Untertitel: *Vorläufer der Wiener Klassiker*. Diesmal ist der Band ausschließlich den Komponisten Monn und Mann gewidmet: *Matthias Georg Monn, Fünf Sinfonien und Zwei Konzerte, Johann Christoph Mann, Divertimento*. Diese

24 DTÖ 31, S. XXII.

25 Hugo Riemann, *Musik-Lexikon*, 7. Auflage, 1909, Sp. 937/38.

26 Ebenda, Sp. 1347.

27 DTÖ 39, Jg. XIX/2, *Wiener Instrumentalmusik im XVIII. Jahrhundert II.*, unter der Leitung von Guido Adler, bearbeitet von Wilhelm Fischer, Artaria&Co, Breitkopf & Härtel, Wien 1912; in dieser Arbeit mit DTÖ 39 abgekürzt.

Publikation ist die erste Veröffentlichung eines Werkes von Mann seit der Drucklegung seiner F-Dur Sonate im Jahr 1766. Ein willkommener Nebeneffekt dieser heftigen Kontroverse.

Im Vorwort geht Guido Adler auf die „wichtigsten Vertreter des Stilübergangs von der alt- zur neuklassischen Instrumentalmusik“, die „österreichischen Sendboten“ und darauf „wie sehr gerade Haydns Jugendwerke in der heimischen Kunst wurzelten“ ein. Wilhelm Fischer übernimmt dann die ausführliche Einleitung, die auf seiner maschinschriftlichen Dissertationsschrift *Matthias Georg Monn (1717-1750) als Instrumentalkomponist* fußt.²⁸ Daher konzentriert sich die fast siebzehnseitige Einleitung in der Werkbesprechung ausschließlich auf M. G. Monn. Als wichtigste Quelle für die heute nur zum Teil erhaltenen Werke ist der Sortimentskatalog des Wiener Verlages Johann Traeg 1799, eine kaufmännische Auflistung von 98 Kompositionen mit verschiedenen Namensschreibarten von Monn und Mann, angegeben.²⁹

Für den biographischen Teil wurde dennoch einiges an neuem Quellenmaterial zu beiden Komponisten recherchiert und bearbeitet. Zum ersten Mal wird hier festgestellt: „Manches spricht dafür, dass Matthias Georg und Johann Christoph Mann Brüder waren.“

Die Beteiligung des Komponisten Arnold Schönberg (1874, Wien – 1951, Los Angeles) an der Edition der Werke dieses Bandes wird am Ende des Vorworts von Guido Adler ohne besondere Umschweife erwähnt: „Im vorliegenden Band wurde der Basso Continuo ausgeführt von Herrn Josef Labor [...] und Herrn Arnold Schönberg (Sinfonie in A-Dur, Konzerte in G-moll und D-dur und Divertimento).“

Die knappe Erwähnung des Divertimentos von Johann Christoph Mann ohne Angabe der Tonart, zeigt dessen untergeordnete Rolle in dieser Publikation. Es handelt sich um das *Divertimento à tre* (2 Vl., Vc.) in D-Dur mit den Sätzen: *I. Andante molto. Cantabile, II. Allegro, III. Menuet/Trio, IV. Finale. Allegro molto*.³⁰

Die Mitarbeit Arnold Schönbergs an der renommierten Publikationsreihe sollte nicht nur für das Brüderpaar, speziell für Matthias Georg Monn, sondern auch für Schönberg nachwirken.³¹

28 Wilhelm Fischer, *Matthias Georg Monn als Instrumentalkomponist*, maschr. Diss. am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien, 1908.

29 *Verzeichnis alter und neuer sowohl geschriebener als gestochener Musikalien, welche bei Johann Traeg erschienen sind* (Wien 1799), „kein Verlagsverzeichnis, sondern ein Sortimentskatalog“, in: „Verzeichnis der Musikalien des Verlages Johann Traeg in Wien 1794-1818 von Alexander Weinmann“, in: StzMw, Bd. 23, Wien 1956.

30 DTÖ 39, Thematischer Katalog Nr. 86, *Divertimento à 3 Del Si. Mann*. Quelle: Ms IX 6368, A-Wgm. Von den 10 Divertimenti, die bis 1912 bekannt waren, beginnen die Hälfte mit langsamen Sätzen oder Einleitungen, hier endet dieser mit Halbschluss. Das Trio steht original im pp, das einzige dynamische Zeichen des Divertimentos. In Schönbergs Continuo-Part sind häufige dynamische Wechsel angegeben.

31 Ullrich Scheideler, „Wissenschaft oder Kunst? Arnold Schönbergs Generalbaßaussetzungen zu Werken von Mathias Georg Monn und Johann Christoph Mann“, in: *Mozart und Schönberg, Wiener Klassik und Wiener Schule*, Hartmut Krones und Christian Meyer (Hrsg.), Böhlau Verlag, Wien u.a. 2012, S. 205-222.

Exkurs: Der Faktor Arnold Schönberg

Arnold Schönberg selbst hatte sich an Guido Adler gewandt, damit dieser ihm Continuo-Bearbeitungen für die Denkmälerreihe verschaffe. Damals schon Maler einer Reihe von expressionistischen Bildern und Komponist der Moderne (1. Kammerinfonie 1906), bat Schönberg ausdrücklich um die Zusendung von Monn, „die Adler offensichtlich angeboten (aber nicht mitgeschickt) hatte.“³² Schönberg beendete die Bearbeitungen schon Anfang 1911, der betreffende Band der DTÖ erschien erst um die Jahreswende 1912/13.³³

Nach dem Skandalkonzert von 1913³⁴ musste Schönberg auch Kritik an seinen Basso Continuo-Aussetzungen in Kauf nehmen. Der Musikkritiker Max Graf schrieb in einer ausführlichen Rezension des 39. Bandes der DTÖ von einer „Kuriosität“.³⁵ Er kritisiert v.a. harmonische und motivische Verarbeitungsdetails, gewisse Einwände sind aber auch in der Aufführungspraxis nachvollziehbar. Tatsächlich sind die Generalbassaussetzungen schwer spielbar und stören den musikalischen Fluss durch ihre Kompliziertheit, vor allem in den schnellen Sätzen. Allein wegen der erschwerten Lesbarkeit der ausschließlich in Partitur herausgegebenen Werke, die besonders den kleingedruckten Klavierpart betrifft, wird ersichtlich, dass die Edition in erster Linie zu wissenschaftlichen Zwecken angelegt wurde.

Schönberg suchte gut zwanzig Jahre später noch einmal eine intensive Auseinandersetzung mit Musik aus dem 18. Jahrhundert. 1933 entstand sein *Konzert für Violoncello und Orchester D-Dur in freier Umgestaltung nach dem Concerto per Clavicembalo [in g-Moll] von M.G. Monn*.³⁶

Im Kontext mit dem klingenden Namen Arnold Schönberg konnte der Komponist Monn zumindest einen Bekanntheitsgrad erreichen, der eine 'Kopf-über-Wasser'-Position im „Strom der Musikgeschichtsschreibung“³⁷ ermöglichte. Dazu ein Zitat aus einer CD-Besprechung:³⁸

Als im Jahre 1908 erstmals eine wissenschaftliche Publikation der Musik Georg Matthias Monn gewidmet wurde, war man sich einig in der Überzeugung, dass dieser Komponist eine umfassende Würdigung sowie

32 In diesem Jahr entstand auch Schönbergs *Harmonielehre*.

33 Ullrich Scheideler 2012, S. 206.

34 Beim Skandal- oder „Watschenkonzert“ im Jahr 1913 wurde die *1. Kammerinfonie* unter Schönbergs eigener Leitung aufgeführt.

35 Ullrich Scheideler 2012, S. 207.

36 Schönberg besaß selbst ein Handexemplar der DTÖ 39: online: http://www.schoenberg.at/compositions/quellen_einzelansicht.phpwerke_id=462&id_quelle=1381&herkunft=werke_volltextsuche

37 Der Begriff ist einem bemerkenswerten Aufsatz von Melanie Unseld entnommen: „Wider die Begradigung eines Stromes – Gedanken über Musikgeschichtsschreibung“, in: Herbert Colla und Werner Faulstich (Hrsg.), *Panta Rhei. Beiträge zum Begriff und zur Theorie der Geschichte*, hrsg. von, Wilhelm Fink, München 2008, S. 109-124.

38 Die CD *Matthias Georg Monn Concerti* erschien im Jahr 1998.

eingehende Forschungsarbeit verdient. Kein Geringerer als Arnold Schönberg gab damals eine Bearbeitung des Violoncellokonzertes g-moll heraus und rettete es damit vor dem völligen Vergessen.

Erst zu der kurz darauf erschienenen weiteren CD *Monn Six Symphonies*, interpretiert von L'Arpa Festante unter Michi Gaigg, heißt es, dass „[...] dieser Komponist eine umfassendere Würdigung sowie eingehendere Forschungsarbeit verdient“ und diese Aufnahme dazu beitragen möchte „dem Instrumentalschaffen M.G. Monns den ihm gebührenden Rang zu verschaffen[...].“³⁹

2.2. Historiographische Spuren

Monn, Matthias Johann (resp. Georg). Ich glaube das dieser derselbe Komponist wie *Matthaeus Georg Mann* ist; sowohl die Lebenszeit, wie die Stellung als Organist an St. Carl in Wien, Lehrer von Albrechtsberger und die Bez. G. M. Monn auf einem Autogr. von 1741 sprechen dafür. Letztere Bez. findet sich auch auf Ms. 14631 der B. B., aber ausgeschrieben in Georg Matthieu Monn, dann wieder Mathieu George Monn auf Six Quatuors Oeuvr. Posth., Vienne. Da diese Quartette die Lpz. Ztg. im Jahre 1808 bespricht, so kann er erst kurz vor diesem Jahre gestorben sein. Dies würde wieder der Identität mit Mann widersprechen, denn dessen Tod wird schon im Jahre 1751 verz. Die Verwirrung beginnt schon mit Gerber 2, der ihn Matth. Gio. Monn nennt, statt Matthias Georg, aber einen M. G. Mann nicht kennt. Die Lpz. Ztg. [...] bringt einige Lebensnachrichten über ihn, die sich mit Mann decken (siehe Mann). Schilling macht schon darauf aufmerksam. Dass der M. G. Mann und Monn eine Person sind und teilt einige Charakterzüge von ihm mit.

Soweit der Eintrag in Robert Eitners Quellen-Lexikon (1900-1904).⁴⁰ Große Verunsicherung durch die uneindeutige Namensgebung, aber auch völlige Unklarheit über die Lebensdaten herrschte also noch bis kurz vor 1904, zumindest in diesem umfassenden Lexikon. Unter „Mann“ finden sich gleich vier Einträge, die das Komponistenbrüderpaar betreffen. Am stichhaltigsten erweist sich jener über Johann Christoph:⁴¹

1. Mann, Christoph
2. Mann, Johann
3. Mann, Johann Christoph
4. Mann, Matthaeus Georg

39 <http://www.jpc.de/jpcng/cpo/detail/-/art/Matthias-Georg-Monn-1717-1750-6-Symphonien/hnum/7073528>, abgerufen, am 30.7.2015.

40 Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, 2. verbesserte Auflage in 11 Bänden, Bd. 7, Graz 1959, S. 30/31.

41 Ebenda, Bd. 5, S. 301/302.

Christoph Mann werden Werke zugeordnet, die nach dem heutigen Forschungsstand Matthias Georg Monn komponiert hat. Johann Mann wird als Namensvariante für Matthias Johann Monn angenommen. Johann Christoph Mann wird als eigenständige Person genannt.

Mann, Johann Christoph, ein um 1766 zu Wien lebender Klaviervirtuose, schrieb zahlreiche Konzerte, Parthien, Sinfonien u. a., die in Ms. bekannt wurden. Gedruckt ist eine Sonate für Klavier in Haffner's Oeuv. mel. Pars 11, Nr. 4. – In Ms. 13479 der Bibl. Berlin, ohne Vornamen, eine Sonata per V. E B. In P. aus dem 18. Jh., fraglich ob von ihm. Ferner mit vollem Namen, Ms. 13480 u. 81 1. 6 Sonate per il Cemb. 2. 19 Menuetti p. Cemb. – Die Musikfr. in Wien besitzen 1. Menuetti di Galanterie per il Clavic. 1766 2. Ballo con 9 Trios e Coda per il Clavic. 1766 3. Eine Sonate f. Klav. Ohne Vornamen.⁴²

Erst die Recherchen zu den Personalien des Brüderpaares Monn/Mann für die 1912 erschienenen DTÖ 39 konnten weitere Klarheit in die verwirrende Biographik bringen.

Eitner nimmt offensichtlich auf Hillers *Wöchentlichen Nachrichten* (1766) oder den Eintrag in Gerbers erstem Lexikon (1792)⁴³ Bezug, die Johann Christoph Mann sinngemäß übereinstimmend beschreiben, bewertet aber die Namensvarianten zu hoch. Eine ähnliche Ungenauigkeit unterläuft Gerber selbst in seinem zweiten Lexikon (1812-14). Er 'vergisst' den früheren Eintrag über J. Chr. Mann, nennt diesmal Monn (Matth. Gio) und 'rätselt': „[...] Die Dunkelheit zu vermehren, mischt sich noch ein J. Ch. Monn mit ein, welcher an der Spitze von 6 Klaviersonaten steht.“⁴⁴

Die wechselweise Verwendung der Familiennamen Monn und Mann erklärt am schlüssigsten Konstantin Wurzbach⁴⁵. Er führt die Varianten auf niederösterreichische Dialekteigentümlichkeiten, also eine phonetische Niederschrift der Dialektaussprache des Wortes 'Mann' zurück.⁴⁶

Mann, Mathias Georg (Tonsetzer, geb. in Niederösterreich um das Jahr 1720 oder 1721, gest. zu Wien 3. Oktober 1750. Nach Einigen heißt er Monn, vielleicht eine durch den niederösterreichischen Dialekt, der das a wie o auszusprechen liebt, entstandene Entstellung seines richtigen Namens Mann.

Johann Christoph Mann war also über einen langen Zeitraum nicht eindeutig von seinem Bruder abgegrenzt, obwohl schon frühe Zeugnisse aus dem 18. Jahrhundert existierten.

42 Bemerkenswert ist das Fehlen der vier „Sonaten“ aus dem Sammelband Ms VII 27 713/ II, A-Wgm in diesem Eintrag, die auch im Thematischen Katalog der DTÖ 39 fehlen. Vgl. Kapitel 5.2. Die Wiener Klavierwerke, vlg. S. 40 in dieser Arbeit.

43 Diese beiden Quellen werden eingehend im folgenden Kapitel besprochen.

44 Ernst Ludwig Gerber, NBL, Kühnel-Verlag, Leipzig 1814, Sp. 447, online: http://reader.digital-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11011756_00234.html, abgerufen, am 20.5.2015.

45 Constantin von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben*, 16. Teil, Druck und Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei, Wien 1868.

46 Ebenda, S. 378.

3. Biographie

Zu Leben und Werdegang des Komponisten gibt es nur wenige schriftliche Zeugnisse aus dem 18. Jahrhundert. Das „verwirrende Brüderpaar“⁴⁷ hat Musikhistorikern, Quellenforschern und Musikwissenschaftlern nicht erst seit seiner Wiederentdeckung am Anfang des 20. Jahrhunderts Rätsel aufgegeben. Durch die dürftige Quellenlage funktioniert das für die Werkerschließung oft angewandte »Leben und Werk-Konzept« daher nur peripher.⁴⁸ Dennoch lässt sich aus den wenigen dokumentierten Daten ein kurzgefasster Lebenslauf Johann Christoph Manns erstellen. Bisher hatten alle Versuche einen Eintrag zu Johann Christoph Manns Geburt zu finden keinen Erfolg. Das Auffinden des Taufeintrags in den heute teilweise schon digitalisierten Matriken gelingt nur mit einer örtlichen Eingrenzung, die im Falle J. Chr. Manns auf Spekulationen beruht. Daher sind bis heute Geburtsort und genaues Geburtsdatum des Komponisten unbekannt.

Der Eintrag in den Faszikelbüchern ist der einzige Hinweis auf das Geburtsjahr des im 56. Lebensjahr verstorbenen Musikers.⁴⁹

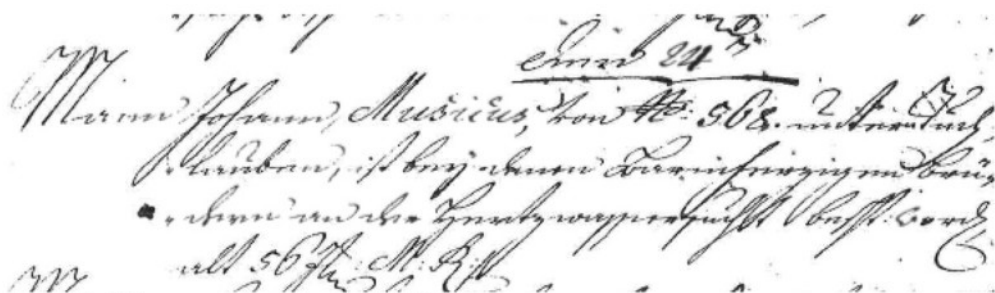


Abb. 1: Eintrag vom 24. Juni 1782

Mann Johann, Musicus, Von Nr. 568. unteren Tuchlauben, ist bey denen Barmherzigen Brüdern an der Hertzwassersucht [...], alt 56 Jahr

47 In Bezug auf einen Divertimento-Satz J. Chr. Manns mit dem Beinamen *Der verwürte Doctor Zritenhandl*, in: DTÖ 39, Thematischer Katalog Nr. 85, Divertimento à 3, D-Dur, Allegro molto (8. Satz).

48 Kordula Knaus, Andrea Zedler (Hrsg.), *Musikwissenschaft studieren*, München 2012, S. 161.

49 Wiener Stadt- und Landesarchiv, Eintrag in den Faszikelbüchern Bd. 82, S. 43b, Fol 200 [auf Mikrofilm gespeichert].

3.1. Lebenslauf⁵⁰

- **1726?** Johann Christoph wird als 10. Kind des Lehenkutschers Jacob Mann und der Weinhauerstochter Catharina Päsching aus Fels am Wagram/NÖ geboren. Geburtsort und genaues Datum sind nicht bekannt. Der letzte Eintrag in den Matrikeln der Pfarre St. Stephan in Wien, dem langjährigen Wohnort der Familie, ist die Geburt eines Kindes des Ehepaares Mann am 13.12.1724.
- **1731** Sein älterer Bruder Matthias Georg (*1717, Wien) wird im Alter von 14 Jahren als Sängerknabe in den Chor des Augustinerklosters Klosterneuburg aufgenommen. Johann Christoph ist zu diesem Zeitpunkt ca. 5 Jahre alt.
- **1740** Aus diesem Jahr stammt die datierte Symphonie in D-dur von Matthias Georg Monn, die als sehr frühe viersätzigte Symphonie mit einem Menuett-Satz bekannt wurde.
- **1750** Tod des Bruders am 3. Oktober 1750 im Alter von 33 Jahren in Wien.
- **1751** Im Januar kommt Johann Christoph im Alter von circa 24 Jahren von Prag zur Verlassenschaftsabhandlung nach Wien. Eine Erwähnung im Testament seines Bruders lautet: „dermahlig Gräflich Kinzkischer musices Instructor zu Prag...“. Sein Vater, laut Urkunde anscheinend letzter Überlebender seiner Familie, lebt zu dieser Zeit in einem Wiener Armenhaus, dem „St. Johann Nepomuzzeni-Spital“.
- **1765** Eine Cembalosonate J. Chr. Manns erscheint im Druck im Nürnberger Verlag Johann Ulrich Haffner: *Oeuvres mêlées contenant VI sonates pour le clavessin, d'autant de plus célèbres Compositeurs, Parthie XI.*
- **1766** In der Leipziger Zeitschrift *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, hrsg. von Adam Hiller, erscheint ein Korrespondentenbericht aus Wien mit folgender Notiz:

Auf dem Clavier und Unterweisung desselben sind sonst noch berühmt.[...] Johann Christoph Mann, in Galanteriepartien, Concerten, Nachtmusik, Sinfonien.
- **1782** Mann stirbt am 24. Juni im Alter von 56 Jahren im Wiener Krankenhaus der Barmherzigen Brüder an Herzwassersucht. Als letzter Wohnort wird No. 568, Untere Tuchlauben in Wien angegeben. Laut Sperrsrelation war er nicht verheiratet und zum Zeitpunkt seines Todes völlig verarmt.

50 Die Quellennachweise zum Lebenslauf werden im weiteren Verlauf des Textes gegeben.

3.2. Dokumente und Primärquellen

Die erste Erwähnung Johann Christoph Manns stammt aus dem mehrseitigen Testament seines Bruders Matthias Georg, das kurze Zeit vor dessen Tod am 3. Oktober 1750 von fremder Hand verfasst wurde und die einzigen noch lebenden Angehörigen, den Vater Jacob Mann⁵¹ und den Bruder Johann Mann als Erben nennt.⁵²

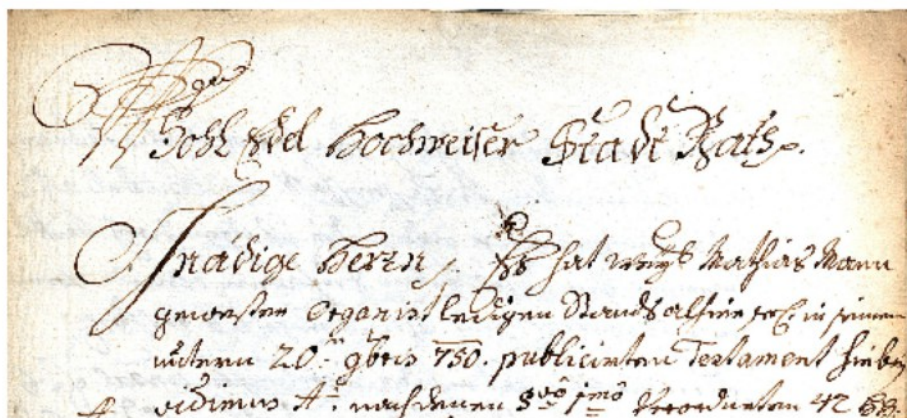


Abb. 2: Testament Mathias Mann, 1750, 1. Seite

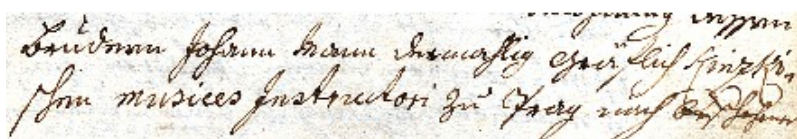


Abb 3.: Testament 1750, 1 "Bruder Johann Mann"

... dessen Brudern Johann Mann dermalig Gräflich Kinzkischen musices Instructori zu Prag

Zum Ableben Mathias Manns [Matthias Georg Monns⁵³] existiert ein Eintrag im *Wiener Diarium*, der seit 1703 aufgelegten Zeitung, die später in die *Wiener Zeitung* überging:⁵⁴

51 DTÖ 39, „Einleitung“, S. VIIff.

52 Wiener Stadt- und Landesarchiv, 1.2.3.1.A2-Verlassenschaftsabhandlungen/ 1600-1783 Fasz. 234/6, Matthias Georg MANN (MONN), gest. 3.10.1750.

53 Vgl. Roland Philipp, *Die Messenkomposition der Wiener Vorklassiker G.M. Monn und G.Chr. Wagenseil*, Diss. masch., Universität Wien 1938, S. 5ff.. Philipp beschreibt detailliert seinen Forschungsweg zur Biographik Monns.

54 Wienerisches Diarium, Num. 80, Mittwoch den 7. Octobris 1750, 8. Blatt.

**Lista deren Verstorbenen zu Wien in
und vor der Stadt.
Den 3. October.
In der Stadt.**
Dr. Ant. d'Augustini, Kaiserl. Ingenieur, bey der
Hungarischen Kron in der Himmel - port - gef.,
alt 39. J.
Dr. Joh. Georg Weiskel, Burger, und Hof - Schwert-
feg., bey dem Hof - im - Eisen, alt 64. J.
Math. Mon, Organist, im Leichnamschneideris. H. am
Stuben - Thor, alt 33. J.

Abb. 4: Wiener Diarium 1750

Lista derer Verstorbenen zu Wien in und vor der Stadt. Den 3. October. In der Stadt. [...] [...] Math. Mon, Organist, im Leichnamschneideris. H. am Stuben-Thor⁵⁵, alt 33. J.

Das vielleicht wichtigste Dokument zur Person Johann Christoph Mann selbst ist die Sperrs-Relation vom 28. Juni 1782. Das als solches bezeichnete Totenprotokoll, das eine Verlassenschaftsabhandlung enthält, wird in der Einleitung der DTÖ 39 zwar erwähnt und teilweise exzerpiert, aber mit einer falschen Faszikelnummer versehen: „Archiv des k.k. Landesgerichts in Zivilsachen in Wien, Fasc. 343/526.“⁵⁶ Der Versuch das Original des Totenprotokolls im Wiener Stadt- und Landesarchiv einsehen zu können wäre fast gescheitert, da unter dieser Faszikelnummer kein Akt gefunden wurde, und dieser daher als „verloren“ deklariert wurde. Erst durch die erbetene eigenhändige Durchsicht des auf Mikrofilm gespeicherten Faszikelbuches, konnte die falsche Zahl der Faszikelnummer korrigiert werden: „543/526“. Der Weg zum Original war also schwierig, aber lohnend.

55 Vgl. DTÖ 39, „Einleitung“. Nach den Recherchen Wilhelm Fischers lautet die Bezeichnung der Wohnadresse im Totenprotokoll „Jägerhorn Machers Haus am Stubenthor, das den Erben des 1746 verstorbenen „bürgerl. Trompetenmacher“ Johann Leichnamschneider gehörte. Das Haus befand sich „In der Wollzeil, Linker Hand hinab gegen den Stubenthor“, mit den späteren Konskriptionsnummern 799, 833 und 786, heute Wollzeil Nr.33 („Stadturbar“, Bd. I, Fol. 87, b, Wr. Stadtarchiv). S. X.

56 DTÖ 39, „Einleitung“, S. XI. Die geringfügige Abweichung kann durch einen Tippfehler entstanden sein.

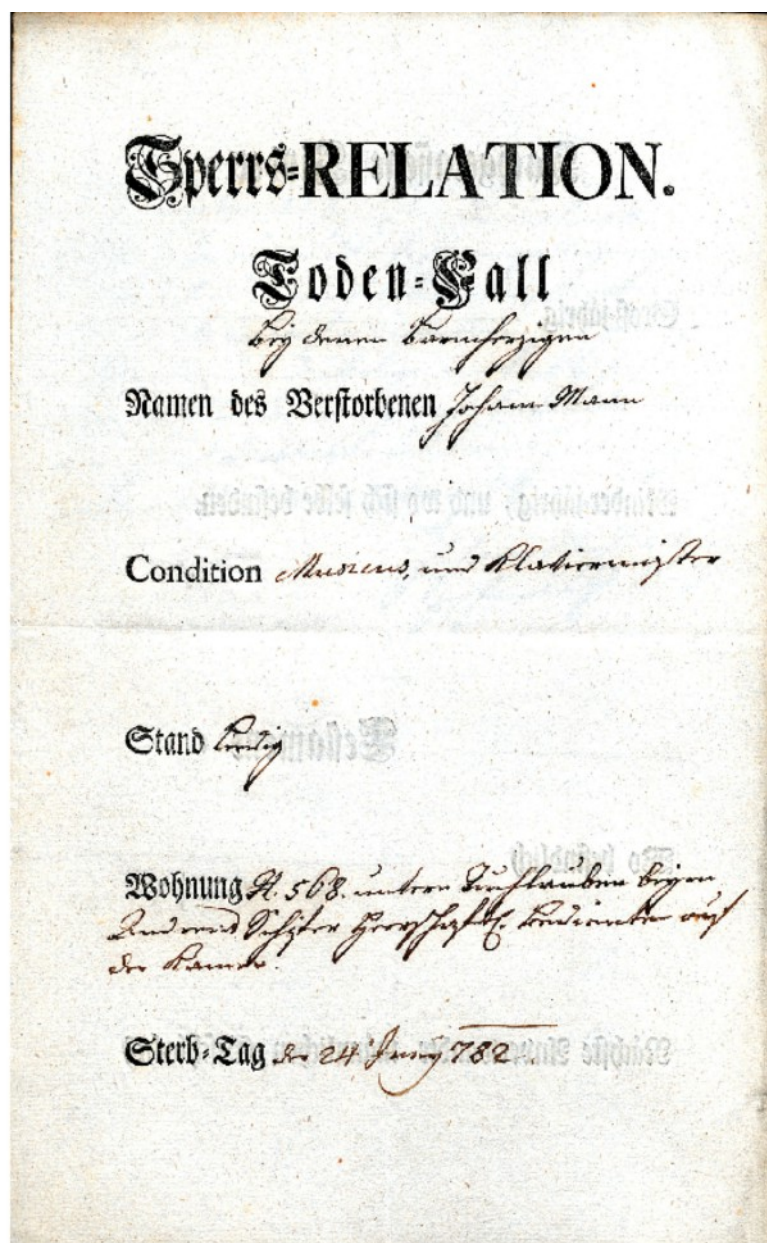


Abb. 5: Sperrs-Relation aus dem Stadt- und Landesarchiv Wien

Toden-Fall:	Bey denen Barmherzigen
Namen des Verstorbenen:	Johann Mann
Conditio:	Musicus und Klaviermeister
Stand:	Leedig
Wohnung:	N. 568 unteren Tuchlauben bey dem Andreas Schifer Herrschaftl. Bedienten auf der Kamer
Sterb-Tag:	der 24. Junij [1]782

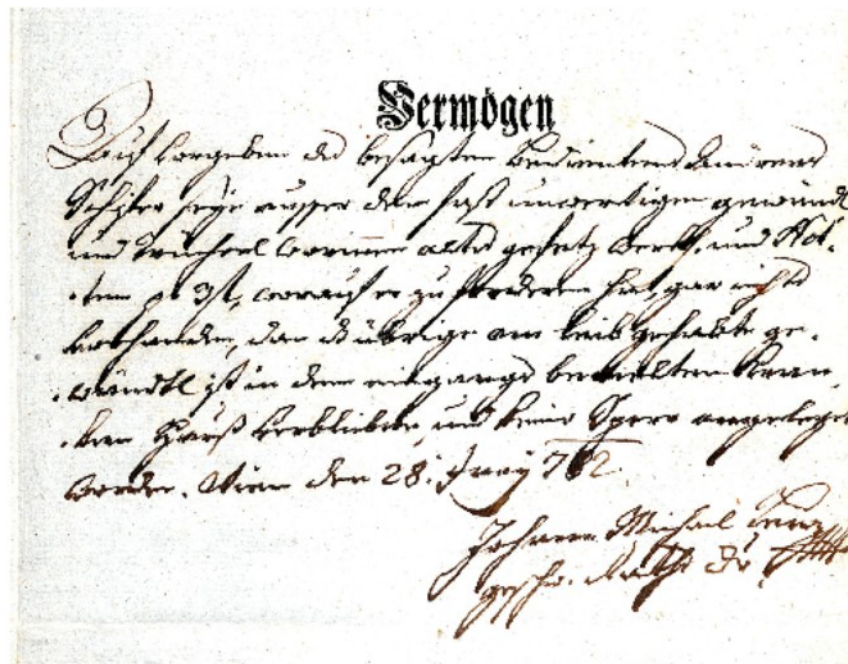


Abb. 6: Auszug aus der Sperrs-Relation: Vermögen

Vermögen: Auf Vorgeben des besagten Bedientens Andreas Schifer seye ausser dem fast unwertigen gewändl und Trücherl worinnen altes gesetz Werk und Notten p[er] 3 fl, worauf er zu fordern het, garnichts vorhanden, dan das übrige am Leib gehabte gwändl ist in dem eingangs bemelten Kranken Haus verblieben, und keine Sperr angeleget worden. Wien den 28. Junij[1]782

Aus diesem knappen Absatz wird ersichtlich, dass Mann völlig verarmt starb und über längere Zeit keine Existenz sichernden Einkünfte mehr hatte. Daraus lässt sich auch schließen, dass er keine finanzielle Zuwendung aus früheren Dienstverhältnissen bezog, wie es oft für pensionierte oder erkrankte Musiker in höfischen oder adeligen Anstellungen üblich war.

Ob die noch vorhandenen Noten aufbewahrt und dadurch überliefert werden konnten, konnte zum jetzigen Zeitpunkt nicht festgestellt werden, da alle heute bekannten Manuskripte als Kopistenabschriften unbekannter Provenienz beschrieben werden.

Die Rückseite der Sperrs-Relation zeigt die Faszikelnummern und noch einmal die Berufsbezeichnung „Klaviermeister“.

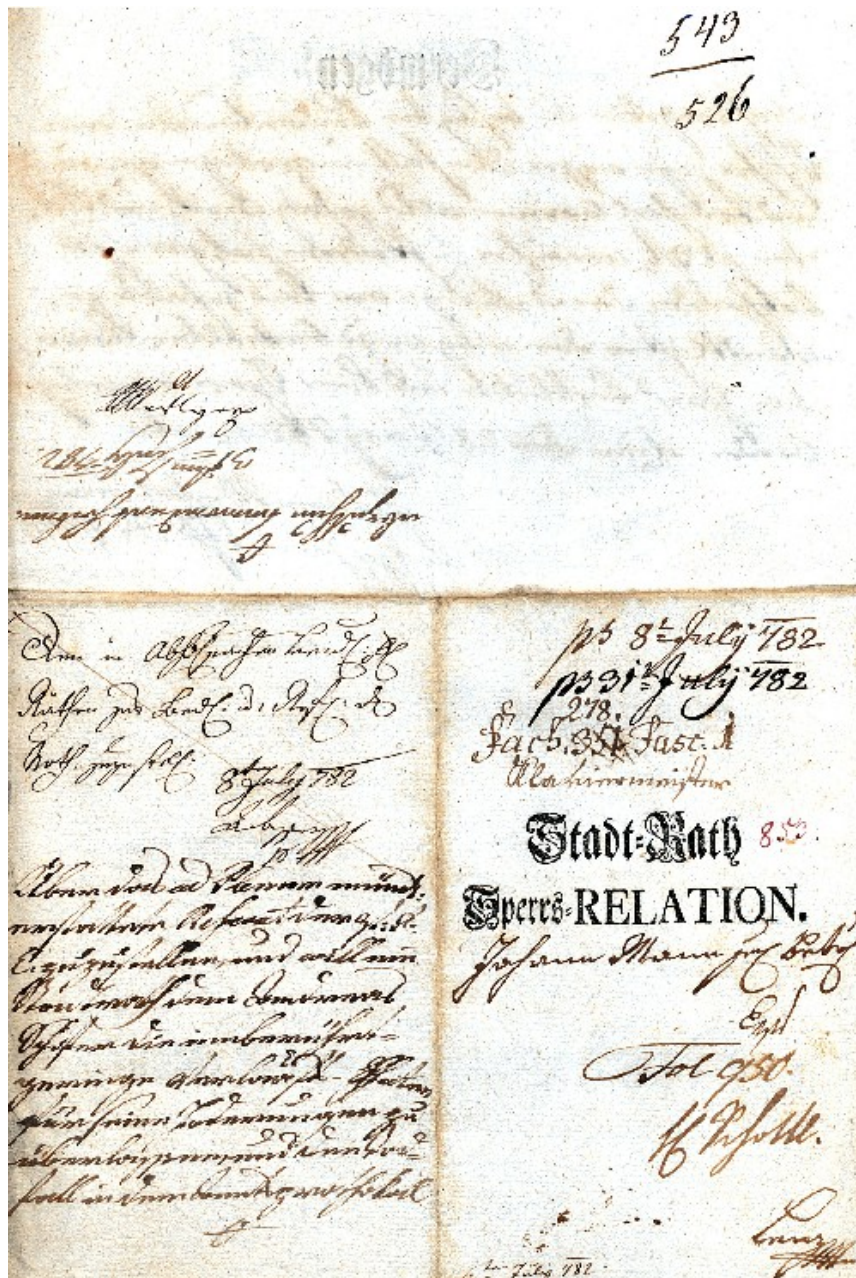


Abb. 7: Originaldokument aus dem Wiener Stadt- und Landesarchiv

Dokumente zur Familie Mann

Einen interessanten Forschungsbeitrag liefert die Dissertation Roland Philipps aus dem Jahr 1938, dessen Recherche das bis dahin unbekannte Geburtsdatum M. G. Monns zu Tage brachte.⁵⁷ Bis zu diesem Zeitpunkt wurde der Geburtsort „auf dem flachen Lande in

⁵⁷ Die folgenden Zitate stammen aus: Roland Philipp, *Die Messkompositionen der Wiener Vorklassiker G. M. Monn und G. Chr. Wagenseil*, Diss. masch., Universität Wien, 1938.

Niederösterreich“ angenommen.

Um „sich vorerst in das Wiener Milieu der 1. Hälfte des 18. Jh. einzufühlen,...“ studierte Philipp akribisch das Wiener Diarium und konnte weitere biographische Details zu Tage bringen. Die Rubrik „Lista deren Getauften zu Wien/ in und vor der Stadt“ enthält in der Ausgabe vom 3. Februar 1725 den Eintrag: „Den 13. Decemb. [1724]. Dem Jac. Mann/Lehenkutscher/und Cath. s. Eh. Ihr T. Gertr. Veronica.“

Jacob Mann ist der Name des Vaters der Brüder Monn, der durch das Testament M. G. Monns bekannt war. Diese Entdeckung führte Philipp zu den Taufprotokollen der Pfarre St. Stephan in Wien. Ebendort finden sich zwischen 1707 und 1724 insgesamt zwölf Einträge zu Jacob Mann. Demnach heiratete der Lehenkutscher (auch „Gutscher“) Jacob Mann 1710 seine zweite Frau, Catharina, nachdem seine erste Frau Sophia 1709 verstorben war. Der genaue Eintrag lautet:

Der Ehrsame Jacob Mann, Lehenkutscher, Wittiber, mit der Ehru[nd]tugendsamen Catherina Päschingin, weylands Hanns Päsching, geweste Hauers zu Fels und Maria, seines Eheweibs eheliche Tochter.
Testo Albrecht Stadlbauer, L[inien]Reitknecht/ Gregorius Piller, Hauer Copulabitor Felsii

Die Mutter der Brüder Monn/Mann stammte folglich aus dem niederösterreichischen Fels am Wagram und war die Tochter einer Weinhauerfamilie namens Päsching.

Am 9. April 1717 wurde im Taufprotokoll ein Sohn namens Joannes Gregorius eingetragen. Dieses vierte Kind des Ehepaares Monn identifiziert Philipp als den späteren Komponisten Georg Matthias Monn. Er führt mehrere Beweisgründe für diese Annahme an, nicht zuletzt den Eintrag im Totenprotokoll vom 3. Oktober 1750: „Der Mathias Monn, Organist ist im Jägerhorn Machers Haus am Stubn-Thor an Lungl-Defect gest[orben] alt. 33. Jahr.“

Über den geänderten ersten Vornamen, der im Taufprotokoll noch Joannes lautet, gibt es mehrere Vermutungen. Eine davon, stammt von Ingrid Kollpacher die schreibt, Mathias Georg habe den Namen geändert, um Verwechslungen mit seinem jüngeren Bruder Johannes zu vermeiden.⁵⁸ In der musikhistorischen Rückschau ist gerade das nicht gelungen, da durch die damals gebräuchliche italienische Schreibweise des Namens Johann die Initialien von Georg und Giovanni gleichlautend waren, eine weitere Verwechslungsursache.

Die Tauf- und Totenprotokolle zeigen auch deutlich, dass verschiedene Schreibweisen des Familiennamens Monn/Mann/Mon nichts ungewöhnliches waren. Philipp führt diese Eigentümlichkeit auf eine „phonetische“ Rechtschreibung, bedingt durch ein weitverbreitetes Analphabetentum in der Bevölkerung, zurück.⁵⁹

58 Ingrid Kollpacher, Art. „Monn (Mann) Mathias Georg“, MGG 1961, Personenteil, Bd. 9, Sp. 470.

59 Vgl. dazu Wurzbach, S. 16, Fußnote 46.

Die Einträge zur Familie Monn in den Ehe- Tauf- und Totenprotokollen der Pfarre St. Stephan enden eben mit dem zuerst genannten 13. Dezember 1724.

Johann Christoph, der als einziger der Geschwister im Testament seines älteren Bruders genannt wird, muss daher außerhalb Wiens geboren worden sein. Da es keine weiteren Anhaltspunkte zum Verbleib der Familie nach dem Verlassen Wiens gibt, konnten bis jetzt weder das Geburtsdatum noch der Geburtsort eruiert werden. Das Alter wird im Totenprotokoll J. Chr. Manns mit 56 Jahren angegeben, daher kann 1726 als Geburtsjahr angenommen werden. Mit größter Wahrscheinlichkeit wurde er als zehntes Kind Jacob Manns und achtens Kind seiner Frau geboren.

Roland Philipp hat ergänzend die wirtschaftlichen Verhältnisse im Wien der 1720er Jahre näher untersucht, um das abrupte Abbrechen der Einträge über Jakob Mann in sämtlichen Protokollen der Pfarre St. Stephan zu ergründen: Die Wiener Lohnkutscher (Lehenkutscher) wurden durch eine kaiserliche Verordnung, die im Anhang des *Wiener Diariums* vom 15. Juni 1725 abgedruckt wurde, wegen der „unstatthaften Konkurrenz“ zu den Fuhrwerken der kaiserlichen Postregale erheblich eingeschränkt. Die auf dem Land tätige Kategorie der „privilegierten Landkutscher“ beziehungsweise „Roßausleiher“ war dadurch nicht betroffen. Daraus schließt Philipp, dass die Familie Mann gezwungen war aus wirtschaftlichen Gründen Wien zu verlassen, damit der Vater am Land weiterhin seinen Beruf ausüben könne und im Zeitraum 1725/26 nach Niederösterreich, „auf das flache Land“ übersiedelt ist.

Aus dem Testament Matthias Georg Monns, dem ersten dokumentierten Hinweis auf Johann Christoph Mann, können wichtige Informationen herausgelesen werden. Der „Bruder Johann Mann“ hielt sich im Herbst 1750 in Prag auf und hatte die Stellung eines Musiklehrers im Hause des Grafen Kinsky inne. Weiters informiert das Dokument auch darüber, dass Mann erst im Januar 1751 nach Wien zur Verlassenschaftsabhandlung gekommen ist.

Die Anstellung als Musiklehrer in adeligen Diensten könnte sich durch Kontakte in Wien ergeben haben. In der Übergangszeit zu einem öffentlichen Konzertwesen spielten Konzerte in Adelshäusern, die „von einer Gruppe von Adeligen bzw. Musikliebhabern organisiert und teilweise auch finanziert“ wurden, eine wichtige Rolle. Dazu ein Eintrag aus dem Tagebuch Khevenhüllers:⁶⁰

15. Februar 1747: „[...] beinebens wurde im Ballhauß dreimahl die Woche ein sehr schlechtes Concert produciret, hingegen ein desto besseres von einer Compagnie Dames und Cavalliers, deren jeglicher neun Dukaten zu geben hatte. Dises letztere Concert wurde Mittwoch und Samstag von sechß biß nach acht

60 Elisabeth Th. Fritz-Hilscher, Helmut Kretschmer (Hrsg.), *Wien. Musikgeschichte: Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, LIT-Verlag, Wien 2013, S. 233.

Uhr in dem Saal der Behausung des Grafen Leopold Kinsky, welcher zugleich die Direction von allen hatte, gehalten und hierbei alle in Wienn zu findende[n] Virtuosi an Stimmen und Instrumenten produciret.“

Die Leitung des Organisationskomitees hatte seit 1747 Graf (Leopold) Kinsky über, der anfänglich in seinem Privathaus, dem Palais Kinsky, Konzerte veranstaltete. Möglicherweise ist es im Zuge dieser Konzerte zu einer Begegnung zwischen dem Musikförderer Kinsky und dem Musiker J. Chr. Mann gekommen. Mann könnte als junger Virtuose aufgefallen sein und womöglich wegen seiner fehlenden Reputation geringe bis gar keine finanziellen Ansprüche gestellt haben. Eine ähnliche Einstiegssituation lag bei Georg Christoph Wagenseil vor, der sein erstes Dienstverhältnis am Habsburger Hof unter Maria Theresia ohne Gehaltsansprüche antrat.⁶¹ Ob es sich um den in Wien ansässigen Grafen Kinsky während eines Aufenthaltes in der Prager Residenz oder einen in Prag ansässigen Verwandten handelte, konnte noch nicht festgestellt werden.

3.3. Biographische Spuren in der Sekundärliteratur

Die zu seinen Lebzeiten einzige dokumentierte Erwähnung Johann Christoph Manns in öffentlichen Medien stammt aus einem anonymen Korrespondentenbericht aus Wien im Leipziger Periodikum *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*⁶²

Auf dem Clavier und Unterweisung desselben sind sonst noch berühmt: Johann Christoph Mann, in Galanteriepartien, Concerten, Nachtmusik, Sinfonien etc.

Im selben Absatz werden weiters genannt:

Herr Arbesser, Fürstl. Schwarzenberg. Hofmusicus, Viennensis.
Senft, ein Wiener in Partien
Sommer, Schüler von Herr Steffan
Marthielli, Schüler von Herrn Wagenseil

Eine für das Frauenbild der Zeit charakteristische Anmerkung folgt zwei Absätze später:

Dann verdienen noch einige von unseren Frauenzimmern, sowohl von Noblesse als mittleren Stände, die auf dem Clavier und im Singen sehr geschickt sind, mit angemerkt zu werden.

Unter immerhin zwölf musizierenden Damen finden sich so prominente Namen wie Elisabeth

61 Helga Scholz-Michelitsch, *Georg Christoph Wagenseil. Hofkomponist und Hofklaviermeister der Kaiserin Maria Theresia*, Wien 1980.

62 Johann Adam Hiller, *Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, 1. Jahrgang, 13. Ausgabe, Leipzig 1766, S. 100.

Martinez, Frau von Waldstädten oder Mademoiselle Auenbrugger. Es kann vermutet werden, dass Mann vielleicht sogar die beiden letzteren, die ab 1781 auch zu Mozarts Kreis gehörten, gekannt hat. Auch Joseph Haydn wird in diesem Bericht genannt.

3.3.1. Mann – der "Privattonkünstler"

Die früheste Erwähnung Johann Christoph Manns nach seinem Tod findet sich im *Historisch-Biographischen Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher, enthält*.⁶³ Matthias Georg Monn wird in diesem 1790 erschienenen Lexikon nicht erwähnt. Vermutlich war Johann Christoph in dieser Zeit bekannter als sein Bruder, der 40 Jahre vor dem Erscheinen des Lexikons gestorben war.

855 M A N
Mann (Joh. Christoph) Privattonkünstler zu Wien, lebte dalebst um 1766 und unterrichtete mit vielem Glück und Benfalle auf dem Klaviere. Er hat auch viele Parthien, Concerten, Nachtmusiken und Sinfonien komponirt, es ist aber bis iht davon noch nichts gedruckt worden.

Abb. 8: Der Privattonkünstler Mann

Der Autor des Musiklexikons Ernst Ludwig Gerber (1746-1819) nimmt in diesem Eintrag offensichtlich Bezug auf den Bericht in Johann Adam Hillers *Wöchentlichen Nachrichten* aus dem Jahr 1766.

Anscheinend kam es zu einer zeitlichen Überschneidung mit dem Erscheinen der Partie XI der *Oeuvres mêlées* des Nürnberger Musikalienhändlers Johann Ulrich Haffner im Jahre 1765. In diesen Band wurde eine Sonate von J.Chr. Mann mit der 'Berufsbezeichnung' „Virtuoso di Musica da Vienna“ aufgenommen, die einzige, die zu seinen Lebzeiten im Druck erschien.

Augenscheinlich hat Gerber als Quelle nur den einen Artikel der Zeitschrift seines verehrten Lehrers Hiller herangezogen, denn schon in einer der nächsten Ausgaben erscheint eine Ankündigung des Folge-Bandes der *Oeuvres mêlées*, *Partie XII*.

63 Ernst Ludwig Gerber 1790, Sp. 855.

3.4. Die soziokulturelle Umgebung – Aspekte des Wiener Musiklebens

3.4.1. Mozarts Wiener Jahre: Schnittpunkte?

Man kann mit großer Sicherheit davon ausgehen, dass Mann seine letzten Lebensjahre in Wien verbracht hat. Als Wohnadresse wird im Totenprotokoll das Haus Tuchlauben, Nr. 568 angegeben. Nach einem Vogelschauplan aus dem Wien Museum wäre diese Wohnadresse im Bereich der Tuchlauben hinter der Peterskirche zu finden.



Abb. 9: Wohnort: unter den Tuchlauben Nr. 568

Zeitlich und örtlich gibt es daher mögliche Berührungspunkte in den Biographien der beiden Musiker Mozart und Mann. Als Mozart im März 1781 nach Wien kam, hatte Manns letztes Lebensjahr fast begonnen († 24.06.1782). Mozart logierte in unmittelbarer Umgebung. Seine erste Adresse als „freier Musiker“ außerhalb von Erzbischof Colloredos Diensten war in der

direkten Nachbarschaft zu Manns Unterkunft: „Milchgasse 1 = Tuchlauben 6, Innere Stadt 577 (später 603, 563), » Zum Auge Gottes« bei der Familie Weber.“⁶⁴

Mozarts zahlreiche Briefe geben einen Einblick in die Lebensumstände und den sozioökonomischen Hintergrund eines Musikschaftenden im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts.

Getrieben vom Rechtfertigungsdruck gegenüber seinem Vater, zeigt Mozart in dieser Lebensphase ein sehr positiv gefärbtes Bild der Möglichkeiten seines Berufsstandes in Wien am Anfang der 1780er Jahre auf. „hier ist doch gewiss das Clavierland!“ lautet das berühmte Briefzitat aus einem der vielen Briefe, die Mozart vor allem in seiner Wiener Anfangszeit an seinen Vater richtete. Und kurz davor heißt es: „mein fach ist zu beliebt hier, als daß ich mich nicht Souteniren sollte.“⁶⁵

Von seinem Vorgesetzten, dem Fürsterzbischof von Salzburg, Hieronymus Graf Colloredo nach Wien befohlen, bezieht er bei seiner Ankunft „ein scharmantens Zimmer im nehmlichen hause wo der Erzbischof logirt.“ (17. März 1781, „Meine Adreße ist im teutschen Hauß, in der Singerstrass“)⁶⁶ Nach einigen Monaten bezieht er ein eigenes Quartier.

Im Postskriptum eines weiteren Briefes aus Wien: „ich versichere sie, daß hier ein Herrlicher ort ist – und für mein Metier der beste ort von der Welt. - das wird ihnen Jederman sagen.[...]“ (04.04.1781)

Diese Äußerung weist auf ein reges Musik- und Veranstaltungsleben hin. Besonders Privatkonzerte in den Adelshäusern, aber auch das Aufblühen des öffentlichen Konzertbetriebes sind erklärtes Ziel von Mozarts Wunsch „[...], sich zu etablieren - [...]“ (11. April 1781). Die Verdienstaussichten im Bereich des Unterrichtens scheinen vielversprechend gewesen zu sein: „[...]; denn wenn ich hier 2 scolaren habe, so stehe ich besser als in Salzburg - [...]“ (4. April 1781).

Es waren besonders die Damen des Adels und des bildungshungrigen Bürgertums, die nicht nur das Gesellschaftsleben mit Musikveranstaltungen in ihren Salons bereicherten, sondern auch selbst ein Instrument erlernen wollten. Einen Nachahmungseffekt hatte vermutlich auch Kaiserin Maria Theresia ausgelöst, die fast alle ihre Kindern von einem eigenen Instrumentallehrer unterrichten ließ.

Als Mozarts erste Wiener Schülerin gilt Marie Karoline Gräfin Thiennes de Rumbeke (1755-

64 Walther Brauneis „Hier war Mozart in Wien“, in: *Mozart, Bilder und Klänge*, 6. Salzburger Landesausstellung, Schloss Klessheim Salzburg, 23.3.-3.11.1991, S. 325.

65 Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition, Brief vom 2.6.1781.

66 Mozart beschreibt auch das Verhältnis zu seinem Dienstgeber, online: <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1149&cat=3>, abgerufen am 22.12.2014.

1812), eine Cousine des Grafen Cobenzl (24. März 1781). Es folgten u. a. Josepha Barbara von Auernhammer (1758-1820), die Mozart in einem Brief schon im ersten Monat seines Wien-Aufenthaltes humorvoll erwähnt: „...- zum H: v: Auerhammer und dessen dicken frl. Tochter...“ (24. März 1781). Ebenso war schon ab Dezember 1781 Therese von Trattner, geb. Nagel (1758-1793), verheiratet mit dem Hofbuchdrucker Johann Thomas von Trattner, Mozarts Schülerin: „Über die Ausbildung Therese Nagels ist bislang nichts bekannt.“⁶⁷

Es fällt auf, dass die Mehrzahl der Schülerinnen erwachsen, oft im gleichen Alter wie Mozart stehende Schülerinnen waren, die die Grundlagen des Klavierspiels schon beherrschten, oder sogar mit Mozart selbst konzertieren konnten. Daraus ergibt sich, dass die meisten auch davor Unterricht erhalten hatten. Zu Mozarts beruflichen Aktivitäten in Wien schreibt Otto Biba:⁶⁸

Freilich brauchte das kein spieltechnischer Unterricht für Anfänger oder Fortgeschrittene sein, sondern ein eher interpretatorischer. Diese Art von Klavierlehrer sorgte für eine künstlerische Betreuung des technisch bereits ausgebildeten Pianisten. Man erwartete sich von ihm aber auch die eine oder andere Auftrags- oder Widmungskomposition und Beratung in Repertoire- und allgemeinen Musikfragen, weil er auch als eine Art von Musikmeister gesehen wurde, als musikalischer Hausvater oder als Vertrauter in Musikangelegenheiten.

Johann Christoph Mann hatte vermutlich eine ähnliche Position in den Diensten als „[...] Gräflisch Kinzkischer musices Instructor zu Prag“⁶⁹, ist nachweislich spätestens um 1765 wieder in Wien tätig und wird zum erfolgreichen Klavierlehrer und bekannten Virtuosen. Nach den neuesten Recherchen zu dieser Arbeit ergibt sich sogar ein möglicher Wien-Aufenthalt seit spätestens 1762.⁷⁰

Die entscheidende Wendung in Mozarts beruflichem und sozialem Stand vollzog sich also in den Jahren 1781/82. Die Karriere des in die Jahre gekommenen Wiener freischaffenden Musikers J. Ch. Mann scheint steil bergab zu gehen, wobei kein definitiver Zeitraum für dessen existenziellen Niedergang bestimmt werden kann.

Als Ursache ist auch Konkurrenzdruck vorstellbar, der unweigerlich dazu führte, dass der alteingesessene Pädagoge dem 30 Jahre jüngeren Neuankömmling mit gutem Ruf und euphorischem Ehrgeiz unterlegen war.

67 Der repräsentative Trattnerhof am Graben war zu dieser Zeit Mozarts Wohnadresse und zugleich Aufführungsort von drei seiner Subskriptionskonzerte im Jahre 1784. Frau von Trattner veranstaltete darüber hinaus Akademien in ihrem Veranstaltungssaal. Mozart widmete ihr zwei Werke: Sonate KV 457 und Fantasie KV 475. online:

<http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/trattner-therese>, abgerufen am 20.08.2015

68 Otto Biba, Art.: „Mozart im „Klavierland“, Ein Konzert mit Andras Schiff“, online: <https://www.musikverein.at/monatszeitung.php?idx=537>, abgerufen, am 09.10.2015.

69 Vgl. S. 19 Abb. 2 in dieser Arbeit, Testament G. M. Monn.

70 Vgl. *Andante*, II. Satz der Sonate in G-Dur, S. 43 in dieser Arbeit.

Exkurs: Erfolge und Misserfolge

Objektive Parameter sind für den Erfolg Manns zu seinen Lebzeiten auf Grund der dürftigen Informationen über sein Leben und Wirken nur bedingt anwendbar. Nimmt man die Quantität der Verbreitung seiner Werke als Maßstab, ist anhand heutiger Quellen keine günstige Bilanz gegenüber anderen Klavierspezialisten seiner Generation zu ziehen. Oft wird Georg Christoph Wagenseil (1715-1777) als überaus erfolgreicher Musiker seiner Zeit, gemessen v.a. an der Verbreitung seiner Werke, beschrieben:⁷¹

Die hervorragende Stellung, die GEORG MATTHIAS MONN in der älteren österreichischen Forschungsliteratur genoss ist aus heutiger Sicht zu revidieren. Gemessen an der Zahl der Sinfonien in ihrer Verbreitung und in ihrem stilistischen Niveau werden die Brüder Monn/Mann von GEORG CHRISTOPH WAGENSEIL deutlich übertroffen. Ihren etwa 25 ungedruckt überlieferten Sinfonien stehen mindestens 63 von Wagenseil gegenüber, dem international bekanntesten Wiener Komponisten der Jahrhundertmitte, dessen Werke in Pariser Verlagen erschienen. Dem damaligen Bekanntheitsgrad entspricht die Menge biographischer Hinweise über die drei Musiker. Matthias Georg Monn war Organist in Wien – einer posthumen Notiz zufolge an der Karlskirche; sein Bruder lebte hier als Klavierlehrer. Über Wagenseils Leben wissen wir wesentlich genauer Bescheid.

Der Qualitätsvergleich nach musikalischen Gesichtspunkten fällt bei den Klavierwerken ganz anders aus. Die Quantität der Werke kann ebenfalls kein Kriterium sein vergleicht man die Anzahl der Sinfonien von Haydn und Beethoven. Womöglich hatte die Verbreitung von Wagenseils Werken mit seiner anerkannten Stellung am Hof zu tun, die nur für wenige Musiker erreichbar war. Außerdem werden biographischen Hinweise zu Monn und Mann hier drastisch reduziert dargestellt und die soziale Stellung außer Acht gelassen.

Zu diesem Aspekt schreibt Ulrich Leisinger in seinem Kapitel „Soziale Komponenten des Stilwandels um 1740“:⁷²

Der Erfolg Georg Christoph Wagenseils beruht in der Tat nicht auf der besonderen Qualität seiner Kompositionen, sondern auf der Position im absolutistischen Staatsgefüge, die er geschickt zu nutzen verstand. Wagenseils Divertimenti sind immerhin handwerklich gelungen und kamen offenbar Bedürfnissen seines adeligen Adressatenkreises sehr entgegen. Die bloße Verbreitung im Druck genügte auch im 18. Jahrhundert für den Erfolg nicht.

Obwohl es in diesen Ausführungen um zwei verschiedene Gattungen, nämlich Sinfonie und Divertimento respektive Sonate geht, erscheint es besonders im Vergleich Mann - Wagenseil wichtig, die Bedingungen der Entstehung und der Weiterexistenz eines musikalischen Werkes zu hinterfragen. Allein die mögliche Produktivität in gesicherten Existenzverhältnissen und der

71 Elisabeth Fritz-Hilscher (Hrsg.), *Wien. Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, LIT-Verlag, Wien u.a. 2011, S. 239/240.

72 Ulrich Leisinger 1994, S. 79 und Fußnote 73.

von vornherein abgesteckte Abnehmerkreis am Habsburger Hof, der durch freundschaftliche Verbindungen zu anderen Höfen auch für die internationale Verbreitung 'ihres' Hofkompositeurs sorgte, sind Faktoren, die den Erfolg Wagenseils sicher mitgetragen haben. Ebenso wenig lässt sich von der Quantität der biographischen oder anekdotischen Hinweise auf Erfolg, Misserfolg oder gar musikalische Qualität schließen.

4. Das 'Clavierwerk'

Die derzeit erforschten Clavierkompositionen von Johann Christoph Mann sind, mit einer gedruckten Ausnahme, in Manuskripten überliefert, die sich in den Archiven verschiedener Bibliotheken Europas befinden.

Die handschriftlichen Werke können stilistisch in zwei Hauptgruppen geteilt werden.

1. Vier 'Wiener' Zyklen aus dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde⁷³
2. Sechs Sonaten aus der Staatsbibliothek Berlin, Preußischer Kulturbesitz

Stilistische Charakteristika der Werke beider Gruppen sind vergleichbar, der grundlegende Unterschied liegt in ihrer kompositorischen Komplexität und in ihrer Länge. Die Werke ohne Gattungsbezeichnung (Gruppe 1) weisen einen geringeren Umfang, gleichmäßigere Textur und auch spieltechnische Simplizität auf, die eher an Unterrichtswerke denken lassen. Die 2. Gruppe der virtuoser und umfangreicheren Sonaten war sicher besonders für die eigene Präsentation gedacht.

3. Manuskripte aus dem Schlossarchiv Kremsier (CZ-KRa) enthalten vier noch unerforschte Sonaten, und zum Teil Parallelquellen, die zu Vergleichszwecken herangezogen werden können.⁷⁴
4. Abschrift in der Bibliothèque National de France, Paris, vermutlich aus dem 19. Jahrhundert, Signatur: VMA MS-249 (1): Sonata 4 in ES-Dur und Sonata 5 in D-Dur.

Moderne Publikationen sind kaum vorhanden. Nur drei Sonaten-Einzelsätze befinden sich in Sammelausgaben von Klavierstücken. Das Heft *Wiener Meister um Mozart und Beethoven* ist ein Druck der Universal Edition aus dem Jahr 1935, der von Walter Geiringer herausgegeben wurde. Die drei Stücke Manns sind ohne Hinweis auf ihre Herkunft mit *Siciliano*, *Menuett* und *Trio* überschrieben.⁷⁵

73 A-Wgm, Sammelband Ms VII 27713/II, leider konnte Ms VII 890 [Einzelmanuskript einer Sonate in D-Dur] in dieser Arbeit nicht besprochen werden.

74 Die unica A.II.200/210 und 212 konnten in dieser Arbeit leider nicht berücksichtigt werden.

75 Alle 3 Sätze sind Einzelsätze aus der 'Berliner' Sonate 3, vgl. S. 78 Tabelle 9 in dieser Arbeit.



Abb. 10: Klavierheft aus dem Jahre 1935

Das Heft *Piano Guide* von Monika Hildebrand (Hg.) enthält mittelschwere Klavierstücke mehrerer Epochen, darunter auch das *Siciliano* von „Monn“.⁷⁶ Ebenso enthalten ist dieser Satz in: *Klaviermusik aus Österreich. Barock – Klassik – Biedermeier*,⁷⁷ sowie im Klavierheft *Große Meister für kleine Hände* von Marianne Kuranda (Hg.), erschienen 1932 in der Universal Edition.

4.1. Kataloge und Archive

Die bis dato existierenden Verzeichnisse der Klavierwerke Johann Christoph Manns sind insofern unübersichtlich, da sie stark divergieren.⁷⁸

Derzeit gibt es zwei unterschiedliche thematische Kataloge, die Teile umfassenderer Verzeichnisse in Verbindung mit anderen Komponisten sind:

- Thematischer Katalog der Instrumentalwerke von Matthias Georg Monn und Johann Christoph Mann in: DTÖ 39, Jg. XIX/2, *Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750, Vorläufer der Wiener Klassik*, zweite Auswahl: *Matthias Georg Monn, fünf Sinfonien*

⁷⁶ Monika Hildebrand, *UE Piano Guide, Klaviermusik für junge Spieler*, Universal Edition, Wien 1996.

⁷⁷ Hans Kann (Hrsg.), *Klaviermusik aus Österreich*, UE. Diese Sammlung enthält u.a. Stücke selten gespielter Komponisten wie Muffat, Albrechtsberger, Worzischek und eben auch das *Siciliano* von Mann (hier Monn), welches den 2. Satz, *Andante Siciliano* der 'Berliner' Sonate Nr. 3 in B-Dur darstellt.

⁷⁸ Der Forschungsstand hat sich in den über 80 Jahren zwischen dem Erscheinen der DTÖ 1912 und der Dissertation Carla Pollacks 1984 naturgemäß verändert.

und zwei Konzerte, Johann Christoph Mann, Divertimento, bearbeitet von Wilhelm Fischer, Ataria & Co, Wien, 1912, S. XXV.⁷⁹

- Catalogue, in: Carla Pollack, *Viennese Solo Keyboard Music, 1740-1770: A Study of the Evolution of the Classical Style*, Diss. Brandeis University 1984, S. 426-452 (MANN 1-15)

Der Thematische Katalog der DTÖ 39, erfasst die zu diesem Zeitpunkt bekannten, bzw. auffindbaren Quellen der Instrumentalwerke der Brüder Monn/Mann. Die verzeichneten Werke werden als Einheit behandelt und durchnummeriert, in Gattungsgruppen zusammengefasst und mit Incipits aller Sätze versehen. Zusätzlich gibt es Archivhinweise zu jedem Werk, die jedoch teilweise veraltet sind. Die Werke sind nach Tonarten mit aufsteigender Anzahl der Vorzeichen gereiht. Folgende Bibliotheken werden angeführt: K.K. Hofbibliothek Wien, Hofkapellarchiv (ehemalige Bestände), Minoritenkloster Wien, Archiv der k.k. Gesellschaft der Musikfreunde Wien, Fürstlich Thurn und Taxis'sche Bibliothek Regensburg.

I. Teil: Matthias Georg Monn: insgesamt 79 Werke, davon

- 14 Klaviersonaten und mehrere Einzelstücke (Nr. 45-61)
- 5 Präludien und Fugen
- Präludien und Versetten durch alle acht Töne für Orgel

II. Teil: Johann Christoph Mann: insgesamt 39 Werke, davon:

- 8 Klaviersonaten (Nr. 91 –98)
- 21 Tänze (Menuett und Trio, 1 Ballo mit 9 Trios)
- 10 Divertimenti à tre (4-6 Sätze), 1 Divertimento a due

Die heute bekannten 9 Symphonien sind nicht in den Thematischen Katalog aufgenommen.⁸⁰

III. Unsicher von welchem von beiden:

- 3 Symphonien (Nr. 120 – 122)
- 3 Klavierkonzerte ((Nr. 123 -125)⁸¹

79 Die fünf Symphonien und zwei Konzerte von M. G. Monn und das Divertimento von J. Chr. Mann sind in diesem Band editiert und gedruckt.

80 Siehe Eva Badura-Skoda (Hrsg.), Thematic Index, S. xxxvff., in: *The Symphony, 1720-1840, Series B, Volume I*, Garland Publ., New York 1985.

81 Die Anmerkung des Verfassers lautet: „laut Vorlage von G. M. Monn, wahrscheinlich aber von J. Chr.

Der Catalogue in der Dissertation von Carla Pollack schließt folgende Komponisten mit ein: Birk, Hengsberger, Hoffmann, Mann, Monn, Schlöger, Timer, Tuma und Umstatt.

Obwohl den Komponisten Georg Christoph Wagenseil und Josef Antonin Steffan je ein Kapitel der Arbeit gewidmet ist, sind ihre Kompositionen nicht im Katalog enthalten⁸².

Dieses wichtige Werkverzeichnis umfasst ausschließlich „Solo Keyboard Music“ und enthält auch Werke, die 1912 noch nicht bekannt waren.

Folgende Tabelle soll einen Überblick über die Quellenstandorte und die Katalogisierung der 15 derzeit bekannten zyklische Werke J. Chr. Manns geben. Für vier der fünfzehn Werke, gibt es zwei verschiedene Quellenstandorte. Dadurch bietet sich eine Vergleichsmöglichkeit der Manuskripte. Diese Parallelüberlieferungen (MANN 5, 11, 13 und 14) wurden durch eine andere Schrift, bzw. Markierung gekennzeichnet. In der Sammlung (CZ-KRa, II.A.211) befinden sich zum Teil auch Vergleichsquellen, die bei der Besprechung der einzelnen Werke angegeben werden.

Die Einbeziehung der Werkverzeichnisse zeigt zusätzlich die Veränderungen im Forschungszeitraum auf.

Bibliothekssigel und Kataloge:

A-Wgm	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, Archiv und Bibliothek
D-B	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz – Musikabteilung
CZ-KRa	Kremsier, Musikarchiv des Erzbischöflichen Schlosses
B-Br	Brüssel, Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique
DTÖ	Thematischer Katalog, erstellt von Wilhelm Fischer 1912
Pk	Catalogue, erstellt von Carla Pollack 1984
F-Pn	Bibliothèque Nationale de France [nicht in der folgenden Tabelle enthalten]

Mann“.

82 Die schon existierenden eigenen Werkverzeichnisse für diese Komponisten stammen von Helga Scholz-Michelitsch, *Das Klavierwerk von Georg Christoph Wagenseil*, Thematischer Katalog, Wien 1966, (Tabulae musicae Austriae, Publikation der ÖAW), sowie Dana Šetková, *Klavírní dílo Josefa Antonia Štěpána*, St. hud. Vyd., Praha 1965.

Werk	Angabe	Sätze	A-Wgm	D-B	CZ-Kra	B-Br	DTÖ	Pk
Sonate in G	S. 30-39	4	VII 27 713/II					MANN 6
Sonate in C	S. 39-	5	- " -					MANN 1
Sonate in G	S. 178-	4	- " -					mann 5
Sonate in F	S. 185-	6	- " -					MANN 10
Sonate in D	Einzel-Ms	4	VII 890				Nr. 95	MANN 15
Sonate in A	1	3!		D-B Mus.ms. 13480			Nr. 97	MANN 9
Sonate in G	2	3		- " -			Nr. 91	MANN 3
Sonate in F	3	4		- " -			Nr.92	<u>MANN 11</u>
Sonate in Es	4	4		- " -			Nr.98	<i>MANN 14</i>
Sonate in D	5	3		- " -			Nr. 94	MANN 8
Sonate in B	6	4		- " -			Nr.96	MANN 13
Divertimento in G		4			II.A.200			MANN 4
„Sonata in G“	Einzelsatz	1			II.A.202			mann 5
Sonata in B	Vgl. Nr. 6	4			II.A.203			MANN 13
Sonata in F	= Nr. 3	4			II.A.204			<u>MANN 11</u>
Sonata in Es	= Nr. 4	4			II.A.205			<i>MANN 14</i>
Sonata in G	„Monn“	3			II.A.210			MANN 7
Sammlung					II.A.211			
Divertimento in C		3			II.A.212			MANN 2
Sonata in F	Druck!	4				Haffner	Nr. 93	MANN 12
archivierte/ katalogisierte Sonaten			5	6	6	1	8	15

Tabelle 1: Katalogisierung und Quellenstandorte der Klaviersonaten J. Chr. Manns

4.2. Die 'Wiener' Klavierwerke

Das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, beheimatet im Gebäude des Musikvereins, ist der einzige derzeit bekannte Ort in Wien, an dem Quellen zu Johann Christoph Manns Klavierwerk zu finden sind. Der großartige Blick vom Büro auf die direkt gegenüber liegende Karlskirche stellt einen direkten Bezug zu den Brüdern Monn/Mann dar. Matthias Georg Monn, der ältere Bruder, wird in vielen biographischen Skizzen als Organist der 1737/38 fertiggestellten Karlskirche beschrieben.

Manuskripte der Klavierwerke:

Signaturen:

Ms VII 27 713/II	Q 11537	Klaviermusik Verschiedene
Ms VII 890	Q 14122	Sonate für das Klavier
Ms XV 1255	Q 19608	Menuetti/[Trios]
Ms XV 1253	Q 19607	Ballo per il Cembalo

Von den insgesamt fünf zyklischen, mehrsätzigen Werken für Tasteninstrumente, die hier unter dem Namen Johann Christoph Mann archiviert sind, befinden sich vier in einer Anthologie mit der Bezeichnung *Klaviermusik Verschiedene/ II*, VII 27 713/II aus dem mittleren 18. Jahrhundert.

Ms VII 890 ist ein Einzelmanuskript mit der handschriftlichen Titelaufschrift *für das Clavier/Sonate/Dell Sigre Mann*. Das Notat *Therese de Trnka, Nr. 3* auf dem Titelblatt ist vermutlich ein Hinweis auf die Vorbesitzerin.

Ms XV 1255 mit einem Umfang von 16 Seiten beinhaltet insgesamt sechs Menuette und Trios für Cembalo, zusammengefasst unter dem Titel *Menuetti di Galante per il Cembalo/ Del Sigre Giovanni Mann*. Zusätzliche Aufschriften am Titelblatt, jedoch in jeweils anderer Handschrift, lauten: *anno 1766*, sowie *Theresa Stadler*.⁸³ Ob es sich wirklich um eine Komposition aus dem Jahr 1766 handelt, ist wahrscheinlich, aber nicht gesichert.

Ein weiteres Einzelwerk mit der Bezeichnung *Ballo per il Cembalo/ Del Signore Mann, Joh. Christ./ anno 1766* ist im Zettelkatalog unter der Signatur XV 1253 verzeichnet. Das Werk im Umfang von vier Seiten, besteht aus einem kurzen Thema mit insgesamt 9 Variationen und einer Coda.

⁸³ In der gleichen Handschrift wie *Therese Trnka*. Weitere Recherchen haben ergeben, dass Therese Stadler, die verheiratete Therese Trnka, also ein und dieselbe Person sind. Sie könnte die Schwester des Arztes und Komponisten Wenzel Trnka gewesen sein.

Beschreibung des Manuskripts VII 27 713, Verschiedene Klaviermusik

- Beschaffenheit: Zwei Bände im Querformat, im Umfang von 256 (I. Band) und 272 (II. Band) Seiten, wobei erster und zweiter Band sich auch durch verschiedene Wasserzeichen und die Anzahl der Notensysteme pro Seite unterscheiden;⁸⁴ In Brauntönen gefleckter Einband, vermutlich Karton mit Papierüberzug, höchstwahrscheinlich original; Kopistenabschrift, keine Schönschrift (Notenhäse ragen oft über Achtel- bzw. Sechzehntelbalken hinaus), vermutlich eine Sammelabschrift für private Verwendung aus den späten 1760er Jahren; fünf Akkoladen pro Blatt, meist im Sopran- und Bassschlüssel notiert, Violinschlüssel findet nur in einer Sonate Verwendung (1. Mann-Sonate dieses Bandes, S. 30), die Takte sind oft am Zeilenende geteilt. Im II. Band befindet sich ein handschriftliches Inhaltsverzeichnis älteren Datums. Es ist nur überblicksmäßig angelegt und nicht ganz vollständig.
- Besonderheiten: Nicht jede Sonate beginnt auf einer neuen Seite. Zum Teil fehlen Autor- bzw. Satzbezeichnungen. Zu einigen Einzelsätzen existieren Parallelquellen. Über die Hälfte der Stücke des I. Bandes sind anonym, die andere Hälfte stammt von italienischen Tonsetzern. Besonders der I. Band setzt sich aus Kopien von Einzelsätzen zusammen. Erst gegen Ende , sowie im II. Band sind vollständige Zyklen vorhanden.
- Datierung: Ca. 1750-1770.
Laut Auskunft des Leiters des Archivs, sind die beiden Bände in einer Zeit in den Besitz des Archivs gelangt, als noch keine genauen Aufzeichnungen über die Provenienz der eingelangten Werke geführt wurde. Dr. Otto Biba hält diese Anthologie für eine wichtige Quelle für Soloklaviermusik des mittleren 18. Jahrhunderts, die verhältnismäßig oft zu Forschungszwecken herangezogen wird. Vor allem die amerikanische Musikwissenschaftlerin Carla Pollack hat sich im Zuge ihrer Dissertation intensiv mit diesem Sammelband auseinander gesetzt und ein Werkverzeichnis erstellt. Es wird angenommen, dass die angeführten Kompositionen zu dieser Zeit in Wien erhältlich waren.
- Komponisten: (II. Band) in der Reihenfolge: G. Chr. Wagenseil (1), anonymer Satz (1), G. Mathielli (2), J. Chr. Mann (2), L. Hoffmann (1), J. A. Steffan (hier Stephan) (17), J. Chr. Mann (2), Maria Theresa Agnesi (1), J. Haydn (3), Puchhammer (Einzelsatz), J. B. Vanhal (hier Wanhal) (6?), anonyme Sätze (3).

84 Carla Pollack 1984, S. 351.

Die Sonaten dieses Sammelbandes waren 1912, zum Zeitpunkt der Herausgabe der DTÖ 39, der die Komponisten Monn/Mann vorstellt, anscheinend nicht bekannt. Der *Thematische Katalog* dieses Bandes beinhaltet alle zur damaligen Zeit verfügbaren Werke von Monn und Mann. Obwohl der Verfasser Wilhelm Fischer zur Erstellung dieses ersten Werkverzeichnisses der beiden Komponisten einige Quellen aus dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde verwendet und u.a. alle anderen dort archivierten Klavierwerke auflistet, enthält die Rubrik „Klavierwerke“ nicht die vier hier besprochenen Sonaten. Es besteht die Annahme, dass die Werke des Sammelbandes VII 27 713/II zu diesem Zeitpunkt noch nicht nach einzelnen Komponisten katalogisiert waren. Hinweise darauf wären: Ein zusätzliche Aufkleber am Einband, der einen Stempel mit dem Wortlaut „Revision 1965“ aufweist, sowie die fehlende Erwähnung der betreffenden Werke in Eitners Biographisch-bibliographischem Quellenlexikon, das spätestens 1904 abgeschlossen wurde.⁸⁵

Sonata in G-	Sonata in C-	Sonata in G-	Sonata in F-
I Allegro, G-	I Andante, C-	I Andante grazioso, G-	I Präludium-Allegro assai, F-
II Andante, C-	II Allegro, C-	II Allegro, G-	II Andante cantabile e affettuoso, F-
III Menuet/Trio, G-/g-	III Balletto, C-	III Menuet/Trio, G-/g-	III Allegretto, F-
IV Allegro, G-	IV Minuetto/Trio, C-/C	IV Allegro assai, G-	IV Allegro Balet, F-
	V Finale		V Menuet/Trio, F-/f-
			VI Allegro assai, F-

Tabelle 2: A-Wgm Ms VII 27 713/II, daraus vier 'Sonaten' von J. Chr. Mann

Kompositionsstil, Verortung, Vergleich

Stilistisch bilden J. Chr. Manns Kompositionen eine interessante Brücke vom bausteinartigen Satztypus, dem „Mosaikstil“⁸⁶ Wagenseils, zum differenziert gegliederten, einheitlichen Satz Haydns.⁸⁷ Auf der einen Seite steht eine von Kleingliedrigkeit und vielen figurativen Elementen geprägte Melodik, die wenig musikalische Substanz beinhaltet. Häufige wörtliche Wiederholungen zweitaktiger Elemente sind sicher auch unter einem pädagogisch-praktischen Gesichtspunkt zu sehen, wirken aber oft stereotyp und ermüdend.

Auf der anderen Seite steht die Komplexität der thematischen Ableitung und Entwicklung, die später zu dem Markenzeichen des Komponisten Haydn werden sollte, die „thematische Arbeit“.

⁸⁵ Vgl. Kapiel "Historiographische Spuren", S. 16, Fußnote 42.

⁸⁶ Federico Celestini, *Die frühen Klaviersonaten von Joseph Haydn. Eine vergleichende Studie* in: StzMw 52 (2004), S. 138.

⁸⁷ Ebenda, S. 67.

J. Chr. Mann gelingt es trotz der häufig von Dreiklängen und Skalen abgeleiteten Melodik, musikalisch ansprechende Gedanken mit hohem Wiedererkennungswert und Stimmungsgehalt zu formen. Er schafft die von Haydn so perfektionierte „thematische Einheit“ durch das Zurückgreifen auf die motivischen Elemente des Hauptgedankens. Die auffallende Schlichtheit der meist periodisch gebauten eröffnenden Hauptgedanken, in Verbindung mit einheitlichen Begleitmustern, hat womöglich zu den oft geringschätzigen Urteilen über Manns Klavierstil geführt. Übersehen wurden meist viele kompositorische Elemente, die explizit Haydns Kompositionsstil zugeschrieben und bei Mann zumindest schon angedeutet werden.

Die „stilistische Transformation“, also die Überwindung des „bausteinartigen Satzes“, die für Haydn in der kompositionsgeschichtlichen Betrachtung konstatiert wird⁸⁸, scheint in ähnlicher Weise auch für Mann zu gelten, wenn auch in einer anderen Ausprägung. Erweiterungsvorgänge und Umwandlung vorgegebener Schemata finden sich in den Werken Manns fast spielerisch angewandt.

Diese improvisatorisch angelegte thematische Arbeit ist nicht nur als Ausdruck von Originalität zu sehen, vielmehr als wichtiger Entwicklungsschritt zu einer Komplexität und nicht zuletzt als Intensivierung des Hörerlebnisses. Oft stellt Mann sehr wohlproportionierte Kopft Themen an den Anfang, die er durch subtile Veränderungen selbst aufbricht.

Die Intention diese Solowerke für Klavier zu schreiben, scheint für beide Komponisten ähnlich gewesen zu sein und die Ausprägung ihres Sonaten-Stils beeinflusst zu haben. „Haydn schrieb sie in erster Linie für seinen Unterricht und dachte wohl nicht an größere Verbreitung.“⁸⁹

Landon gibt auch zu bedenken, dass heute nur ein Teil von Haydns frühem Klavierwerk bekannt ist: „Es ist kaum anzunehmen, dass alle früheren Klavierwerke Haydns erhalten sind.“⁹⁰

Manns eher kleinformatige Werke scheinen wie zugeschnitten auf den rapide ansteigenden Bedarf an leicht spielbarer Unterrichts- und Klavierliteratur für musikbegeisterte Dilettanten.

In den 1760er Jahren war weder der Vertrieb noch der Verkauf von Kompositionen standardisiert oder geregelt. Daher empfiehlt Landon im Falle Haydns bei der Herausgabe Folgendes:

...einer vom Druck unabhängigen, zeitlich und örtlich nahen Abschrift der Vorzug vor zeitgenössischen Drucken zu geben [...], die häufig ohne Wissen des Komponisten und auf irgendeiner Vorlage fußend, auch mit revidierenden Eingriffen der Verleger, veranstaltet wurden.⁹¹

88 Federico Celestini 2004, S. 69.

89 Joseph Haydn, *Sämtliche Klaviersonaten*, Bd. 1b, nach Autographen, Abschriften und Erstdrucken hrsg. von Christa Landon/Oswald Jonas, UE, Schott, Wien 1966, S. VI.

90 Ebenda, S. VI.

91 Ebenda, S. V.

In der Gesamtheit überwiegt in den Zyklen der Anthologie die damals häufige und gebräuchliche Dreisätzigkeit, insbesondere bei Haydns frühen Klaviersonaten.⁹² Manns Werke stechen durch ihre Mehrsätzigkeit hervor. In summa aller seiner 15 Sonaten überwiegt die Vier-, bzw. Mehrsätzigkeit. Daher sind sie durchaus noch dem der Sonate vorangegangenen Divertimento-Typus zuzurechnen. Dafür spricht auch die fast immer anzutreffende Tonartengleichheit aller Sätze eines Zyklus, die variierende Satzanordnung sowie das Einfügen von in dieser Umgebung 'exotischen' Sätzen wie in der fünfsätzigen C-Dur Sonate und der sechssätzigen F-Dur Sonate, mit je einem *Balletto* bzw. *Ballett* bezeichneten Satz.

Rezeptionsgeschichtlich auffallend ist auch hier das beruflich-soziale Umfeld des Komponisten Mann. Seine in diesem Sammelband vertretenen Musikerkollegen, die sich zum Zeitpunkt der Anfertigung dieser Kopistenabschrift ähnlicher Beliebtheit und Rezeption erfreuten, hatten in der Mehrzahl eine offizielle Stellung inne. Hier sind es Georg Christoph Wagenseil (1715-1777), Joseph Antonin Steffan (1726-1793) und Leopold Hof[f]mann (1738-93), die am Wiener Hof als Komponisten und Klavierlehrer beschäftigt waren. Steffan und Hoffmann waren als Schüler Wagenseils auch dessen Nachfolger. Steffan unterrichtete unter anderem die junge Erzherzogin Maria Antonia, die spätere Königin von Frankreich, Marie -Antoinette.⁹³

Als Hofklaviermeister in der Nachfolge Wagenseils widmete Steffan jedes Opus zu je sechs Sonaten einem, bzw. einer seiner kaiserlichen SchülerInnen aus der kaiserlichen Familie. Als direkter Zeitgenosse Manns war der Böhme Steffan ein brillanter Klaviervirtuose und einer der begabtesten Klavierkomponisten unter Haydns Zeitgenossen.

J. Chr. Mann ist in diesem Umfeld das unbeschriebene Blatt. Als einziger freischaffender Musiker, unter den vertretenen Komponisten, scheinen seine Werke alleine durch ihre Popularität den Weg in dieses Kompendium gefunden zu haben. Die Analysen zweier ausgewählter 'Sonaten' geben interessante Einblicke in die musikalische Umgebung Manns und sind zugleich Zeugnisse aus dem Wiener Musikschaffen um die Mitte des 18. Jahrhunderts.

Die folgende 'Sonate' ermöglicht durch ihren musikalischen Inhalt sogar Ergänzungen zur lückenhaften Biographie Manns.

92 Federico Celestini, StzMw 52 (2004), S. 31.

93 Ulrich Leisinger, Die Familie Maria Theresias und ihre Klavierlehrer, Abb. 5, in: *Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils*, Laaber 1994, S. 76.

4.2.1. Sonate in G-Dur - Glucks "Che farò"

Auth. Giovanni Mann.

Quellenangabe nach Pk MANN 6⁹⁴

1. A-Wgm MS VII 27 713/II, Q 11537, S. 30-38, 1. Mann-Sonate des Bandes
2. CZ-KRa II.A.211: *Divertimento/per il/Cembalo/Del Sigre Monn.*, nur 2. Satz. Diese Quelle enthält eine Anzahl von Sätzen, die höchstwahrscheinlich nicht zusammen gehören: 1) das *Andante* dieser Sonate, [als *Andante arioso* bezeichnet]; 2) *Menuet* und *Trio* in E-/e- 3) den 1. Satz von Mann 5 [eine weitere G-Sonate des Sammelbandes des A-Wgm in vier Sätzen], hier mit *Andante arioso* bezeichnet [*Andante* im Ms des A-Wgm]; 4) 2 Menuette in D- ohne Trios.

Aus den Quellenangaben lässt sich erkennen, dass die Bezeichnung *Divertimento* für mehrsätzige Klavierwerke gleichzeitig mit der Bezeichnung *Sonata*, bzw. *Partita* im Gebrauch war. Besonders im Falle dieser Sonate wird es wichtig sein, die Quellen zu vergleichen.

Kritischer Bericht:

- I. Satz: T. 22: Im Bassschlüssel fehlen die Vorzeichen für *b* und *es* (aus dem vorigen Takt) T. 37: *f* in der linken Hand muss *d'* sein (vgl. T. 15).

Sätze	Tonart	Taktart	Takte
[Allegro]	G-	4/4	39
Andante	C-	3/4	78
Menuet – Trio	G- – g-	3/4	31 – 16
<i>Allo</i> [Allegro]	G-	2/4	113

Tabelle3: Sonate in G-Dur, Sätze

Der zweistimmige Satz und die fast durchgehende Verwendung von Alberti-Bässen als Begleitfiguren in den beiden Ecksätzen und im Menuet [!] verleihen der Sonate schon auf den ersten Blick eine Schlichtheit und Regelmäßigkeit in der Textur, die keine besondere Aufmerksamkeit auf sich zieht.

Die Oberstimme dieser Sonate ist als einzige des Sammelbandes im Violin-Schlüssel notiert. Es ist anzunehmen, dass dem Kopisten eine Quelle mit diesem Schlüssel als Vorlage gedient hat. Daher könnte es noch eine weitere Quelle dieses Werkes geben. In der Vergleichsquelle ist dieser Satz, als *Andante arioso*, bezeichnet, ist dieser Satz im damals noch häufiger gebräuchlichen Sopranschlüssel notiert.⁹⁵

94 Carla Pollack 1984, Catalogue, S. 435: Im Incipit des I. Satzes fehlt der Auftakt.

95 Ms CZ-KRa A.II.211, andere Handschrift und einige Abweichungen in der musikalischen Textur.

I. Satz [ohne Satzbezeichnung]

Der heitere Eröffnungssatz trägt keine Tempobezeichnung, offenbart sich aber durch seinen Charakter als typischer Allegro-Satz. Hinter der Fassade der Simplizität verbergen sich stilistische Eigenheiten, die als sich als Charakteristika dieser „kleinen Sonaten“ zusammenfassen lassen:

- aperiodische thematische Einheiten
- flüssiger, einprägsamer Melodie-Duktus
- das frühe Anstreben der V. Stufe
- ein nicht kontrastierendes „Seitenthema“
- Verzahnung thematischer Einheiten
- kurzer durchführungsartiger Mittelteil
- Scheinreprise, bzw. unvollständige Reprise
- harmonisch geprägte strukturelle Anlage
- trotz der Dreiteiligkeit der Satzanlage keine formale Festlegung

Takte 1-8



Abb. 11: I. Satz: Sonate in G-Dur

Der eröffnende Hauptgedanke vermittelt durch seine sprunghafte Melodik unbeschwerte Heiterkeit. Seine Dreiteiligkeit (a, b, c: 2+2+2) besteht aus von einander abgeleiteten ein- bis zweitaktigen Motiven, die gemäß dem Fortspinnungstypus aneinander gereiht sind. Die wörtliche Wiederholung einzelner Takte, ein oft von Wagenseil, aber auch von Haydn und Monn angewandtes Werkzeug zur Erweiterung des Eröffnungsgedankens ist hier geschickt eingearbeitet. Das Wiederholungsprinzip verdichtet sich im dritten Zweitakter (c) zu einer noch kleingliedrigeren Motivwiederholung. Harmonisch wird in diesen Takten (T. 5/6) die Dominate

vorbereitet, indem die II. Stufe (a-Moll) zur Wechseldominante A-Dur umgedeutet wird.

Der nächste thematische Gedanke könnte unter Umständen als 'Seitenthema' im späteren Sinn beschrieben werden, behält aber den gleichen heiteren Stimmungscharakter. Durch Verzahnungen von Ende und Beginn aufeinanderfolgender viertaktiger Phrasen entsteht eine ungeradtaktige Periodik.

In der Schlussgruppe (T. 14-17) wird die Dominante weiter gefestigt und durch den komplementären Einsatz der beiden Hände Abwechslung in das rhythmische Geschehen gebracht.

Der Mittelteil weist trotz seiner prägnanten Kürze von nur fünf Takten die Merkmale einer Durchführung im später definierten Sinn auf. Innerhalb weniger Takte wird ein 'dramatischer' Höhepunkt erreicht. Der komprimierte Spannungsaufbau basiert harmonisch vorerst auf einem Pendeln zwischen I. und IV. Stufe (D-/G-). Letztere wird in Takt 20 in g-Moll umgewandelt und mündet schließlich in die tiefalterierte II. Stufe (Es-), die vor dem Erreichen der Fermate über dem D-Akkord (T. 22) in einen expressiven übermäßigen Quintsextakkord (*es, g, b, cis*) mündet. Dieser komplexe harmonische Ablauf innerhalb weniger Takte zeigt sowohl das Potential der frühen Sonatenhauptsatzform als auch des Komponisten.

Nach der Fermate (T. 22), also dem Ende dieses minimalen 'Durchführungsteils', erklingen wörtlich der zweite und dritte Zweitakter des Hauptthemas. Zwei Betrachtungsweisen dieser musikalischen Textur sind hier möglich. Einerseits könnte man eine kompositorische Oberflächlichkeit annehmen, andererseits kann diese Stelle als Urstadium der sich heraus kristallisierenden Dreiteiligkeit der Sonatenhauptsatzform gesehen werden, das nur einen Teil des wiederkehrenden Hauptthemas verarbeitet und den Rest unverändert lässt. Aus dem modulatorisch veränderten und thematisch verarbeitenden Teil entstand die Durchführung, aus dem gleichlautenden Teil die Reprise. Durch den Doppelstrich mit Wiederholungszeichen, der an dieser Stelle eher unangebracht erscheint, weil er quasi Haupt- und Seitenthema trennt, würde sich der Mittelteil auf neun Takte erweitern. Die Frage, ob es sich hier um einen Abschreibfehler des Kopisten handelt, muss unbeantwortet bleiben. Ungewöhnlicher Weise sollen die letzten 12 Takte mit Seitensatz und Schlussgruppe wiederholt werden. Eine solche sogenannte „kleine Reprise“ wendet Mann auch in seiner 'Haffner-Sonate' an.⁹⁶

96 Vgl. IV. Satz, *Tempo di Minuetto*, F-Dur, „kleine Reprise“ am Ende des Satzes. Siehe S. 74 in dieser Arbeit.

II. Andante

Ein überraschende 'Entdeckung' macht man beim Spielen der ersten Takte des Andante. Schon vom ersten Ton an erkennt man die Melodie des berühmten Klagelieds des Orpheus *Che farò senza Euridice* (*Ach, ich habe sie verloren*) aus der Oper *Orfeo ed Euridice* von Christoph Willibald Gluck (1714-1787).⁹⁷

Diese Paraphrase einer der bedeutendsten Opernarien dieser Zeit verbirgt sich, begleitet von simplen triolischen Akkordzerlegungen, in einer so regelmäßigen und schlichten Textur, dass man dem Satz bei der Durchsicht der Noten keine besondere Beachtung schenkt. Vermutlich ist der Musikwissenschaftlerin Carla Pollack bei der Erstellung der Incipits für ihren Werkkatalog dieses verborgene Zitat im schriftlichen Prozess entgangen. Sie hätte es sich sicher nicht nehmen lassen auf eine solches hinzuweisen.

Zudem ist es ungewöhnlich ein so prominentes Thema inmitten einer Sonate, verborgen in einem 2. Satz, zu finden. Bekannte, aktuelle Melodien aus populären Werken der Zeit wurden sehr wohl von zeitgenössischen Komponisten aufgegriffen und verarbeitet. Meistens war die Art der Verarbeitung die eines Themas mit Variationen, die das bekannte Thema in den Vordergrund rückt.

Es stellt sich daher die Frage, ob Mann das populäre Arien-Thema in seiner Sonate quasi versteckt hat oder es einfach geschickt einfließen lässt, um den 'Kennern und Liebhabern' seiner Werke eine besondere Ergötzung zu bieten, ohne diese zu exponieren. Zudem könnte man davon ausgehen, dass der Bekanntheitsgrad der Arie damals nicht so hoch bewertet wurde, wie es heute der Fall ist. Zu diesem Zeitpunkt hatte diese Arie noch keine jahrhundertlange Geschichte geschrieben.

Betrachtet man diese prominente Melodie aus der Oper Glucks als Zitat, dann bietet sich gleichzeitig ein Anhaltspunkt zur Datierung der Sonate an.

Die Uraufführung von Glucks Reformoper *Orfeo*, die in Zusammenarbeit mit dem Librettisten Raniero de' Calzabigi entstand, fand am 5. Oktober 1762 im Wiener Burgtheater statt. Die schwungvoll-festliche Ouvertüre weist auf den Anlass, den Namenstag des Kaisers, hin, den dieser einen Tag vor der Uraufführung begangen hatte. „Der Erfolg der Aufführung war außerordentlich, aber [womöglich wegen der Reformen] zugleich auch zwiespältig. "Die Kaiserin selbst besuchte eine Aufführung nur um *Che farò* zu hören.“⁹⁸

97 Überraschender Weise habe ich erst nach dieser 'Entdeckung' den ersten, sehr knappen Hinweis auf dieses Zitat in Ulrich Leisinger 1994, S. 202 gefunden. Warum gerade dieses Zitat mit als Grund für die „Datierung von Manns Werken in die späten 1760er Jahre“ genannt wird, ist nicht nachvollziehbar.

98 Elisabeth Richter, „Christoph Willibald Gluck“, in: MGG 2002, 2. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 7, Sp. 1119, zitiert nach CZ-LIT, Zweigstelle Žitenice, L. Kaunitz an E. Lichtenstein).

Auch Joseph Haydn hat das berühmte Thema in eines seiner Werke einfließen lassen.⁹⁹ Das Barytontrio Hob. XI:5, I. Satz *Moderato*, eines der 126 *Divertimenti per il Pariton à tre*, komponierte er für seinen Dienstherrn, den Baryton spielenden Fürsten Nikolaus Esterházy. Auch für diese Komposition wird eine Datierung um 1762 angenommen:¹⁰⁰

Einige Trios können vielleicht bis 1762 in das Jahr der Sukzession des Fürsten Nikolaus zurückreichen. An eine so frühe Entstehung wäre am ehesten bei Nr. 5 mit dem Zitat von „*Che farò senza Euridice*“ aus Glucks Oper *Orfeo* zu denken, die am 5. Oktober 1762 in Wien uraufgeführt wurde, allerdings auch in den nachfolgenden Jahren dort gespielt wurde.

Diese Annahme ist deshalb für beide Komponisten stichhaltig, weil sie das Thema vermutlich dann verarbeiteten, als es neu und en vogue war.

Takte 1-19



Abb.12: II. Satz: Andante, Sonate in G-Dur, "Che farò"-Paraphrase

Der Gesamtbauplan des Satzes weist eine Zweiteiligkeit mit immanenter Dreiteiligkeit auf, der die angedeutete Sonatenhauptsatzform, ähnlich wie bei Haydns frühen Sonaten vor 1766, noch nicht als genormtes Formschema zu Grunde liegt. Vielmehr zählt die Reihung der thematischen Einfälle, die oft wie improvisatorische Varianten des Anfangsthemas wirken.

Da die Haupttonart der Sonate G-Dur ist, weist der zweite Satz eine durchaus gebräuchliche Subdominant-Verwandtschaft auf, steht also in C-Dur, der selben Tonart wie Glucks Arie.

99 Den Hinweis darauf erhielt ich dankenswerter Weise von Dr. Ulrich Leisinger, der nach eigener Auskunft das Zitat anhand der Incipits im Pk-Catalogue erkannt hatte. Siehe auch: Joachim Brügge/Ulrich Leisinger (Hg.), *Aspekte der Haydnrezeption*, Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 20. bis 22. November 2009 in Salzburg, Freiburg i. Br. 2011, S. 20.

100 Joseph Haydn Gesamtausgabe, Band XXXIII/1, *Barytontrios* Nr. 1-24, hrsg. von Jürgen Braun und Sonja Gerlach, Henle, München 1980.

Mann lässt das Thema aber eine Oktave höher mit *c''* beginnen.

a	b	c
2+2 Takte	:1+1+2 Takte:	1+1+2 Takte
"Che farò senza Euridice"	"Che farò, dove andro"	"Euridice"

Tabelle 4: Formplan, II. Andante, "Che farò"

Der große Unterschied zum Original besteht in der Taktwahl. Während Glucks Arie im 4/4 Takt steht, erklingt Manns Andante im $\frac{3}{4}$ Takt. Diesen metrischen Unterschied nimmt man beim Hören vorerst nur vage wahr. Der melodiose Verlauf prägt das Thema mehr als die metrische Ordnung.

Das zehntaktige charakteristische Hauptthema ist durch Neugruppierung auf zwölf Takte erweitert und schließt mit der Wendung II-I6/4-V7-I (T. 11/12). Teil c (T. 13-14) ist als Variante des „Euridice“-Motivs zu verstehen, das noch deutlicher in T. 17-18 hervortritt. In der Folge wechseln motivisch-thematische Einheiten die alle in Bezug zum Hauptthema stehen. Auftaktigkeit und Seufzermotive unterstreichen auch im weiteren Verlauf den klagenden Affekt-Charakter, der jedoch durch die Achtelpunktierungen der Auftakte eine tändelnde, leichtfüßige Note erhält. Mann setzt, noch stärker als Gluck, das Kompositionsmittel der Wiederholung thematischer Abschnitte ein.



Abb. 13: Ch. W. Gluck, Orfeo, "Che farò"

a	b	b'	d
2+2 Takte	1+1 Takte	2+2 Takte	2+2 Takte
"Che farò senza Euridice..."	"Che farò, dove andro"	"che farò senza il mio ben"	"Euridice! Rispondi"

Tabelle 5: Formplan, Arie des Orpheus (Chr. W. Gluck)

Harmonisch wird das prominente Thema wie in der Parallelstelle durch Hauptkadenz-Stufen begleitet. Der nun folgende Weg zur Dominante ist hier vergleichsweise ausgedehnter und betont stärker den Bereich der Zwischendominante (D-Dur). Erst in Takt 22 wird die Dominante definitiv erreicht, jedoch noch nicht endgültig. Eine weitere Wiederholung des vorigen sechstaktigen thematischen Abschnitts verzögert das Erreichen der Dominante. Erst die anschließende Schlussgruppe kadenziert nach G-Dur. Das melodische Material der abschließenden vier Takte wirkt seltsam fremd und banal, als wollte der Komponist diesen Teil sehr herkömmlich gestalten.

Takte 28-32



Abb. 14: II. Satz: Andante "Che farò", Sonate in G-Dur, Schlusswendung

Obwohl die eingeschobenen quasi-rezitativischen Episoden der Arie Glucks nicht in die melodische Gestaltung des Andante Manns einfließen, lässt die ungewöhnliche Fortsetzung des Andante nach dem Doppelstrich die Rondoform der Arie anklingen. Das eindringliche Kopfmotiv des Hauptthemas beginnt nicht wie erwartet nach G-Dur transponiert, sondern wörtlich wie am Anfang (*e,f,g,g*), und wirkt wie eine Wiederkehr des A-Teils. Die Täuschung entsteht nur für weniger als zwei Taktschläge (Auftakt und 1. Schlag), da nun andere Harmonien eingesetzt werden: Mittels alterierter Akkorde findet ein ausgedehnter Modulationsweg zur Dominante statt. Motivische Abspaltung und Variation, die Steigerung der expressiven Auftakt-Sprünge, die über die verminderte Septim bis zur Oktave reichen, trägt dieser Verarbeitungsteil viel zum gesanglich-expressiven Affekt-Charakter dieses Andante teil. Harmonisch dominieren I-V-I Verbindungen. Verminderte Septakkorde stehen am Übergang in andere Tonartenbereiche, nach der kurzen Rückkehr in den C-Dur-Bereich folgt eine

ausgedehnte c-Moll-Phase im Wechsel mit dem dominantischen G-Dur, das in den letzten vier Takten Tonika – Funktion erlangt und mit c-Moll im I-IV-Wechsel steht. Das endgültige Erreichen des Dominant-Akkordes geschieht hier mit einer melodiosen Abwärtsbewegung, die wie eine Erschöpfung nach der zwanzigtaktigen expressiven Durchführung wirkt. Die Fermate und die Rückkehr des Hauptthemas zu Beginn der Reprise sind nur eine kurze Erholungspause. Die Reprise wird abschnittsweise zur Steigerung des Affekts verändert, und ist in Relation zur Exposition verkürzt.

III. Satz: Menuet – Trio

Der stilisierte Tanzcharakter des Menuetts scheint durch das Fehlen der schreitenden Bässe aufgehoben. Wie erwähnt sind auch in diesem Satz die Albertibässe das prägende Begleitmuster.

Auch diastematisch erinnert dieses Menuett mehr an ein kantables Allegretto mit leichten Andeutungen von Übermut, der sich in schnellen Schleifern und sprunghafter Melodik ausdrückt.

Formal ergibt sich eine interessante Variante der Menuett-Anlage, die nicht dem herkömmlichen Bauplan A:||:BA:|| entspricht, sondern aus zwei quasi gleichlautenden Teilen besteht. Die Symmetrie wird aber im zweiten Teil durch einen dreitaktigen Einschub aus dem Gleichgewicht gebracht.

Takte 1-4



Abb. 15: III. Satz: Menuet, Sonate in G-Dur

Wie aus dem folgenden Schema zu erkennen ist, sind die beiden Teile thematisch kongruent, im zweiten Teil aber motivisch variiert und durch Dehnung oder Wiederholung etwas anders aufgeteilt. Es existiert also kein B-Teil, sondern, ausgehend von der Dominante, werden die ersten beiden Teile des Hauptthemas (1a, 1b, 2a) nach dem Doppelstich verarbeitet. Der dritte Teil des Hauptthemas (3a, 3a, 3b) bildet eine wörtliche 'Reprise', die sich nur harmonischen durch die Rückkehr zur Tonika unterscheidet. In der Anlage ergibt sich somit eine Mischform

von Menuet und rudimentärer Sonatensatzform.

Formplan: 1a 1b | 2a 2a | 3a 3a 3b :||: 1a'1a' | 1b' | 2a' 2a' | 3a 3a 3b :||
2 + 2 | 2 + 2 | 2 + 2 + 2 :||: 2 + 2 | 3 | 2 + 2 | 2 + 2 + 2 :||

Harmonisch fällt die Kadenzfloskel II-I4/6-V7-I auf, (z.B.: T. 3) die auch im *Andante* die Hauptstufen-Kadenz ersetzt.

Exemplarisch eignet sich dieses *Menuet* besonders gut um die Originalität von Johann Christoph Manns Kompositionsstil auf kleinsten Raum darzustellen. Ebenso wie die anderen Sätze dieser Sonate besticht dieser Satz durch seine flüssige Spielbarkeit und leichte Fasslichkeit.

Trio

Mann verwirklicht das Prinzip des Gegensatzes zwischen Menuett und Trio nicht nur durch den Wechsel des Ausdrucks mittels Verwendung der gleichnamigen Molltonart (g-Moll), sondern auch durch einen anderen Kunstgriff.

Im Gegensatz zur figurierten Akkordbegleitung im Menuett, ist im Trio das Schreiten in der Bassbewegung verwirklicht. Hier vertauscht Mann geschickt die Rollen der rechten und linken Hand. Die 'Alberti-Bässe' sind hier in die Oberstimmestimme verlegt, die nun die Gestalt einer umspielten Melodie hat. Das Trio wirkt dadurch virtuos präludierend und ist somit ein dankbares kurzes Stück im mittleren Schwierigkeitsgrad. Es stellt ein gelungenes Beispiel für die Anwendbarkeit 'virtuoser' Fähigkeiten dar, das zeigt, dass Johann Christoph Mann komponierender Klavierlehrer war. Seinen „Kennern und Liebhabern“ bot er nicht nur angenehme Spielbarkeit und Leichtfasslichkeit, sondern auch, die Möglichkeit zur Präsentation und Publikumsergötzung.

Takte 1-5



Abb. 16: III. Satz: Trio, Sonate in G-Dur

4.2.2. Sonate in C-Dur – Mozarts "Pupille amate"

Auth. Giovanni Mann, A-Wgm Ms VII 27 713/II, S. 39-48, Pk MANN 1

Sätze	Tonart	Taktart	Umfang
<i>Andante</i>	C-	3/4 Takt	79
<i>Allo [Allegro]</i>	C-	2/4 Takt	41
<i>Balletto, allegro molto</i>	C-	2/4 Takt	77
<i>Menuetto – Trio</i>	C- – C-	3/4 Takt	28 – 20
<i>Finale, presto</i>	C-	2/4 Takt	88

Tabelle 6: Sonatensätze, Sonate in C-Dur

I. Andante

Im Eingangsthema ist das 'klassische' Ideal der Einfachheit in Melodie und Begleitung ebenso verwirklicht wie Symmetrie des Periodenbaus. 2x2 Takte bringen das gleiche Motivmaterial, dessen Töne aus der Begleitharmonik der I. und V. Stufe stammen, ergänzt durch wenige Nebentöne zur Bildung von Seufzer-Motiven. Auch die in Achteltriolen durchlaufenden Alberti-Bässe wiederholen im zweitaktigen Wechsel den Harmoniewechsel I | V7 I |.

Takte 1-8



Abb. 17: I. Satz: Andante, Sonate in C-Dur, "Pupille amate" aus Lucio Silla

Auch in diesem Satz gibt es Anklänge an ein Arien-Thema eines berühmten Mann-Zeitgenossen. Es stammt aus der Opera seria *Lucio Silla* (KV 135), die Mozart 1772 als 16jähriger in Mailand komponierte.¹⁰¹ Der Beginn der Arie Cecilio's *Pupille amate* (Nr. 21) in der vierten Szene des dritten Aktes steht im 3/8 Takt eines *Tempo di Menuetto* und beginnt mit folgendem schlichten Hauptthema:

¹⁰¹ Die Oper wurde laut Leopold Mozarts Briefen etwa 20 Mal einigermaßen erfolgreich in Mailänder Regio Ducal Teatro aufgeführt. Online: http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma_cont.php?vsep=302&gen=edition&l=1&p1=-99, aufgerufen am 02.08.2014.

Mozart-Thema in A-Dur:	e a cis cis h a a cis e e d cis
Transposition nach C-Dur:	g c e e d c c e g g f e
Mann-Thema:	g c e d c g c e g f e

Durch diese Themenübereinstimmung wird abermals die Frage nach der Chronologie aufgeworfen. Hier ist die Lage jedoch schwieriger aufzuklären als bei dem Zitat aus Glucks *Orfeo*. Es ist nämlich nicht klar, ob und wie Mann diese Arie kennengelernt haben konnte, da sie zu dieser Zeit nicht in Wien aufgeführt wurde..¹⁰²

Obwohl von Mozarts *Lucio Silla* bemerkenswert viele frühe Partiturnkopien erhalten sind, ist das Werk nach der Karnevalsaison 1772/73 [Mailand] nirgends übernommen worden.[...] in der Wiener Zeit hat er Einzelarien aus *Lucio Silla* bei Konzertveranstaltungen ins Programm genommen.

Das eingängige Thema verwendet Mozart später im Adagio-Satz seines Klarinettenkonzerts (KV 622) aus dem Jahr 1791, das er dem Klarinettenisten Anton Stadler widmete. Diesmal steht das Thema in D-Dur.



Abb. 18: W. A. Mozart, *Klarinettensolo*, KV 622

Im Vergleich der Themen Mozarts und Manns korrespondieren diastematisch am stärksten die Takte 1 und 3 mit den aufsteigenden Dreiklangsumkehrungen der Tonika. Die Takte 2 und 4 sind etwas abgewandelt: Durch das Fehlen des Vorhalts am Taktanfang, wirkt die 'Seufzermanier' weniger intensiv. Eben dieser Vorhalt wird aber anschließend in der nächsten melodischen Gruppe eingesetzt (T. 5-8) und durch Abspaltung (T. 7) sogar noch intensiviert. In der Reprise wird ein leicht variiertes Themenkopf (T. 56) und explizit dieser Vorhalt (T. 57) gebracht.

Mann verwendet am Anfang verschiedener Sätze oft diese bis zur Naivität gesteigerte Simplizität. Als subtile Irritation wird schon im zweiten Viertakter (ab T. 8), der den Themenkopf abwandelt, eine ungewöhnliche harmonische Wendung 'eingestreut'. Die Melodie springt über dem H[°]7/F-Dreiklang eine verminderte Septim abwärts (*as''-h'*). Dieser verminderte Septakkord auf der VII. Stufe, ein sehr häufig verwendetes stilistisches Mittel

¹⁰² Den Hinweis zur 'thematischen Verwandtschaft' erhielt ich dankenswerter Weise von meinem Betreuer Prof. Dr. Herbert Seifert.

Manns, trübt die heitere Stimmung nur für einen Moment. Wie zur Beruhigung wird der nächste thematische Gedanke wiederholt (2+2). In einer Wellenbewegung wechseln aufwühlende und besänftigende Abschnitte in einer Reihung vier-, oder achttaktiger thematischer Einheiten. Die Motive sind meist abgeleitete Varianten des Hauptmotivs. Oft sind Ende und Anfang aufeinander folgender Einheiten verzahnt. Durch diese Überlappung kommt es zur Bildung ungeradtaktiger Abschnitte.

In T. 13, mit dem Ende des Hauptsatzes, beginnt die Überleitung zur Dominante, die schon in T. 16 erreicht ist. Immer wieder kehrt der Komponist nach C-Dur mit Einsprengeln in a-Moll zurück. Diese ausgedehnte Bewegung mündet schließlich in den markanten Quartsextakkord in G-Dur und der Andeutung einer 'Solokadenz' in Form eines virtuos Laufes. Mit einem ebenso extremen wie spannungsgeladenen Melodiesprung über zwei Oktaven (*g-a''*) findet ein großer Spannungsaufbau statt, der wie eine 'Konzertfermate' wirkt (T. 32).

Die ersten beiden Teile der Schlussgruppe (T. 33) sind ein äußerst reizvolles melodisch und harmonisch gestaltetes Gebilde, formal zweiteilig und durch ihre Verzahnung siebentaktig.

Takte 32-38



Abb. 19: I. Andante, Sonate in C-Dur, Schlusswendung

Der dritte Teil der Schlussgruppe (2+2) führt den Hörer wieder in gewohnte Bahnen zu einem deutlich kadenzierenden Abschluss auf der Dominante.

Insgesamt ist die 'Exposition' dieses kantablen Andantes abwechslungsreich, mit mehreren von einander abgeleiteten thematischen Gedanken gestaltet. Diese Reihung kleiner, mehr oder weniger klar abgegrenzter Abschnitte, ist durchsetzt mit interessanten Wendungen, Motivvariationen und unerwarteten Akkordstufen.

Ein spezifisches Merkmal von Manns Sonaten ist das oft frühe Erreichen des Dominantbereiches (G-), hier über die Zwischendominante (D-). Die Überleitung zur Dominante geschieht über der Akkordfolge C/E – Cm – D7 – G-.

Den Mittelteil (T. 44) beginnt eine kurze 'durchführungsartige' Episode (12 Takte), ausgehend von der Dominante. Die harmonische Entwicklung geht von G-Dur über den Quintsextakkord von c-Moll und den G-Septakkord in ein Pendeln zwischen V. und i. Stufe von c-Moll über.

Gefolgt vom übermäßigen Quintsextakkord, der mit einem verminderten Septakkord wechselt, mündet die dramatische Entwicklung in der Dominant-Fermate. Hauptmotiv ist eine zweitaktige Themenvariante des 'Nachsatzes' aus dem Kopfthema, also eine Ableitung von T. 1-2 mit dem typischen Vorhaltmotiv.

Takte 42-55



Abb. 21: I. Andante, Sonate in C-Dur, Durchführung und Beginn der Reprise

Mit dem Einsetzen der Tonika ist der Beginn der Reprise (T. 56) deutlich gekennzeichnet, aber nicht durch die wörtliche Wiedergabe des Hauptthemas erkennbar. Vom Anfang an werden die thematischen Gedanken der 'Exposition' aufgegriffen, jedoch in ihrer melodischen Textur miteinander verschmolzen, neu gereiht, variiert, aber teilweise auch anders harmonisiert – eine 'veränderte Reprise'.

Bemerkenswert ist die Schlussgruppe, die ebenso wie in der 'Exposition' dreiteilig ist. Während der erste Teil ident, aber natürlich in der Haupttonart C-Dur wiederkehrt, 'fehlt' dem zweiten Teil ein Takt. Die stufenweise absteigende Basslinie springt abrupt in die kadenzierende Schlussfloskel und besteht daher aus nur drei, statt davor vier Takten. Wurde hier ein Takt 'vergessen', oder handelt es sich wieder einmal um einen von Manns 'irritierenden' Abweichungen, die er nicht selten einfügt, hier angewandt, um die konventionelle Symmetrie wieder herzustellen? Diese Frage muss offen bleiben.

Exkurs: Schnittpunkte Mann – Mozart

Bekanntlich kam Mozart erst im Sommer 1781 nach Wien und veranstaltete erst einige Monate später eigene Akademien. Wenn Mann die beliebte Arie aus Mozarts *Lucio Silla* als Anregung gedient hätte, wäre die Datierung dieser Sonate erst in sein Todesjahr zu verlegen.¹⁰³ Mann

¹⁰³ Genaue Programmrecherchen zu Mozarts Akademien sind nicht bekannt.

starb im Juni 1782.

Mozarts frühere Wien-Besuche fanden 1762 und 1768/69 statt. Während des zweiten Aufenthaltes, der immerhin 15 Monate dauerte, könnte es möglich gewesen sein, dass Mozart den „Virtuoso di Musica in Vienna“¹⁰⁴ und eine seiner Sonaten gehört hat. Durch zwei der spärlichen Quellen zu seinem Leben ist dokumentiert, dass Mann gerade in dieser Zeit eine sehr erfolgreiche Lebensphase bestritt. Der erste und einzige Druck einer seiner Sonaten 1766 und die Erwähnung als erfolgreicher und bekannter Klavierlehrer im Korrespondentenbericht einer Leipziger Musikzeitschrift,¹⁰⁵ deuten darauf hin, dass Mann zu dieser Zeit im Wiener Musikleben eine nicht unbedeutende Rolle gespielt hat. Auch Gerber übernimmt diese Erwähnung J. Chr. Manns in sein altes Lexikon der Tonkünstler (1790). Er nennt ihn „Privattonkünstler zu Wien, lebte daselbst um 1766 und unterrichtete mit vielem Glück und Beyfalle auf dem Klaviere.“

Mozart, das damals elfjährige Musiktalent hatte schon die Beteiligung an dem Pasticcio *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* (UA 1767)¹⁰⁶ hinter sich, war also vermutlich sehr hellhörig bezüglich neuer Themenideen für weitere Werke. Außerdem stellte Mozart während dieses Wiener Aufenthaltes das Singspiel *Bastien und Bastienne* (KV 50), die *Waisenhausmesse* (KV 139) sowie die Opera buffa *La finta semplice* (KV 51) fertig.¹⁰⁷ Da die vier Sonaten der Sammelhandschrift eher als frühe Sonaten aus den 1760er Jahren angenommen werden, ist eine Datierung der betreffenden Sonatenkomposition nach 1770 mit hoher Wahrscheinlichkeit auszuschließen.

II. Allegro

Im Charakter ein 'leichtfüßiger', galanter Satz, der auf Spielfreude und, in seiner Leichtfasslichkeit, auf angenehmen Hörgenuss angelegt ist. Den Satzbau bildet eine erweiterte ABA-Form aus zwei- bzw. viertaktigen Themenabschnitten mit einer siebentaktigen Episode, die durch die Verzahnung zweier viertaktiger Perioden entsteht:

Die ersten acht Takte stellen eine 'echte' Periode („Liedtypus“ im Sinne Wilhelm Fischers) mit Vordersatz und Nachsatz dar.¹⁰⁸

104 Johann Ulrich Haffner, *Oeuvres mêlées*.

105 Johann Adam Hiller, *Wöchentliche Nachrichten* 1766, S.100.

106 R. Flotzinger/G. Gruber, *Musikgeschichte Österreichs*, 1995, S. 239: Ein Gemeinschaftsprojekt mit den Salzburger Hofmusikern Anton Cajetan Adlgasser und Michael Haydn, vollständiger Titel und Beitzext: *Die Schuldigkeit des ersten und fürnehmsten Gebottes. [...] Erster Theil in Musik gebracht von Herrn Wolfgang Motzard, alt 10. Jahr.*[...].

107 http://de.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Amadeus_Mozart#Erste_Kompositionen_in_Wien_und_die_Italienreise_281766.E2.80.931771.29, abgerufen am 4.1.2015.

108 Wilhelm Fischer, „Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils“, in: *StMw* 3 (1915).

Takte 1-38



Abb. 22: II. Satz: Allegro, Sonate in C-

:A: :	B	C	D	A:	Coda
4+4	2+2	3+4	4+4	4+4	2+2+2

Tabelle 7: Formplan, Allegro, Sonate in C-Dur

Den Hauptgedanken bildet ein eingängiges, verspieltes Thema mit hohem Wiedererkennungswert.

Hier scheint die Melodie des Volkslieds *Fuchs du hast die Gans gestohlen* als Anregung gedient zu haben. Die Teile B und C bestehen aus Spielfiguren im komplementären Rhythmus der rechten und linken Hand, die kein thematisches Material enthalten. Die im T. 19 endgültig erreichte Dominante wird durch einen ausgedehnten Dominantorgelpunkt (ostinate Brillen- oder Murkybässe) bestätigt und einem zweistimmig (in Terzen und Sexten) geführten, schwungvollen thematischen Gedanken (4+4 Dur-und Mollvariante) abgeschlossen.

Insgesamt ein sehr munterer kurzweiliger Satz, durchsetzt mit virtuosen Elementen.

III. Balletto

Ein ungewöhnlicher, selten in den zyklischen Werken wie Divertimenti, bzw. Sonaten integrierter Satz, der in diesem Band nur in Manns Werken vorkommt. Ursprünglich ist das Balletto in den barocken Suiten Schmelzers oder Albinonis zu finden. Es handelt sich um einen auftaktigen Tanzsatz im 2/4 Takt, mit wiederholten achttaktigen Abschnitten.

In diesem Balletto, das Züge der Sonatenhauptsatzform trägt, sind es insgesamt fünf solcher Abschnitte, auf die nicht wiederholte Teile folgen.

Zu ihrer Entstehungszeit schreibt Clemens Kühn: „1591 erschienen die drei- und fünfstimmigen 'Balletti per cantare, sonare e ballare' von Giovanni Gastoldi.“¹⁰⁹ Sie waren nicht nur eine Neuerung bezüglich des homophonen Satzes, sondern auch bezüglich der „Ausbildung des modernen Taktes mit seinen abgestuften und regelmäßig wiederkehrenden Akzenten.“ Die periodisch gegliederte Form in Zwei-, Vier- und Achttaktgruppen und deren Varianten prägen die symmetrische Melodik.¹¹⁰

Takte 1-32



Abb. 23: III. Satz: Balletto, Sonate in C-Dur

109 Clemens Kühn, *Formenlehre der Musik*, Bärenreiter 2010, S. 51.

110 Ebenda, S. 52.

Teil A ist symmetrisch aus zweitaktigen Gruppen in Form einer Periode aufgebaut, wobei Vordersatz und Nachsatz sich nur durch Halbschluss auf der Dominante und Ganzschluss auf der Tonika unterscheiden. Ein aufsteigendes Unisono-Motiv (T. 1-2, T. 5-6) wird von einer absteigenden Melodie mit Begleitung beantwortet (T. 3-4, T. 7-8).

Die in diesem Satz erstmalig vorkommenden dynamischen Bezeichnungen (piano und forte)¹¹¹ wechseln ebenfalls im zweitaktigen Rhythmus. Dynamische Angaben in einem so frühen Werk lassen eher an ein zweimanualiges Cembalo mit kontrastierender Registrierung, als an ein Hammerklavier denken.

In Teil C wird nicht nur das Unisono-Motiv abgewandelt und neu beantwortet, sondern er steht auch harmonisch in der Moll-Parallele (a-). Das mit dem Kontertanz verwandte Balletto, kann wie das Menuett ein Trio enthalten. „Mit Menuett und deutschem Tanz gehörte sie zu den wichtigsten Tanzformen der Wiener Klassik.“¹¹²

Der Minore-Abschnitt, der die achttaktigen Teile C (oder A') und B' umfasst, scheint dem Trio zu entsprechen.

Auch der nächste Achttakter Teil B' (T. 33-40) bleibt in a-Moll, wobei sowohl die melodische als auch die natürliche Mollvariante erklingen.

Der nun folgende Abschnitt, der die Teile B", D und E enthält, ist der harmonische Durchführungsteil, der mittels Sequenzierung und Modulation der Motivgruppen schließlich die Dominante (G-) erreicht (T. 41-53). Die Binnenschlussgruppe E ist fünftaktig.

Ein neue Viertaktgruppe (2+2) bildet den neuen Teil F. Erst in Takt 66 wird wieder eine Variante des Hauptgedankens aufgegriffen, der schließlich mit einer Schlussgruppe endet.

Der Beginn der 'Reprise' überrascht durch eine metrische Verschiebung. Teil A(') setzt hier nicht auftaktig, wie am Anfang des Satzes, sondern volltaktig ein; der die Periode schließende Tonika-Akkord steht dann aber auf dem leichten Taktteil. Dieses Spiel mit der Metrik¹¹³ lässt den Einsatz des Unisono-Laufes auf den schweren Taktteil 'stimmiger' erscheinen.

111 Die Verwendung dynamischen Anweisungen, deutet hier nicht zwingend auf den Gebrauch eines Fortepianos hin. „[...] forte-piano-Anweisungen kennzeichnen zu Bachs Zeiten einen Manualwechsel am Cembalo.“ Vgl. Edler, Alfred, *Geschichte der Klavier- und Orgelmusik*, Bd. 2, S. 892/93.

112 *Schülerduden Musik*, Das Fachlexikon von A-Z, Stichwort : „Contredanse“, 5. Auflage, hrsg. und bearbeitet von der Redaktion Schule und Lernen, Dudenverlag, Mannheim u.a. 2009, S. 88.

113 Clemens Kühn, *Formenlehre, Kassel 2005*, S. 55. Kühn beschreibt hier ein Charakteristikum Joseph Haydns, das dieser „in unzähligen Menuetten treibt“.



Abb. 24: III. Balletto, Sonate in C-, Reprise

Dieses Balletto stellt nicht nur durch das Tempo „allegro molto“, sondern auch durch die raffinierten Verarbeitungsdetails und den großen Abwechslungsreichtum einen fulminanten Tanzsatz dar.

IV. Menuetto – Trio/ Menuet da Capo

Wie in allen vier Werken aus der Wiener Sammelhandschrift ist auch in diesem 'Divertimento' ein Menuetto/Trio-Satz vorhanden, der hier den zweiten Tanzsatz darstellt. Die Wahl der Tonart C-Dur, also gleiche Tonart in allen vier Sätzen, ist ein weiterer Hinweis auf den Divertimento-Charakter des Zyklus. Auffallend ist die besondere Schlichtheit des *Trios*, das ebenfalls in C-Dur steht. Auch unter den Sonaten Joseph Haydns findet man vereinzelt Dur-Trios in der selben Tonart wie im dazu gehörigen Menuett.¹¹⁴

Ebenso wie in der vorhergehenden Sonate Manns in G- bilden triolische Dreiklangsbrechungen hier größtenteils die Bassbegleitung. Oktavgriffe in der rechten Hand stellen einen gewissen Schwierigkeitsgrad im Vergleich zum Gesamtniveau des Zyklus dar.

Im Satzbau besteht eine herkömmliche dreiteilige Anlage:

A			B			A				
: :						:				
a	b		a'	c		a	b'		b	
4	+	4	4	+	4	4	+	4	+	4

Tabelle 8: Formplan: Menuetto, Sonate in C-Dur

Das *Trio* mit einer Gesamtlänge von 20 Takten ist sehr kurz und schlicht angelegt. Hervorstechend ist die Bassbewegung des beschließenden Viertakters. Hier verwendet Mann die gleichen schrittweise abwärtsgehenden Bässe wie in der Schlussgruppe des ersten Satzes

¹¹⁴ Christa Landon (Hrsg.), *Haydn Sämtliche Klaviersonaten*, 1981. Siehe Sonata in D-Dur No. 9, Hob.XVI/4, vor 1766, Menuet und Trio in D-, S. 43; oder Sonata in As-Dur No. 35, Hob. XVI/43, ca.1771/73?, Menuetto [gleiche Schreibweise wie bei Mann] und Trio in As-Dur, Band 1a /1b, S. 222.

und stellt dadurch eine Themenverwandtschaft zwischen den Sätzen her. Der Aufbau des Trios: a b :||: a' (Rollentausch der Hände) a c c :||.

V. Finale presto

Dieser Satz verkörpert den heiteren Kehraus par excellence. Das sehr rasche Tempo, durch die meist durchlaufenden Achteltriolen der Melodiestimme noch beschleunigt, verschleiert beinahe im Gesamteindruck sehr interessante satztechnische Details.

Die große Dreiteiligkeit des Satzes entspricht zwar der Sonatensatzform, die für Kopf- und Schlusssätze oft zum Einsatz kommt, aber sie ist besonders im Mittelteil außergewöhnlich ausgeführt. Der vergleichsweise lange 'Durchführungsabschnitt' weist sowohl melodisch als auch harmonisch sehr experimentelle Elemente auf.

Im Vordergrund rezipiert man auch bei diesem Satz die Einfachheit der Melodie, die fast zu banalen melodischen Gebilde und eine sehr angenehme Spielbarkeit. Der Hauptgedanke lässt in seiner Naivität keine große Erwartungen aufkommen.

Takte: 1-8



Abb. 25: V. Satz: *Finale presto*, Sonate in C-Dur

Einfachste Kadenzharmonik wird in der Melodie in Triolen-Zerlegungen umgesetzt.

Wilhelm Fischer¹¹⁵ charakterisiert eine solche Melodiebildung als achttaktige Periode mit viertaktigem Vorder- und Nachsatz und ordnet diesen Aufbau dem „Liedtypus“ zu. Bedingung ist der gleiche Beginn der beiden Teile. Durch das Kadenzieren am Ende der beiden Gruppen können verschiedene Typen der Periodenbildung entstehen.

Für diesen speziellen Fall hat Wilhelm Fischer den Begriff „umgekehrte Periode“ geprägt. In ihrem Fall muss der Vordersatz auf der Tonika, der Nachsatz auf der Dominante enden. Der Hauptgedanke des hier besprochenen Finale erfüllt alle diese Voraussetzungen.

Federico Celestini betont die häufige Anwendung der „umgekehrten Periode“ in fast allen frühen Sonaten Joseph Haydns: „Die breite Anwendung der umgekehrten Periode in den

115 Wilhelm Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, in: StzMw 3 (1915), S. 25-26.

frühen, vor 1765 entstandenen Klaviersonaten Haydns ist auffällig.“¹¹⁶ Schon der Nebengedanke der nächsten sechs Takte (2+2+2) moduliert über die Wechseldominante zur V. Stufe (T. 15). Der Dominant-Bereich nimmt, so wie in anderen vergleichbaren Sätzen, großen Raum in der 'Exposition' ein.

In Takt 32 beginnt der 'Durchführungsabschnitt' mit einer ungewohnten Textur. Im ersten Abschnitt (2+2+2+2) besteht sie aus rein figurativen Elementen, wobei das Hauptgewicht auf der harmonischen Gestaltung liegt. Die Verteilung einer Passage auf beide Hände ist eine Erscheinung, die bei C.Ph.E. Bach und Haydn als Ergebnis ihrer Scarlatti-Rezeption beschrieben wird.¹¹⁷ Ein kurzer Ausschnitt dieser Sequenz:

Takte: 28-36



Abb. 26: V. Finale presto, Sonate in C-Dur, Sequenz

Auch diese Episode stellt eine Verbindung zum I. Satz des Zyklus dar. Eine ganz ähnliche Textur liegt in der Schlussgruppe des Vergleichssatzes vor.

Die nächsten beiden zweitaktigen Abschnitte bringen den Harmoniewechsel |F/C7| und |Dm/A7|. Durch die klavierspezifische Textur wird nicht nur Brillianz, sondern auch verdeckte Irritation erzeugt. Harmonisch herrscht ein Schwebezustand, einerseits weil C- und G-, also die Tonika und die erwartete Dominante in den ersten beiden Takten erklingen (T. 32/33); andererseits entstehen harmonische Brüche zwischen den Zweitaktern, die ebenso an Scarlatti erinnern.¹¹⁸ In den folgenden Takten (T. 40) wird der Duktus des Satzbeginns wieder aufgenommen. Über eine II-V-I Verbindung, dann dem fast sechs Takte langem Verharren auf der II. Stufe (Dm), die dann mit der Dur-Terz zur Wechseldominante (D-) wird, mündet der Mittelteil in einen eindeutigen G-Dur Akkord (T. 51).

Auch in der Reprise findet Durchführungsarbeit statt. Nur die ersten vier Takte, also die erste Phrase des Hauptgedankens, erklingen wörtlich, danach werden die motivischen Elemente der

116 Federico Celestini, „Die frühen Klaviersonaten von Joseph Haydn“, in: StzMw 52 (2004), S. 56.

117 Ebenda, S. 151ff.. Nicht nur Celestini widmet den „Scarlattismen“ ein großes Kapitel, sondern auch Eva-Badura-Skoda in: „Die 'Clavier'-Musik in Wien zwischen 1750 und 1770“, StzMw 35 (1984), S. 65-88; Ulrich Leisinger, *Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils bis ca. 1785* behandeln den Einfluss Scarlattis auf den Klavierstil der frühen Klassik.

118 Vgl. Federico Celestini, in: „Die Scarlatti-Rezeption bei Haydn und die Entfaltung der Klaviertechnik in dessen frühen Klaviersonaten“, in: StMw 47 (1999) S. 95-127.

Exposition umgeformt und zum Teil neu harmonisiert. Die auftaktige Schlussgruppe setzt in der Melodie erst Takt 80 ein, in der Begleitung aber schon gleichzeitig mit dem Schlusston der vorigen Phrase (T. 79).

Die zahlreichen kompositorischen Details, die sich hinter dem schlichten Erscheinungsbild dieses Werkes verbergen, sind ein interessantes Zeugnis einer sehr frei angewandten Originalität eines fast unbekannten Komponisten. Die „gefällige Gesellschaftsmusik“ erweist sich hinter der Fassade als mutig, einfallsreich und spannend.

Quellenlage

Johann Christoph Mann (?1726-1782) und Joseph Haydn (1732-1809) waren Zeitgenossen. Besonders die frühen Klavierkompositionen Haydns bieten sowohl inhaltlich, als auch hinsichtlich des Werkbestandes und seiner Überlieferung eine wichtige Vergleichsbasis.

Ein musikwissenschaftlich relevantes Bindeglied zwischen den beiden Komponisten ist eben jene Quelle aus dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde¹¹⁹, die u.a. nicht nur vier Sonaten Johann Christoph Manns, sondern auch drei Haydn-Sonaten enthält. Dieses Manuskript widerspiegelt somit einen Rezeptionsausschnitt dieser Klavierwerke in der Mitte des 18. Jahrhunderts.

Eine äußerst komplexe Quellenlage wird in den „Kritischen Anmerkungen“ der neueren Urtext-Gesamtausgabe der Haydn-Sonaten¹²⁰ beschrieben. Bis zu acht Quellen pro Werk wurden nach und nach im Laufe der langen Forschungsgeschichte zu Joseph Haydns Klavierwerk aufgefunden. Nur sehr wenige der Sonaten sind im Autograph überliefert. Von den frühen Sonaten ist es nur die *Partita* in G Hob. XVI:6¹²¹. Daher gestaltet sich die Einordnung der frühen Werke schwierig. Den Datierungszeitraum beschreibt Leisinger im Vorwort des ersten Bandes.¹²²

Der vorliegende erste Band der Klaviersonaten Joseph Haydns enthält insgesamt 20 Sonaten, die Joseph Haydn in zeitgenössischen Quellen zugeschrieben werden und die bis etwa 1765 entstanden sind. [...]. Die Mehrzahl der Werke dürfte Haydn komponiert haben, noch ehe er 1761 seine Lebensstellung als Kapellmeister am Hofe der Fürsten Esterházy antrat.

Die berufliche Situation Manns könnte gerade in den 1760er Jahren der Haydns während seiner Wiener Jahre (1749-1759) ziemlich ähnlich gewesen sein. Er scheint sich in einem

119 Ms VII 27713/II, Sammelhandschrift: VERSCHIEDENE / Klaviermusik / 2 hdg.

120 Ulrich Leisinger, *Haydn Sämtliche Klaviersonaten* Bd. 1, UE 2009, S. 142ff..

121 St. Pölten, Niederösterreichisches Landes-Archiv, J.N. 12265.

122 Ulrich Leisinger 2009, S. V.

vergleichbaren Zeitraum ebenfalls in Wien allmählich etabliert zu haben.

Zumindest zwei Kriterien können verglichen werden: Die Reihung der Stücke innerhalb des Sammelbandes sowie die Titel-, bzw. Urheberangaben.

Manns Sonaten sind mit „*Auth. Mann, Auth. Giovanni Mann*, bzw. *Del Sig. Giovanni Mann*“ überschrieben. Die vergleichsweise winzige Schrift ist ein weiterer Hinweis auf die zu dieser Zeit noch untergeordnete Bedeutung des Autors eines Werkes. Der Komponist ist dadurch noch deutlich als Lieferant eines musikalischen Produkts erkennbar. Die Gattungsbezeichnung der einzelnen Zyklen fehlt bei Mann ganz.

Die Sonaten Manns sind im II. Band der Sammelhandschrift in zwei Blöcken von S. 30-38 und S. 39-47 sowie von S. 178-184 und S. 185-193 notiert, die Haydn-Sonaten erst im letzten Abschnitt des Bandes.

Haydn-Sonaten im Ms VII 27 713/II

<i>Del Sigre Haydn</i>	S. 202-208	Hob. XVI:14 in D-Dur
<i>Del Sigre Haydn / Parthia</i>	S. 209-214	Hob. XVI:13 in E-Dur ¹²³
<i>Parthia</i>	S. 214-219	Hob. XVI:2 in B-Dur

Die Autographe dieser drei Sonaten sind verschollen, es existieren aber meist mehrere Abschriften in verschiedenen Bibliotheken mit verschiedenen Titel-Schreibweisen, wie im Falle der Klaviersonate in D-Dur, Hob. XVI:14. Diese Quellsituation entspricht dem weniger akkuraten Werk- und Überlieferungsverständnis in der Mitte des 18. Jahrhunderts. In seinem eigenhändigen *Entwurfkatalog* aus dem Jahr 1765 hat Haydn manche frühen Werke verworfen, oder eine zufällige Auswahl erstellt. Noch bis etwa 1780 zeigte sich anscheinend keine eindeutige Präferenz von gedruckten Werken. „In den Jahren 1773 bis 1780 wendet sich Haydn mit zwei gedruckten Sonaten-Serien und einer nur handschriftlich vertriebenen Sammlung an die Öffentlichkeit.“¹²⁴

Erst eine genaue Betrachtung der Quellenlage macht bewusst, dass die heute im Kanon der Klavierliteratur etablierten Klaviersonaten Haydns vergessen lassen, wie lange der Weg der Erforschung seiner Werke war und ist. Nach wie vor stehen Fragen der Authentizität und der Chronologie, vor allem seiner frühen Klavierwerke, im Raum.¹²⁵

123 Ulrich Leisinger 2009, „nicht später als 1760 entstanden“, S. IX.

124 Ebenda, S. V.

125 Ebenda, S. V.

[Es] sind nur zu wenigen Sonaten Joseph Haydns die Autographe erhalten. Die Quellenlage für einen Teil der frühen Sonaten ist unbefriedigend, da die erhaltenen Abschriften den Originalen zeitlich und räumlich nicht immer nahe stehen. Die Kompositionen ab etwa 1771 sind zwar überwiegend in autorisierten Ausgaben erschienen, diese sind aber nicht immer zuverlässig.

Die Problematik der Überlieferungsgeschichte ist für das Werk des Haydn-Zeitgenossen Johann Christoph Mann vergleichsweise ähnlich gelagert. Erschwerend für die Aufarbeitung seiner vorhandenen Kompositionen ist nicht zuletzt die um gute 20 Jahre kürzere Lebensspanne. Sein Tod am Anfang der 1780er Jahre fällt in die Zeit eines sich erst allmählich etablierenden Musikmarktes und Verlagswesens in Wien.

4.3. Die 'Haffner-Sonate'

DTÖ 39: Nr. 93, Pk MANN 12, Abschrift des 1. Satzes in D-SPlb, Mus Hs 28



Abb. 27: Deckblatt des XI. Bandes der "Gemischten Werke, 6 Sonaten für das Cembalo der berühmtesten Komponisten in alphabethischer Reihenfolge"

SONATA IVta. „Composta dal Signor Mann, Virtuoso di Musica in Vienna“ gedruckt im Verlag J. U. Haffner im Sammelband *Oeuvres mêlées, contenant VI. Sonates pour le clavessin*,

*d'autant de plus celebres Compositeurs, rangés en ordre alphabetique, Parthie XI.*¹²⁶ „Der Nürnberger Musikalienhändler Johann Ulrich Haffner (1711-1767) gründete 1742 einen Verlag und publizierte seit 1767 etwa 150 Werke. [...] Berühmt wurden seine Klavier-Sammelwerke verschiedener Autoren, zum Beispiel die 12 Teile der 'Oeuvres mêlées' (1755-65).“¹²⁷

Herr Haffner hat diese Sammlung von Claviersonaten schon vor einigen Jahren angefangen, und die Anzahl der Theile, zu welchen sie angewachsen ist, kann einigermaßen die Güte derselben beweisen. In der That haben wir immer mehr Gutes als Schlechtes in den einzelnen Theilen angetroffen, und im Ganzen betrachtet, können wir sie immer als eine schätzbare Sammlung von Clavierarbeiten ansehen. [...] ¹²⁸

Sätze	Tonart	Taktart	Umfang
<i>Allegro assai</i>	F-Dur	3/4	72
<i>Andante mà non troppo</i>	B-Dur	2/4	42
<i>Minuetto/Trio</i>	F-Dur/d-Moll	3/4	28/20
<i>Tempo di Minuetto</i>	F-Dur	3/4	82

Tabelle 9: 'Haffner-Sonate' in F-Dur, Sätze

I. Allegro assai

Takte 1-21



Abb. 28: I. Satz: Allegro assai, 'Haffner-Sonate'

Dem ersten Satzes ist, nahezu modellhaft, eine geschlossene achttaktige Periode an den Anfang gestellt, die mit Halbschluss endet. Simplitizität und Verständlichkeit sind nicht nur durch die Symmetrie von Vorder- und Nachsatz und ihrer nochmaligen Unterteilung in zwei Halbsätze gegeben, sondern auch durch die aus der Dreiklangsharmonik abgeleitete, liedhafte Melodik.

126 Ms 5753 in der Bibliotheque du Conservatoire Royale de Musique, Bruxelles, Onlinequelle: <http://www.muziekbib.be/bib/indexfr.htm>, abgerufen am 5.8.2015.

127 Lothar Hoffmann-Erbrecht, „Haffner, Johann Ulrich“, in: Neue Deutsche Biographie 7 (1966), S. 462, Onlinefassung: <http://www.deutsche-biographie.de/sfz25237.html>, abgerufen, am 2.8.2015.

128 Ankündigung und Rezension der Partie XII, in: Hiller, *Wöchentliche Nachrichten*, 18. Stück, 28.10.1766, S. 135.

In der im Achtelrhythmus pochenden Begleitung sind geringfügige dissonante Erscheinungen platziert. Der über dem Tonika-Orgelpunkt der linken Hand erklingende Dominantseptakkord, im ersten Halbsatz halbtaktig mit der Tonika wechselnd, bildet den reizvollen Klang: *f-b-c-e-g* (T 1,2 und 5,6).

Die modulierende Überleitung (T. 9-16) endet mit dem Halbschluss der V. Stufe (G-), wobei die stufenweise Aufwärtsbewegung des weiter pochenden Basses die Harmoniewechsel stützt. Hier ist die Mittelstimme ostinat ausgebildet (vgl. T. 1-3/5-8). Eine aufstrebende Dreiklangszerlegung bewegt sich, ausgehend vom *c''*, in einem viertaktigen Bogen durch den Oktavraum bis zum Spitzenton *c'''*. Über einem alterierten Akkord (T. 14), dem doppelt leittönigen übermäßigen Quintsextakkord (*as-c-es-fis*),¹²⁹ der nach G-Dur (Wechseldominante) strebt, kehrt sich die Bewegungsrichtung um, und somit auch der Affektgehalt. Mit der Ableitung eines thematischen Bausteins (Dreiklangsmotiv) aus dem Kopfmotiv des Satzanfangs stellt diese Überleitung ein verknüpfendes Bindeglied zwischen Haupt- und Seitenthema dar.

Metrik	4 (2+2)	4 (2+2)	8
Harmonik	I - I	I – I/V	V – V/V
Motivik	a a'	a a''	b

Die Weiterführung in Form einer elftaktigen Episode (T. 17-27), die als kurzes Seitenthema mit Schlussgruppe bezeichnet werden kann, bricht aus der Symmetrie aus.

Metrik	Durch mehrfache Phrasenverschränkungen keine definitive Metrik, am ehesten: 5+6 (3+3)
Harmonik	Dominante im Wechsel mit Zwischendominante → V
Motivik	c (3 T.) + c (2 T.) + d (3 T.) + d' (3 T.)
Melodik	interessant ist die Umkehr der Bewegungsrichtung zwischen dem Seitengedanken (fallenden Chromatik, kontrapunktische Einsprengsel) und der Schlussgruppe (Terzenparallelen). Das umrahmende Oktavintervall der Überleitung bildet die eröffnende Geste des Seitengedankens. Auch die Schlussgruppe ist durch das Durchschreiten des Oktavraumes geprägt.

Die Durchführung (T. 28-54) beginnt 'konventionell' mit dem Vordersatz des Anfangsthemas auf der V. Stufe, danach dessen aufwärts steigende Sequenzierung in d-Moll. Die folgende Episode hat melodisch einen Bezug zum Seitenthema der Exposition, bewegt sich aber

¹²⁹ Prof. Dr. Herbert Seifert hat darauf hingewiesen, dass es sich hier um den sogenannten „Wiener Akkord“ (nach Reinhard Amon, Lexikon der Harmonielehre, Stuttgart-Weimar 2005, S. 38, 320) handelt, wobei die Quint *es* erst nachträglich gebracht wird.

kleinräumiger, und hat durch ihren Mollcharakter einen ganz anderen Affektgehalt. Expressive Seufzervorhalte, zuerst als Sext-, dann als Nonvorhalt, ebenso wie der verspätet aufgelöste Leitton verstärken die Wirkung. Diese subtile Variante des Seitenthemas verliert ganz den volksliedhaften Duktus ihres Vorbilds, das nicht nur Terzen-, bzw. Dezimenparallelen, sondern auch einen, aus dem Wienerlied bekannten, 'raunzende' Tonfall aufweist. Die harmonische Entwicklung dieser 'getrübten' Episode führt über E7-/ a-/ D7-/ g- und C7- zurück zur Tonika (T. 37-42).

Takte 36-45



Abb. 29: I. *Allegro assai*, Ausschnitt

Um einen Takt verschoben erklingt nun rhythmisch-melodisch die motivische Ableitung der Überleitung (T. 9-16), hier als absteigendes Dreiklangsmotiv. Dieser Teil bereitet die Rückführung zur Tonika vor, die zwar nach sechs Takten (T. 46) vorerst erreicht wird, aber noch nicht als 'erlösender' Reprisebeginn. Weitere acht Takte, abgeleitet von der Schlussgruppe der Exposition, zögern den Eintritt der Reprise hinaus. Hintereinander erklingen V-I-Verbindungen (F7-/B-, G7-/C-), deren letzte am Höhepunkt verharrt. Ein eingeschobener Sextakkord der Mollsubdominante (iv) wirkt wie eine Zwischendominante (oder auch $b9/4$ – Vorhalt) zu C7. In der Oberstimme wird die Septim als Spitzenton am schweren Taktteil exponiert.

Ohne Zäsur setzt die Reprise mit dem Überleitungsmotiv ein (T. 54). Auch das Seitenthema erklingt wörtlich wie in der Exposition. Die Reprise ist trotzdem unvollständig, bildet aber, zusammen mit dem Erklängen des Hauptthemas am Anfang der Durchführung, eine kompakte Einheit. Der Kunstgriff der 'doppelten Beruhigung' durch die Wiederaufnahme des 'fehlenden' Expositionsteils, hier naturgemäß ohne Gegensatz der Tonarten, lässt sich erst bei genauer Betrachtung dechiffrieren.

Die Abschnitte der Exposition sind gewissermaßen auf Durchführungsteil und Reprise aufgeteilt. Daraus ergibt sich in Bezug auf die melodische Ausführung eigentlich eine Übergangsform von der Zwei- zur Dreiteiligkeit. Auf der harmonischen Ebene ist die Dreiteiligkeit schon deutlich ausgeprägt.

Die Abrundung durch eine quasi-vollständige Reprise schafft wieder die „konventionellen“

Verhältnisse und führt den Hörer zurück zu vertrauten Hörerwartungen. Die vielen originellen Details und Abweichungen im musikalischen Verlauf sind so geschickt eingesetzt, dass sie subtile Reize verursachen können, aber nicht müssen.

Metrik	8 (4+4)	11 (5 (3+2))	6 (3+3)
Harmonik	I – I/V	I - I	I - I
Motivik	b	c c	d d'

II. Andante mà non troppo

Die ersten acht Takte der Exposition sind kompositionstechnisch ein Satz mit motivisch Gleichem im Vordersatz (2+2) und der Fortführung, bzw. Beantwortung im Nachsatz.

Takte: 1-27



Abb. 30: II. Satz: *Andante mà non troppo*, 'Haffner-Sonate'

Das öffnende Prinzip dieses Satzes wird in den folgenden 9[!] Takten mit dem an Volksmusik erinnernden Wechsel zwischen F- und C-, also Dominante und Wechseldominante, weitergeführt. In diesem Abschnitt wiederholen sich sowohl Motiv- als auch Themenabschnitte unverändert, eine Kompositionstechnik, die Mann verhältnismäßig selten anwendet.

Der Mittelteil beginnt mit dem auftaktigen Themenkopf des Anfangsthemas, moduliert jedoch mit einer neuen Wendung nach c-Moll (T. 18-21). Die folgende Sequenzierung dieser Wendung in B-Dur endet in einem Halbschluss (F-Dur).

Die Reprise (T. 30) bringt den Vordersatz und die neuntaktige Schlussgruppe der Exposition, in die Tonika versetzt, wird aber außer einer minimalen rhythmischen Variation in den Schlusstakten (T. 37 und T. 42) als nahezu wörtlich wiederholt empfunden.

Harmonisch bemerkenswert sind die Oktavverdoppelung durch die Bassstimme in Takt 7 (d'),

sowie die Dissonanzbildung (*b-a''*), die in Takt 27 (2. Achtel) durch den ostinaten Basston *b* unter dem F7-Akkord auftritt. Dieses Einsprengsel mit dem Schwanken zwischen IV. und I. Stufe führt zwar zur Tonika, wie so oft aber noch nicht endgültig. Obwohl die Kulmination beim Erreichen der Tonika erlebt wird, endet der Durchführungsteil erst zwei Takte später auf der Dominante (T. 29).

In diesem sehr kompakten Andante ist es vor allem der Mittelteil, der mit überraschenden Wendungen die Erwartungen des Hörers nicht in 'gewohnter Manier' erfüllt. Wieder ist es der Wechsel zwischen dem Konventionellem und dem Außergewöhnlichem, der zu einem reizvollem Hörerlebnis führt.

III. Minuetto/Trio:

Das Minuetto weist eine symmetrische, geradtaktige Struktur auf, besticht aber durch einige satztechnische Eigenheiten. Die motivisch-thematischen Einheiten sind zwei-, bzw. viertaktig und ändern abwechslungsreich die Bewegungsrichtung. Die Exposition enthält drei Gruppen. Das eigentliche Thema (*a*), dessen Beantwortung (*b*) und die Schlusswendung. Jeder Teil setzt sich aus zweitaktigen Einheiten zusammen, wobei diese im zweiten und dritten Teil wiederholt werden.

Takte: 1-22



Abb. 31: III. Satz Minuetto, 'Haffner-Sonate'

Der dreiteilige Satzbau setzt sich strukturell-thematisch wie folgt zusammen:

Teil	A	:	B	:A'	A'	:
Metrik	12 (4+4+4)		8 (2+2+4)	8 (4+4)		
Motivik	a b c		a'	b' c'	b' c'	

Diese außergewöhnliche Form der Dreiteiligkeit zeigt sich auch im Mittelteil, der nur das

Anfangsthema (a) mittels Sequenzierung verarbeitet. Der dritte Teil ist mit *Repr.* überschrieben. Er setzt mit dem zweiten Themenabschnitt ein und verwendet die eigentliche Tonika in den ersten vier Takten (T. 21-24) noch als Subdominante zur Dominante (F-/C-). Dadurch spielt sich das harmonische Geschehen noch im Dominantbereich ab. Erst im nächsten Viertakter (c') findet die wirkliche Rückkehr zur Tonika statt. Hier handelt es sich um eine sogenannte „kleine Reprise“, das heißt, der gesamte 2. Teil soll wiederholt werden und dann erst die letzten acht Takte. Ersichtlich ist dies auch an der unterschiedlichen Form der Wiederholungszeichen.

Die spezielle Form der Aufteilung des A-Teils auf die Teile B und A' korreliert mit der formalen Anlage des eröffnenden Allegro-Satzes.

Trio

Takte 1-20



Abb. 32: III. Trio, 'Haffner-Sonate'

Das auftaktige Trio stellt ein Kleinod im Umfang von 20 Takten dar. Es steht in der parallelen Moll-Tonart und weist eine Themenverwandtschaft zum Minuetto auf. Hier ist es die aufsteigende, harmonische d-Moll-Skala (vgl. F-Dur im Minuetto) im unisono. Sie steht im Dialog mit einem kontrastierenden Terzen-Motiv (T. 1-4) in hoher Lage. In der Beantwortung wird die natürliche d-Moll-Skala unisono abwärts geführt (T. 5/6). Die angefügte Schlusswendung endet mit einem Halbschluss mit Seufzervorhalt.

Im B-Teil ist der Satz ausgedünnt. Jetzt übernimmt die linke Hand solo den Skalenpart, die rechte Hand antwortet mit dem Terzen-Motiv. Durch die Wiederholung der aufsteigenden Skala und einem stufenweise aufsteigenden antwortenden Terzmotiv entsteht eine Spannung mit flehendem Ausdruck. Die abschließenden vier Takte erscheinen wie die andere Seite einer Gleichung. Hier werden die Stimmen in Gegenbewegung geführt und die strenge geradlinige Auf- bzw. Abwärtsbewegung weicht einer kreisenden, spielerisch anmutenden melodischen Bewegung. Durch den Wechsel der Setzart entsteht eine quasi-dynamische Kontrastwirkung.

Metrik: 2 + 2 + 4 :: 2 + 2 + 2 + 2 + 4 :: = 20

IV. Satz: Tempo di Minuetto

Carla Pollack, die diese Sonate in ihrem Werkkatalog unter MANN 12 verzeichnet, bezweifelt, ob dieser Satz ursprünglich Teil dieser Sonate war.¹³⁰

The first three movements are followed by the rubric „Il Fine“. The Tempo di Minuetto follows directly after this, without any attribution. Whether it belongs with this piece or whether it is even by Mann cannot be ascertained. It also concludes with the rubric „Il Fine“.

Eine Aufeinanderfolge der Satztypen Menuetto und Tempo di Minuetto ist auch in der Zeit des Übergangs von divertimentoartigen zu sonatenartigen Zyklen sehr ungewöhnlich. Doch die Wahl aussergewöhnlicher Satzreihungen ist bei Mann keine Seltenheit. Finali „Tempo di Menuet“ an sich sind etwa zeitgleich bei Haydn häufig, der diese in der Periode von ca. 1766-78 in seine Zyklen integriert.¹³¹

Analyse und inhaltlicher Vergleich der Sätze der F-Dur-Sonate zeigen sehr wohl Zusammenhänge zwischen den Sätzen auf, die die formalen Widersprüche entkräften können. Die hier vorherrschende symmetrische, formal übersichtliche Struktur, sowie der melodische Aufbau korrelieren stark mit dem Beginn des ersten Satzes. In beiden Fällen handelt es sich um abgeschlossene Hauptgedanken, also sehr klar gebildete Perioden, deren Vordersatz auf der Tonika, und deren Nachsatz auf der Dominante endet. Die sogenannte „umgekehrte Periode“, die laut Celestini das Potential für weitere Entwicklungen und die Möglichkeit für die Schaffung von Zusammenhängen bietet, ist hier in beiden Sätzen bestimmend. Tatsächlich sind in beiden Fällen motivische Elemente im weiteren Satzverlauf aus der prägnanten ersten Periode abgeleitet und stiften auf diese Weise Zusammenhänge.

Ebenso starke Korrelation besteht in der Melodik der Hauptgedanken, die jeweils aus dem Dreiklangsmaterial der Harmonik abgeleitet ist. Zum Beenden des Vordersatzes verwendet Mann die gleiche Floskel, die in der Bassstimme des vierten Satzes entspricht sogar wörtlich der Melodiestimme des ersten Satzes. (Vgl. T. 4 im *Allegro* und T. 4 im *Tempo di Minuetto*.)

Weiters ist es der Aufbau der Durchführung, der in beiden Sätzen harmonisch nach dem gleichen Prinzip gestaltet ist: Die Sequenzierung des Vordersatzes von C-Dur nach d-Moll.

Zusätzlich ist eine harmonische Wendung einheitsstiftend. In beiden Sätzen verwendet Mann die Akkordverbindung d (dorisch mit *h*)/a-/E-/a- (T. 16-18/T. 39-40).

130 Carla Pollack, *Early Viennese Keyboardmusic* 1984, S. 445/46.

131 In diesem Zeitraum findet man insgesamt sieben *Tempo di Menuet*-Sätze. Eine späte Ausnahme stellt Hob. XVI:49, ES-Dur um 1790 dar. Die zweisätzige vierhändige Sonata Hob. XVIIa:1 „Il Maestro e lo Scolare“ (1778) weist als 2. Satz ebenfalls ein *Tempo di Menuetto* auf.

Takte: 1-28



Abb. 33: IV. Satz: Tempo di Minuetto, 'Haffner-Sonate'

Diese 'Themenverwandtschaft' der beiden Sätze ist ein stichhaltiger Hinweis auf die Zusammengehörigkeit der vier Sätze, die rein formal in Frage gestellt werden kann.

Die Phrasenbildung ist im Finalsatz vergleichsweise einheitlicher. Die Viertaktigkeit wird nur zweimal durchbrochen. Erstmals am Ende der Exposition durch die wiederholte dreitaktige Spielfigur der Schlussgruppe (T. 14-19). Das zweite Mal im Durchführungsteil (T. 35-40), hier jedoch in einer 2+2+2-Gruppierung von motivischen Elementen.

Die Exposition besteht quasi modellhaft aus einer achttaktigen Periode (4+4), einer achttaktigen Überleitung und der sechstaktigen Schlussgruppe. Der harmonische Ablauf entspricht ebenso der Norm: I-V (T. 1-8), V-V/V (T. 9-16), V-V (T. 17-22).

Die Durchführung weist hingegen eine außergewöhnlich interessante und weitreichende modulatorischen Gestaltung auf. Der Beginn mit dem Vordersatz des Hauptthemas, in die Dominante gesetzt, erfüllt noch konventionelle Hörerwartungen. Die Sequenzierung dieser vier Takte nach d-Moll, sowie Achtelpausen auf den ersten Schlag der Begleitung (vgl. T. 13/14) lassen die volkstümlich-heitere plötzlich in eine zögernd-verunsichernde Stimmung kippen. Die Spielfiguren der nächsten Episode, die harmonisch zwischen IV-I in A-Dur, oder V-I in d-Moll schwanken, tragen den Schwebezustand weiter. Die Weiterführung ist harmonisch vielgestaltig. Besonders interessant ist die Bassstimme gestaltet (T. 35ff.). Sie führt harmonisch über d-/d7- und H° nach E-, das aber auch als Gis° mit dominantischer Wirkung zu a-Moll gehört werden kann. Die stufenweise Abwärtsbewegung des Basses (*d, c, h, a, gis*) unterstreicht das klagende Motiv der Oberstimme.

Nach einer Kadenz wird in T. 40 die vorläufige Zieltonart a-Moll erreicht, bestätigt durch ein abgespaltetes Motiv aus der Schlussgruppe der Exposition. Das Verharren in der Mollparallele der Dominanttonart C-Dur wirkt wie eine Resignation oder ein großes Fragezeichen. Der Weg zurück führt über eine neue thematische Idee, die rhythmisch in Verbindung mit den ersten

Notenwerten des Hauptgedankens, den punktierten Viertelnoten, steht. Vier Takte lang wechselt die V-I-Verbindung in g-Moll, die danach in F-Dur sequenziert wird. Hier kehrt die heitere Grundstimmung wieder zurück. Harmonisch findet noch einmal die Kadenz zur Dominante C-, also der Abschluss der Durchführung statt, während in der Melodie Elemente der vorherigen Spielfiguren und die Schlusswendung der a-Moll-Kadenz verarbeitet werden. Diese vier Takte (T. 53-56) werden in einer Variante eine Oktave tiefer gesetzt wiederholt, wobei die auftaktige Wendung im unisono (T. 59) eine besonders raffinierte definitive Schlusswirkung erzeugt.

Die Reprise setzt mit dem um eine Oktave tiefer gesetzten Vordersatz des Hauptthemas ein, der Nachsatz ist hier eine Moll-Variante.

Die figurativ gestaltete Überleitung und die Schlussgruppe, naturgemäß in die Tonika gesetzt, sind hier, wie im Minuetto, als „kleine Reprise“ zu wiederholen, die sich mit insgesamt 14 Takten außergewöhnlich lang gestaltet.¹³²

Reizvoll wirkt nicht nur der kurzzeitige Rollentausch zwischen rechter und linker Hand, sondern auch die Aufteilung von Spielfiguren auf beide Hände. Diese Passagen rücken den klaviertechnischen Übungseffekt dieses Satzes in den Vordergrund.

Bemerkenswert ist der unerwartet affektgeladene, erzählende Mittelteil, der einen besonders vielgestaltigen Modulationsweg beschreitet und durch seine fein ziselierten melodischen Figuren außergewöhnlich berührenden wirkt. Wieder begegnet dem Hörer das Phänomen, dass der Komponist seine Gestaltungskunst in einem Satz 'versteckt', der rein äußerlich, als Tempo di Minuetto, keine Überraschungen erwarten lässt.

¹³² Eine weitere ausgedehnte „kleine Reprise“ befindet sich im I. Satz der 'Gluck-Sonate', vgl. S. 45 in dieser Arbeit.

4.4. Die 'Berliner' Sonaten

Im Manuskript D-B Mus.ms 13480 sind 6 *Sonate per il Clavicembalo* in einem Kompendium zusammengefasst. Heute gilt das Manuskript als Abschrift. Das einheitliche Schriftbild aller Sonaten weist auf die Arbeit eines einzigen Schreibers hin. In früheren Beschreibungen der Sonaten wird dieses Manuskript als Autograph behandelt. Der Artikel „Sonate III, Klassik (von 1735 [!] - 1820)“ in der MGG Jahrgang 1965 enthält sogar eine Abbildung der langsamen Einleitung von Sonata 1 mit dem Untertitel:¹³³

Johann Christoph Mann, *Adagio*-Einleitung der Klaviersonate A, um 1765, vermutlich Autograph, Marburg, Westdeutsche Bibliothek, Ms. 13480.

Bettina Wackernagel führt das Manuskript in ihrer Dissertation aus dem Jahr 1975 explizit als Autograph an.¹³⁴ Auch Michelle Fillion geht von einem Autograph aus, womöglich aber in Anlehnung an Wackernagel.¹³⁵ In der betreffenden Fachliteratur konnte noch kein Hinweis darauf gefunden werden, ab wann und aus welchen Gründen das Manuskript der 6 *Sonate per il Clavicembalo* als Kopistenabschrift deklariert wurde.

Obwohl die Provenienz des Bandes, laut Auskunft der Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, nicht dokumentiert ist, kann eine von vornherein bestehende Geschlossenheit der sechs Sonaten angenommen werden. Der Vertrieb von Sonaten in Kompendien zu je sechs Stück war im 18. Jahrhundert Usus.

Im Erscheinungsbild unterscheiden sich die Sonaten nur auf dem jeweils ersten Blatt. Während die Sonaten 2, 3 und 5 über ein eigenes Deckblatt mit der Aufschrift *Sonata per il Cembalo del Sigre Giovanni Cristofforo Mann* verfügen, beginnen die Sonaten 1, 4 und 6 direkt auf dem ersten Blatt und sind mit dem gleichen Titel überschrieben. Ein Rechtschreibfehler auf dem ersten Blatt der Sonate 4 in Es-Dur, betrifft ausgerechnet den Vornamen (Giovani statt Giovanni). Zusammen mit anderen Nachlässigkeiten, wie der schlechten Einteilung der Zeilenlängen, die dicht gedrängte Noten am Zeilenende verursacht, können solche Flüchtigkeiten eher beim Komponisten selbst vermutet werden. Ein klärender genauer Schriftvergleich anhand der Originalmanuskripte, wäre wünschenswert, würde aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

133 William S. Newman, Art. "Sonate", in: MGG Bd 12, Bärenreiter, Kassel 1965, Sp. 893/94.

134 Bettina Wackernagel, *Joseph Haydns frühe Klaviersonaten, ihre Beziehung zur Klaviermusik um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, in Würzburger Musikhistorische Beiträge, Bd .2, hrsg. von Wolfgang Osthoff, Hans Schneider, Tutzing 1975, S. 201.

135 Michelle Fillion (Ed.), *Early Viennese Chamber Music with obbligato Keyboard*, Recent Researches in the Music of the Classical Era, Vol. XXXII, Part I, S. viii

Das Notenmaterial der sechs Sonaten stand in Form von Papierkopien zur Verfügung, die per Fernleihe von der Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz¹³⁶ bezogen wurden.

Das Manuskript ist als gut leserlich, verhältnismäßig regelmäßig, aber nicht als fein-säuberlich zu bezeichnen. Gelegentliche Ungenauigkeiten in der Noten- oder Vorzeichenschrift lassen sich meist problemlos aus dem Zusammenhang heraus korrigieren. Die verschiedenen großen Taktgrößen, die der Schreiber dem jeweiligen Taktinhalt angepasst hat, sowie die nicht über beide Fünfliniensysteme einer Akkolade gezogenen Taktstriche, erschweren den Überblick geringfügig. Auffallend ist die oft am Zeilenende gedrängte Notenschrift.

Sonata 1 und Sonata 2 existieren noch in einer weiteren Abschrift in auffallend feiner Schönschrift, die eigentlich der Nachahmung eines Druckes entspricht.¹³⁷ Aus dem feineren Schriftbild resultiert eine geringere Seitenanzahl als bei den gleichlautenden Sonaten der sechsteiligen Sammlung. Im Vergleich mit dieser zweiten Abschrift konnte das Rätsel einer irritierenden Taktvergrößerung in Sonata 1 des Berliner Manuskriptes, gelüftet werden.

Die Auftraggeberin oder Vorbesitzerin des zweiten Manuskripts, Comtesse de Hatzfeldt, konnte noch nicht definitiv bestimmt werden. Folgender Eintrag in Ernst Ludwig Gerbers erstem Lexikon könnte – nicht nur zeitlich passend – auf die Musikliebhaberin hinweisen:¹³⁸

Hatzfeld (Frau Gräfin von) lebte als eine vorzügliche musikalische Dilettantin im Jahr 1783 zu Bonn. Hr. Neefe meldet folgendes von ihr, f. Cram. Mag. S. 87 'Sie ist von den besten Meistern zu Wien im Singen und Klavierspielen unterrichtet worden, denen sie in der That viel Ehre macht.[...] Für Tonkunst und Tonkünstler ist sie enthusiastisch eingenommen.

Der Name Hatzfeld[t] wird auch in einem Brief Mozarts erwähnt. Am 4. April 1787 schreibt er an seinen Vater aus Wien. Nach der bekannten Briefstelle in der Mozart seine Gedanken zum Tod als „der wahre Endzweck unsres Lebens“ niederschreibt, berichtet er :¹³⁹

bey gelegenheit des traurigen Todfalles Meines liebsten besten Freundes grafen v Hatzfeld :[...] - er war eben 31 Jahre alt; wie ich – ich bedaure ihn nicht – aber wohl herzlich mich und alle die welche ihn so genau kanten wie ich.

Im Auftrag der Comtesse de Hatzfeldt entstand auch die Abschrift einer Sonate von Joseph

136 Manuskript der Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Signatur 13480, *6 Sonate per il Cembalo Del Sig.re Giovanni Cristofforo Mann*.

137 D-B Mus.ms. 13480/2, *Deux Sonates Pour le Clavecin Del Signore Giov: Cristofforo Mann M: J: Comtesse de Hatzfeldt*, Abschrift: 1810 (1810c).

138 Ernst Ludwig, Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler* [...], Bd. 1, A-M, Leipzig 1790-92, Sp. 604.

139 Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition, Brief vom 4.4.1787, S. 2/3, online: <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1614&cat=3>, abgerufen am 3.10.2015.

Anton Steffan: *Sonates Pour Le Clavecin/ Del Signore Giuseppe Steffan/ Di Hatzfeldt*.¹⁴⁰ Sie wurde mit größter Wahrscheinlichkeit vom selben Kopisten oder der selben Kopistin angefertigt, da das Schriftbild die gleiche Feinheit, erstaunliche Genauigkeit und ausgezeigte Buchstaben aufweist. Im Unterschied zur Mann-Sonate sind in dieser Sonate Steffans Vortragsbezeichnungen wie *piano*, *forte* und *dolce* angegeben.

Steffans erste Sonate (G-Dur) dieses Heftes beginnt ebenso wie die Sonate 1 in A-Dur von Mann mit einem einleitenden *Adagio*, das hier interessanter Weise in Moll steht, und auch durch einen Halbschluss eine Verbindung zum nächsten Satz herstellt. Die Satzfolge lautet: *Adagio, Allegro, Capriccio, Allegro assai*.

Weitere Manuskripte der 'Berliner' Sonaten befinden sich im Erzbischöflichen Musikarchiv Kremsier (CZ-KRa).

Die Sonaten 3, 4 und 6 sind dort als geheftete Einzelmanuskripte archiviert, wobei die Abschriften von Sonata 3 und 4 beinahe photographisch genaue Kopien des Berliner Manuskripts darstellen.¹⁴¹ Trotz minimaler Differenzen ist es rätselhaft, wie ein Schreiber eine so genaue handschriftliche Kopie anfertigen konnte. Weiterführende Vergleiche der Parallelquellen stehen noch aus.

Ergänzend wird der Beitext zu einer CD-Aufnahme herangezogen, die Roderick Simpson im Rahmen der Reihe *18th Century Music from Manuscripts*, Volume I und II veröffentlicht hat.¹⁴² Der amerikanische Komponist, Lehrer und Musikwissenschaftler Simpson war u.a. 1950-1960 Schüler von Paul Nettl (USA) und Erich Schenk (Wien), die ihn mit den Sonaten J.Chr. Manns bekannt machten. Das große Interesse an der Musik des 18. Jahrhunderts im Allgemeinen und an den Werken „vergessener“ Komponisten, die wenig rezipiert und selten aufgeführt werden, im Speziellen, führten zur Auswahl der Werke für diese beiden CDs. Je drei Sonaten J. Chr. Manns ist ein Divertimento von G. Chr. Wagenseil beigelegt.

Etwas befremdend wirkt die angewandte Aufnahmetechnik. Es handelt sich um computergenerierte Einspielungen, deren Nüchternheit das Hörerlebnis trübt. Obwohl Simpson im Beitext zur CD die außergewöhnliche Musikerpersönlichkeit Manns unterstreicht, können die Aufnahmen diesen Eindruck nicht vermitteln. Trotzdem sind Musik und Text dieser CD eine willkommene Möglichkeit, diese unbekannten Werke kennen zu lernen.¹⁴³

140 Das Manuskript befinden sich in der Bibliothek der Universität für Musik und Darstellende Kunst, Wien (mdw).

141 Die Signaturen der Vergleichssätze sind tabellarisch erfasst, siehe Kapitel "Kataloge und Archive" Tabelle 1, S. 37.

142 *Music from Manuscripts*, Roderick Simpson, Label INITIUM, Volume I/II, Vol. I enthält Sonata Nr.5/ D-, Nr.3/ F-, Nr.1/ A- und G. Chr. Wagenseil, Divertimento da Cembalo in A-, Volume I, Nr. 6.

143 Roderick Simpson, CD-Booklet, S. 2, online: <http://www.initiumcd.com/CD-A002.htm>.

[...] he must have been a really gifted musical personality.[...] J. C. was indeed a unique musician with great talent. [...] Mann is very much his own man; he's not dependent on specific ideas or formal structures of other composers; he creates new combinations of sounds in many ways.

1: A-	Adagio - Allegro assai - Adagio - Allegro assai	Menuet di Gallanteria - Allegro Paese - Menuet Da Capo	Rondo - Minore - Rondo Tempo Primo	
2: G-	Allegro	Andante dolce	Allegro assai	
3: F-	Allegro moderato	Andante Siciliano	Menuet - Trio - Menuet Da Capo	Rondo. Un poco Allegro - Minore
4: ES-	Aria scolese/ Variatio	Allegro Spiritoso	Menuet di Gallanteria - Trio - Menuet Da Capo	Allegro assai. Villanesca
5: D-	Allegro assai	Andante	Menuet Grazioso - Allegro - Menuet Da Capo	
6: B-	Allegro	Adagio	Menuet Grazioso - Trio - Menuet Da Capo	Finale. Allegro assai

Tabelle 10: 6 'Berliner'-Sonaten, Übersicht

4.4.1. Sonata 1 in A-Dur

DTÖ 39: Nr. 97, Pk MANN 9

Notiz über dem Notentext: *N. Gerber's altem Lexicon: Privat. Tonkünstler zu Wien, daselbst lebend 1766 u. beliebter Klavierlehrer bis 1790 nichts gedruckt*¹⁴⁴

Sätze	Tonart	Taktart	Umfang
<i>Adagio/ Allegro assai/ Adagio/ Allegro assai</i>	A-/ E-/ E-/ A-	2/4 – 3/8 – 2/4 – 3/8	8 / 99/ 24/ 107
<i>Menuett di Gallanteria/ Allegro Paese/ Menuet D. C.</i>	A-/ a-	3/4 – 2/4	42/ 44
<i>Rondo – Minore – Rondo. Tempo Primo</i>	A-/ a-/ A-	2/4 – 2/4 – 2/4	28/ 24/ 27

Tabelle 11: Sonata 1 in A-Dur, Sätze

Die besondere Satzanordnung dieser Sonate wurde von William S. Newman hervorgehoben, der dazu schreibt: „An unusual example of interlocking movements, on a larger scale as the experimental designs of Scarlatti and Soler noted earlier and not unlike present day experiments

¹⁴⁴ Später von fremder Hand hinzu gefügt [sic]. „Fehler“ bezüglich des Druckes von Gerber (vgl. Fußnote 63). übernommen.

by Hindemith and others.¹⁴⁵ Laut Newman sind je drei Sätze durch Halbschlüsse und melodische Brücken derart verbunden, dass sich drei Gruppen herausbilden, die er folgender Maßen schematisiert hat:

||: U. Adagio, 2/4, A → E :||;

V. Allegro assai, 3/8, E-;

U. Adagio, 2/4, E- → A, cadence on V;

V. Allegro assai, 3/8, A.

||: W. Minuet di gallanteria, 3/4, A → E :||: E → A :||;

||: X. Allegro Paese (rural), 2/4, a → c :||: a, cadenza on V :||;

W. „Subito Menuet Da Capo“.

Y. Rondo, Allegro ma un poco, 2/4, A → E;

Z. Minore, 2/4, a, cadenza on V;

Y. Rondo, Tempo Primo, 2/4, A.

Auch Ulrich Leisinger erwähnt diese eigentümliche Satzanordnung im Vergleich mit der Sonate Hob. XVI:16 von Joseph Haydn, deren Echtheit nicht gesichert ist.¹⁴⁶ J. Chr. Mann wird im Fließtext nicht namentlich, sondern als „Parallele [zu Haydns Satzanordnung] im Wiener Repertoire“ beschrieben, und erst in der Fußnote genannt.

Das erste *Adagio* ist als langsame Einleitung zum darauf folgenden *Allegro assai* zu werten. Insgesamt erinnert der Charakter und die Anordnung der Satzteile, die hier zu einem Satz zusammengefasst werden können, an die gewichtigen ersten Sätze von Bachs Orchestersuiten.¹⁴⁷

Er besteht immer aus einer französischen Ouvertüre mit einem ersten Abschnitt im typischen punktierten Rhythmus, einem darauffolgenden Fugato mit umfangreichen konzertanten Passagen und einer hier immer stark variierten Wiederaufnahme des Anfangsabschnitts.

Roderick Simpson hat dieser Sonate in seiner CD-Besprechung den Beinamen „Pummerin“ gegeben, weil ihn die Bass-Oktaven der Adagio-Teile an das Läuten der Glocke des

145 William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, Third Edition, Chapel Hill 1963, S. 356.

146 Ulrich Leisinger, *Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils bis ca. 1785*, Laaber 1994, S. 24.

147 Vgl. „Orchestersuiten (Bach)“, online: [https://de.wikipedia.org/wiki/Orchestersuiten_\(Bach\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Orchestersuiten_(Bach)), abgerufen am 27.12.2015.

Stephansdoms erinnerten, in dessen Nähe er bei seinem Wienbesuch wohnte. Wer weiß? Auch Mann wohnte in direkter Nachbarschaft.

I. Adagio-Allegro assai-Adagio-Allegro assai

Im Stil der französischen Ouverture, im gravitatisch schreitenden 2/4 Takt mit punktierten Rhythmen, ist diese kurze Einleitung im Umfang von $\parallel:8:\parallel$ Takten geprägt von den ostinaten Oktavbässen und der symmetrischen, geradtaktigen Periodenbildung. Je vier Takte Vorder- und Nachsatz werden wiederholt und enden mit einem Halbschluss auf einer E-Dur-Fermate.

Takte 1-4



Abb. 34: I. Satz: Adagio, Sonata I

Langsame Einleitungen waren in der frühen Wiener Kammermusik und bei den Mannheimern in den 1760er Jahren keine Seltenheit.¹⁴⁸ Mehrere Adagio-Einleitungen finden sich in den Sinfonien à tre, aber auch den Quartetten bzw. Sinfonien à Quattro von Manns Bruder M.G. Monn. Im Thematischen Katalog der DTÖ 39, beginnen 6 von 15 Werken Monns mit langsamen Einleitungen, also mehreren Adagio-Sätzen, einem Larghetto und einem Andante. Marianne Danckwardt beschreibt Adagios mit einer Doppelfunktion als Einleitung und als langsamer Mittelsatz bei Haydn, eine Satzfolge, die auch in Manns A-Dur Sonate vertreten ist.¹⁴⁹

Die Werke à tre¹⁵⁰, die Partita, Divertimento, bzw. Sinfonia benannt sind, beginnen fast alle mit langsamen Einleitungen, bzw. Sätzen. Einige langsame Einleitungen eröffnen auch die Klaviersonaten von M.G. Monn. Da diese sehr variable Satzfolgen aufweisen, die teilweise noch in die ältere Suiten-tradition zurückreichen, finden sich nur ein Adagio, ein Andante, aber auch ein Prelude und ein Entrée als Eröffnung.

148 Marianne Danckwardt, *Die langsame Einleitung. Ihre Herkunft und ihr Bau bei Mozart und Haydn, Schneider, Tutzing 1977*, S.186ff.: Hier werden einige Adagioeinleitungen von Sinfonien der Mannheimer Komponisten Ignaz Holzbauer, Carlo Guisepppe Toeschi sowie Christian Cannabich, sowie des dem Mannheimer Hof nahestehenden Ernst Eichner besprochen. Besonders im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts häufig, auch bei Carl Stamitz vorkommend.

149 Ebenda, S. 69.

150 DTÖ 39, Thematischer Katalog, S. XXVff..

Allegro assai

Mit der Angabe *Volti Subito Allegro assai* schließt unmittelbar der zweite Satzteil an. Auffallend sind die weiterhin vorgeschriebenen drei Kreuzvorzeichen (*fis, cis, gis*), obwohl dieser Satzteil eindeutig in E-Dur beginnt, eine Notationseigenheit, die jedoch ebenso in den frühen Haydnsonaten zu finden ist und hier auch auf die Zusammengehörigkeit der Satzteile hinweist. Das fehlende Vorzeichen (*dis*) ist bei Bedarf an Ort und Stelle eingefügt.

Takte 1-10



Abb. 35: I. Satz: 1. *Allegro assai*, Sonata 1

Dieses Allegro ist der einzige Stirnsatz des Kompendiums im 3/8 Takt. Diese Taktart ist allgemein eher für Finalsätze gebräuchlich, wie in der Sonata 4, IV. Satz, *Allegro assai. Villanesca* dieser Sammlung.

Das schwungvoll-melodiöse Eröffnungsthema ist an ein Fugato angelehnt. Die folgenden Passagen sind figurativ-konzertante Abschnitte, die die belebte Stimmung weiter tragen. Der erste Abschnitt mündet über eine Quintfallsequenz (E7/-A-/Fis7/H) in die Dominante. Es folgt ein weiterer Übergangsabschnitt im Dominantbereich, auch hier in Form einer Quintfallsequenz. Die oktavierten Bässe unterstreichen den dynamischen Charakter.

Die folgende achttaktige Überleitung aus gebrochenen Dreiklängen, leiten wieder zurück zur Tonika. Ein thematisches Element, das rhythmisch an das Kopfmotiv des *Adagios* erinnert, ist eingewoben (T. 38-40).

In Takt 46 findet sich die erste dynamische Angabe (*pia* = piano), die eventuell auf den Gebrauch eines Pianofortes, also auf ein Entstehungsdatum in den 1770ern hinweist.

Das neue Thema in e-Moll (T. 46) kontrastiert in seinem weichen, klagenden Charakter mit dem Anfangsthema. Die Bezeichnung als Seitenthema wäre zwar auf Grund des Kontrastes möglich, aber die harmonische Entfaltung findet nicht auf der Dominante statt, sondern bereitet diese vor. Erst gegen Ende der letzten achttaktigen Periode leitet eine E-Dur-Aufhellung in einen H-Dur-Halbschluss. Eine Fermate nach dem letzten Ton betont eine deutliche Zäsur.

Der Schlussteil (T. 62) beginnt mit der dynamische Anweisung *for:* [forte], besteht aus virtuoson Läufen und weiträumigen Dreiklangszerlegungen im Unisono und teilweise ungradtaktigen Sätzen, die durch Phrasenüberlappungen zustande kommen. Ein auftaktiger Einschub (4+3), an Scarlatti-Motivik erinnernd, changiert zwischen Dur und Moll und mündet letztendlich in die zwölftaktige Coda (4+4+4), die mit spannungsgeladenen Modulationen (große aufsteigende Zerlegung eines verminderten Ais7°-Akkords vor der nach acht Takten erreichten Dominante) in Takt 99 die Entspannung auf der E-Dur-Tonika bringt. Diese Schlusswirkung wird auch von Ulrich Leisinger besprochen: „Mann besitzt [...] ein besseres Gespür als die meisten Zeitgenossen für wirkungsvolle Abschlüsse. Der Schluss des [...] *Allegro assai* aus Pk Mann 9/2 nutzt Lagenkontraste, Fakturunterschiede und Klangfarben geschickt aus.“¹⁵¹

Takte 85-99



Abb. 36: *Allegro assai, Sonata 1, Schlusswendung*

Die am Ende des Satzes geschriebene Anmerkung *La 2da parte volti* ist wieder ein Hinweis auf die Verknüpfung der ersten vier Satzteile.

Die Reihung der Themenabschnitte wirkt, geschickt den Spannungsbogen erweiternd, fast improvisatorisch, jedoch keinesfalls willkürlich. Die Verwendung des punktierten Rhythmus in den verschiedenen thematischen Bildungen, der schon Charakteristikum des einleitenden *Adagios* war, stellt eine Substanzgemeinschaft zwischen den Satzteilen her.

¹⁵¹ Ulrich Leisinger 1994, S. 204.

Adagio

Takte 1-24



Abb. 37: I. Satz: 2. Adagio, Sonata 1

Zu Beginn erklingt das „Ouverture-Thema“, der erste Viertakter des ersten Adagios, diesmal in E-Dur. Als Nuance bleibt der Oktaven-Bass in der ersten viertaktigen Periode ostinat (vgl. Oktavsprünge im ersten Adagio) um die folgende Modulation mit stufenweise fortschreitenden Oktaven eindringlicher vorzubereiten. Für die folgende, durchführungsartige Periode wird das zweite Motivelement aus dem ersten Adagio abgespalten und mittels einer sequenzierenden Modulation „hinaufgetragen“, um nochmals in Form einer ausgedehnten melodischen Linie die Annäherung an die E- Dur Tonika hinauszuzögern. Diese insgesamt zwölftaktige Periode bedingt einen Stimmungswechsel zum Lyrischen mit stark improvisatorischen Charakter.

Umso festigender wirkt die abschließende idente Wiederkehr der ersten viertaktigen Periode des einleitenden Adagios in A-Dur (Andeutung einer Reprise?), die aber in der letzten viertaktigen Periode zu E-Dur, also der Tonika dieses Satzes zurückkehrt, hier mit der Wirkung eines Halbschlusses.

Der Dreiteiligkeit des Satzes liegt eine Satzgliederung von 4+12+8 Takten zugrunde.

Allegro assai

T. 90-107



Abb. 38: I. Satz: 2. Allegro assai, Sonata 1, Schlusswendung

Das Thema des ersten *Allegro assai* erklingt jetzt in A-Dur in tieferer Lage. Insgesamt stellt dieser Satz eine nach A-Dur transponierte Wiederholung des ersten *Allegro assai* dar. Eine versteckte, geringfügige Abweichung findet sich in T. 77 (hier 'nur' Wiederholung des vorigen Taktes im Gegensatz zur weiter aufsteigenden Sechzehntelkette der Parallelstelle). Eine größere Veränderung findet im T. 92 statt: Ein viertaktiger, harmonisch verzögernder Einschub sorgt für noch mehr Spannung in der Schlusscoda (T. 92-97). Entsprechend sind vor dem Schlussakkord vier 'Verzögerungstakte' (I-V7-I-V7) eingeschoben.

II. Menuet di gallanteria/ Allegro Paese

Auch in diesem Satz bleibt der Komponist dem nicht ganz symmetrischen Satzbau treu. Im zwölftaktigen ersten Menuetteil (4+4+4) 'stört' eine zweitaktiger Einschub die Regelmäßigkeit (4+2+4+4). Die klassische Achttaktigkeit, die Haydn in fast allen seinen frühen Sonaten einhält, oder sie durch motivische Arbeit ausnahmsweise auf zehn Takte erweitert, wird hier zugunsten einer weiteren Modulationsperiode ausgedehnt. In diesen vier Takten (T. 9-12) mit chromatisch aufsteigender Basslinie und ebenso chromatisch beginnender Melodik in punktiertem Rhythmus spielt der Komponist seine Modulationskünste aus.

Der zweite Teil könnte achttaktig ausfallen. Wieder löst ein zweitaktiges Motiv die Regelmäßigkeit auf. Auch in diesem Teil erscheint eine chromatische Figur, diesmal in der

Melodiestimme in Form einer aufsteigenden Sechzehntelkette, die in den Halbschluss mündet. Der Satzbau des zweiten Teils lautet also: 4+2+4, gemäß einer inneren Erweiterung.

Der dritte Teil des Menuets bringt keine notengetreue Wiederholung des ersten Teils. nur die erste Periode erklingt in ihrer ursprünglichen Form. Der zweitaktige Einschub bleibt diesmal in der Tonika (vgl. Dominante der Parallelstelle). Ab dem dritten Takt der nächsten Periode wird die Melodie variiert, und die Periode auf acht Takte ausgedehnt. Die vier Schlusstakte bringen ein Auftaktmotiv im markanten lombardischen Rhythmus, der eine Beziehung zu den beiden Allegro assai-Satzteilen (T. 24) herstellt.

Die hier angewandte Themen- beziehungsweise Motivverwandtschaft zeigt schon Hinweise auf die in der späteren Klassik angestrebte Substanzgemeinschaft zwischen den Sätzen eines Zyklus..

Der Satzbau des dritten Teils lautet also: 4+2+8+4.

Allegro Paese

Dieser Mollsatz nimmt die Stellung eines Trios ein, als Folgesatz des Menuets, das anschließend wiederholt wird. Dazu die Anweisung am Ende des Satzes: *Subito Menuet da Capo*. Auch die Wahl der Tonart (a-Moll) entspricht der gebräuchlichen Tonartwahl in der Menuet-Trio-Menuet Abfolge. Ungewöhnlich ist aber die Taktwahl. Dieses tanzartigen Stück steht im 2/4-Takt, der sich grundlegend von der üblichen Taktart des ursprünglich aus dem Menuett II entstandenen Satzteiles unterscheidet.

Takte 1-12



Abb. 39: II. Satz: Allegro Paese, Sonata I

A ||:B A':|| C. In diesem Formschema erscheinen nun endlich bis zum Ende des Teiles B, geradtaktige Perioden: A (4+4+4), B (4+4+4+4). Ebenso besteht Teil C aus einer solchen

viertaktigen Periode.

Umso mehr fällt der Teil A' aus der Reihe. Obwohl das Anfangsthema, diesmal eine Oktave tiefer, wiederaufgenommen wird, weist dieser Teil folgenden Satzbau auf: 7+3+4. Durch eine Verschränkung der Motive und ihr plötzliches Abbrechen zugunsten des nächsten, wird der Charakter des ausgelassenen, wilden Bauerntanzes verstärkt. In der äußerst reizvollen Coda (Teil C), bewegt sich der Bass schrittweise in großen Akkordbrechungen (Grundton-Quint-Oktav) abwärts zur Dominante, und unterstreicht ebenfalls den Paese-Charakter. Die volkstümlichen Melodie-Elemente könnten durchaus von tschechischen Bauerntänzen abgeleitet oder sogar ein Zitat sein, sozusagen aus der Erinnerung an J. Chr. Manns Aufenthalt in Prag anlässlich seiner Dienste beim Grafen Kinsky um 1750.

III. Rondo, Allegro ma un Poco/ Minore/ Rondo Tempo Primo

Ein Rondo in A-Dur, das erstmals unter den bisherigen Sätzen einen ganz symmetrischen Periodenbau aufweist. Die einzige Ausnahme bildet ein dreitaktiger Satz, der als kleine Reprise zu wiederholen ist.

Insgesamt könnte man die drei Teile des Rondos für eigene Sätze halten. Die Bezeichnungen lauten: *Rondo, Minore und Rondo Tempo Primo*, wobei der Minore-Teil etwa gleich lang ist, wie die beiden Rondos. Trotzdem, und vor allem durch ihre Themenverwandtschaft, müssen die drei Teile im Zusammenhang gesehen werden.

Ein volksliedhafter Melodieduktus prägt alle Themen, die bausteinartig gereiht sind. Interessante Elemente enthält die viertaktige Coda. Hier steigen engräumige Umspielungsfiguren schrittweise bis zum Zielton *e* " auf. Die Dominante am Schluss des Rondos klingt mit einer Fermate aus. Aus der Fermate entwickelt sich eine kurze, den Melodieton *e*" umspielende Überleitungskoloratur im *andante un poco*, wie sie aus Vokalwerken, aber auch langsamen Sätzen Haydns bekannt ist.

Rondo Da Capo Fin al Segno (Fermate) e poi Minore Volti, weist auf die Wiederholung des Teil A hin.

Formplan: a | a' || b | c | d (je 4 Takte)

Minore

Der nun folgende Minore-Teil bringt drei unterschiedliche Themen in je achttaktigen Perioden. Nach dem ersten 'empfindsamen' Thema, erscheint ein zweites, noch lyrischeres mit sehr ausdrucksstarker Melodik, das in der parallelen Durtonart C- beginnt. In der dritten Periode

überwiegt mehr der modulatorische als der melodische Duktus, wobei die aufsteigende Basslinie an den entsprechenden Teil im Rondo erinnert. Auch hier gibt es nach der abschließenden Fermate die gleiche Überleitung zum Anfang des *Rondos Tempo Primo* wie am Ende des ersten Rondo-Teils.

Der Minore-Teil kann als C-Teil (8+8+8) gesehen werden. Es folgt mit der Anweisung *Volti Subito Rondo* ein A-Teil. Ein nicht ganz deutlich lesbares Wiederholungszeichen nach dem Wort *Rondo*, könnte auf die Wiederholung des ersten Rondos hinweisen. Allerdings würde dann die Anweisung für die Fortsetzung mit dem zweiten, abschließenden Rondo fehlen.

Formplan: a | a' | b | b' | c | d | (je 4 Takte)

Rondo, Tempo Primo

Der dritte Teil (A') beginnt mit der wörtlichen Wiederholung des A-Teils, während die folgenden thematischen Abschnitte stark abgeändert sind. Es bleiben noch sieben Takte bis zum Erreichen des Abschlussakkords. Hier findet, sozusagen als letzte Chance, die Unterbrechung des bisher 'formvollendeten', symmetrischen Gesamtbaus statt: der vorher erwähnte dreitaktige Einschub und seine Wiederholung, der deutlich und geradlinig zur Dominante E-Dur hinführt.

Formplan: a | a' | b' | c" ||: d" :|| e
 4 4 4 4 3 4

Sehr raffiniert wirkt der Einsatz der Albertibässe, die entweder bei der Themenvariation, oder am Anfang eines neuen Themas eingesetzt werden.

Auch in diesem Rondo, das in einer scheinbar schlichten, klassischen Form gestaltet ist, verbergen sich unerwartete Einschübe, die den improvisatorischen Charakter verraten.

4.4.2. Sonata 2 in G-Dur

DTÖ 39: Nr. 91, Pk MANN 3

Die zweite Sonate des 'Berliner' Kompendiums weist eine sehr übersichtlich angeordnete Satzfolge auf.

Sätze	Tonart	Taktart	Umfang
<i>Allegro</i>	G-	2/4	185
<i>Andante dolce</i> ¹⁵²	C-	2/4	107
<i>Allegro assai</i>	G-	6/8	86

Tabelle 12: Sonata 2 in G-Dur, Sätze

Interessanter Weise spiegelt sich diese Übersichtlichkeit auch in einem auffallend geordneten Schriftbild des Manuskripts wieder. Zu dieser zweiten Sonate wurde auch ein eigenes Deckblatt angefertigt. Insgesamt wirkt sie 'mustergültiger' als Sonate 1.

I. Allegro

In der großen Struktur dieses Satzes ist die Dreiteiligkeit im Sinne einer Sonatenhauptsatzform angelegt. Deutlich ist ein zweiter Teil, der den „Kopf“ des Hauptthemas auf der Dominante bringt, abgesetzt (T. 78). Ebenso kehrt das Hauptthema, nach einer relativ kurzen 'Durchführung' auf der Tonika wieder, um eine breit angelegte „Reprise“ einzuleiten. Trotz des äußeren Formrahmens wird nach kurzer Zeit offensichtlich, dass der Ideenreichtum und die Themenvielfalt diesem Formdenken ungezwungen gegenüberstehen.

Zu Beginn des ersten Satzes sind viel 'klassische' Parameter erfüllt: Simplizität, volksliedhafte Melodik, Symmetrie, achttaktige Perioden, Funktionsharmonik mit Ganz- und Halbschluss.

Die ersten beiden viertaktigen Sätze bilden ein Frage-Antwort-Paar, das auf der Dominante endet. Mann verwendet hier abermals die umgekehrte Periode. Die ostinaten Oktaven im Bass der ersten beiden Takte geben dem Thema eine volkstümliche Note und setzen sich auch im Unisono der Antwort fort. In der Folge wird der Vordersatz des Themas wiederholt, jedoch die 'Antwort' variiert, um wieder zur Tonika zurückzukehren.

152 Vgl. Mus.ms. 13480/2 [Comtesse de Hatzfeldt]. In dieser Abschrift aus dem Jahre 1810 lautet die Satzbezeichnung *Andante*. Vgl. S. 76 Fußnote 137

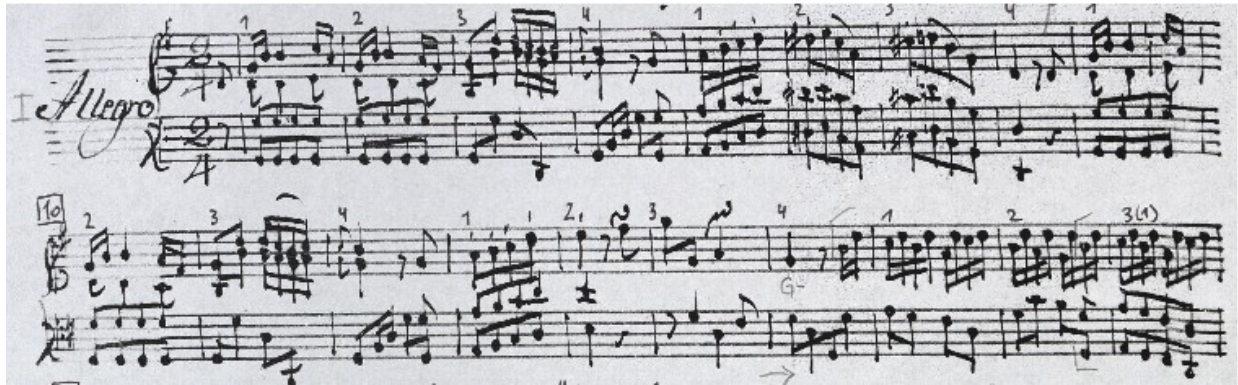


Abb. 40: I. Satz: Allegro, Sonata 2

Die überleitenden Passagen sind nicht immer klar von neuen Themenbildungen abgegrenzt.

Der Überleitungssatz ist kleingliedriger, 2+2 Takte, die nur durch die Oktavierung des Basses im zweiten Teil variiert werden.

Erst im nächsten Abschnitt wird aus der Dreiklangsbrechung wieder ein melodisches Thema entfaltet. Die immer neuen, weiträumigen Sechzehntelzerlegungen folgen dem harmonischen Gerüst in mannigfaltigen Spielfiguren und gelangen mittels Sequenzierung nach A-Dur. Wieder erfolgt eine Erweiterung des letzten Satzes auf 5 Takte, um in einer Abschlussfloskel die verminderte Quint der Zwischendominante E-Dur (*b*) erklingen zu lassen (T. 38). Die Erwartung zur Dominante (D-) geführt zu werden, wird nicht erfüllt. Das Zwischendominante A- wird in der Folge mit einem neuen thematischen Einfall auskomponiert, und führt nach neun Takten in eine virtuose Passage in der Dominanttonart, deren parallele große Dreiklangszzerlegungen an barocke Passacaglien Händels erinnern (ab T. 49).

II. Andante dolce

Dieser Satz stellt abermals einen Bezug zwischen Mann und Mozart her. Ein wörtlich übereinstimmender Themenkopf, die gleiche Tonart und eine sehr ähnliche Begleitung finden sich im *Rondeau, Allegretto grazioso*, dem III. Satz von Mozarts Klaviersonate KV 309.¹⁵³

Ebenso wie bei der Korrelation von Manns 'Wiener' G-Dur-Sonate und Mozarts ArientHEMA aus *Lucio Silla* entsteht auch in diesem Fall die Vermutung, dass Mozart Manns Werke gekannt haben könnte. Das ergibt sich aus der relativ genau bekannten Entstehungsgeschichte von Mozarts *Rondeau*, über die im Briefwechsel mit seinem Vater sehr detailliert Auskunft gegeben

153 W. A. Mozart, *Sonate in C-Dur KV 309* (284 b), hrsg. von Ernst Hertrich, Henle, München 1977 (W. A. Mozart, Klaviersonaten, Band I), S. 100. Auf diese Themenverwandtschaft wurde ich von Prof. Herbert Seifert aufmerksam gemacht.

wird. Demnach entstand die Sonate während Mozarts Aufenthalt in Mannheim im Herbst 1777, wobei er das *Andante* in C-Dur „ganz nach den Caractère der Mad:selle Rose“ gemacht hatte.¹⁵⁴

Takte 1-14



Abb. 41: W. A. Mozart, III. Satz, Klaviersonate in C-Dur, KV 309

Takte 1-20



Abb. 42: II. Satz: *Andante dolce*, Sonata 2

Die Übereinstimmung des viertaktigen Themenkopfes ist durchaus verblüffend. Sogar der Doppelschlag vor dem Zielton *c''* erklingt bei Mozart, allerdings erst bei der Wiederholung des achttaktigen Hauptgedankens in Takt 10.

Die Verarbeitung des kindlich-naiven thematischen Eröffnungsgedankens fällt durchaus individuell aus. Unterschiedlich sind die Harmonik und die Weiterführung des Themas.

¹⁵⁴ Ernst Hertrich, „Vorwort“, in: Mozart, *Klaviersonate C-Dur, KV 309*, Einzelausgabe, Henle, Berlin 2012, S. II. Rosina Theresia Petronella war die Tochter des Mannheimer Komponisten und Violinisten Christian Cannabich (1731-1798), bei dem Mozart auf seiner Pariser Reise 1777 Station machte und während des Aufenthaltes der ca. 13jährigen Tochter des Hauses Klavierunterricht erteilte. Ihr widmete er die Sonate KV 309.

Während bei beiden Komponisten der erste Takt in C-Dur steht, lässt Mann im 2. Takt die V. Stufe folgen. Der Melodieton c'' (T. 2) bildet einen Quartvorhalt zu G-Dur, wodurch ein Seufzermotiv als Melodieabschluss entsteht.

Mozart bleibt im 2. Takt in C-Dur, wobei das c'' in der Oberstimme den Abschlusston bildet. Mozart wiederholt den Themenkopf auf der IV. Stufe (T. 3-4), während Mann die zweite Hälfte dieses Motivs variiert und über die V. Stufe zur Tonika zurückkehrt (T. 3-4) und damit den ersten Viertakter schließt. Mozart spinnt den Hauptgedanken weiter fort (T. 1-8).

Stark differierend ist der weitere musikalische Verlauf. Mann ergänzt den eröffnenden Viertakter mit einer thematisch neuen Antwort, die nach einem Trugschluss (VI. Stufe, T. 8) auf sechs Takte erweitert ist. Mozart bildet insgesamt eine vollständige Periode, die eine andere außergewöhnliche Erweiterung (T. 16-19) erfährt.

In diesem Satz lässt Mann seinem improvisatorischen Ideenreichtum freien Lauf. Die angelegte Sonatensatzform wird mehrfach aufgebrochen, wie beispielsweise zu Beginn mit der Erweiterung des Nachsatzes auf sechs Takte, der erst nach weiteren vier Takten mit einer Überleitungspassage auf der Dominante endet. Diesen 14 Takten liegt eine umgekehrte Periode zugrunde. Harmonisch bewegt sich das 'Seitenthema' (T. 15) auf der V. Stufe (G-Dur) und endet, diesmal nach 9 Takten, auf der Zwischendominante (T. 23). 2x4 Takte einer Schlussformel im Dominantbereich münden schließlich in eine Quartsextakkord-Fermate (T. 32), wie sie zu Beginn einer Kadenz im Klavierkonzert gebräuchlich ist. Diese Kadenz ist in minimierter Form über 10 Takte ausgeführt.

Die Durchführung (ab T. 42) moduliert nach dem Erklingen des Hauptgedankens (Vordersatz) zur parallelen Molltonart und bringt neben der Abspaltung des Seufzermotivs, das am Anfang in eine harmlos trällernde Melodie eingebunden war, einen expressiv klagenden Höhepunkt. Diese beiden Takte werden wiederholt. Dem melodiosen Verarbeitungsteil folgt eine Überleitung, die in eine Fermate auf der Dominante mündet (T. 71).

Auch in der (Schein-)Reprise wird schon nach kurzem Erklingen des Vordersatzes ein sechstaktiger Einschub mit kontrastierendem Lagenwechsel gebracht. Erst ab dem Einsatz des Seitenthemas, diesmal naturgemäß auf der Tonika, entwickelt sich eine vollständige Reprise, die auch die Passage mit der Quartsextakkord-Fermate enthält. Die folgende Reminiszenz an die Kadenz wird geschickt in einen Schlussteil verwandelt.

Ein überaus spannender langsamer Satz, der die Angepasstheit, die aus der Melodiebildung der ersten vier Takte abgeleitet werden könnte, sehr bald und nachhaltig in eine außergewöhnlich freie Gestaltung verwandelt.

III. Allegro assai

Eine volkstümliche Melodie mit Tanzcharakter eröffnet den Schlusssatz. Der Nachsatz der symmetrischen achttaktigen Periode besteht aus der zweitaktigen Wiederholung eines Unisonoabschnitts, der in der linken Hand durch Oktaven verstärkt wird. Die Auftaktigkeit jeweils eines Zweitakters gibt tänzerische Impulse. Andererseits hört man auch die verteilten Rollen wie im Kehraus eines Singspiels heraus.

Dem Allegro liegt eine Sonatensatzform mit rondoartigen Anklängen zugrunde. Nach einem viertaktigen Zwischendominantbereich kehrt das Hauptthema in der Dominante wieder, diesmal mit einem Nachsatz, mit schwungvoll-ausgelassenen Charakter. Die Fortsetzung ist mit neuen Themeneinfällen gestaltet, teilweise im schnellen Wechsel der Struktur nach dem dialogischen Prinzip des Anfangs. Erst im späteren Verlauf entsteht ein durchführungsartiger Teil mit modulierenden Dreiklangszerlegungen.

Der 3. Themeneinsatz findet auf der Subdominante statt und dient hier als Ausgangspunkt für thematische Experimente. Eines davon ist eine raffinierte rhythmische Verschiebung, die eine zweitaktige Bildung einmal abtaktig und gleich darauf auftaktig erklingen lässt.

Der dritte Teil ist formal als Scheinreprise gestaltet, die durch Themenvarianten, Einschübe und veränderte Aneinanderreihung der Satzteile der Exposition, sowie durch das nochmalige Einsetzen des Hauptthemas geprägt ist. Als wollte der Komponist die positive Stimmung der ganzen Sonate noch einmal bestätigen, lässt er die schwungvoll-ausgelassene Passage aus dem Dominantabschnitt zwei Mal erklingen.

4.4.3. Sonata 4 in Es-Dur

DTÖ 39: Nr. 98, Pk MANN 14, CZ-KRa II.A.205

Sätze	Tonart	Taktart	Umfang
<i>Aria scocese un poco Andante</i>	Es-	2/4	30
<i>Allegro Spiritoso</i>	Es-	4/4	124
<i>Menuet Di Gallanteria ma più Andante/ Trio</i>	Es- / c-	3/4	40/ 44
<i>Allegro assai, Villanesca</i>	Es-	3/8	76

Tabelle 13: Sonata 4 in Es-Dur, Sätze

Bemerkenswert ist die Tonartengleichheit aller vier Sätze, die eigentlich auf die barocke Suitentradition zurückweist, aber auch noch in Divertimenti gebräuchlich ist. Ob dadurch das

Herausheben des wirklich außergewöhnlichen *Trios* beabsichtigt war, kann nicht nachvollzogen werden, ist aber ein willkommener Gesamteffekt. Sonata 4 ist die einzige der sechs Sonaten, deren Satzfolge keine verwandten Tonarten aufweist.

Zum Vergleich könnte die Sonate No. 34, Hob. XVI/43 von Joseph Haydn herangezogen werden.¹⁵⁵ Alle drei Sätze (*Moderato*, *Menuetto/Trio*, *Rondo presto*) dieser 1771/73? entstandenen Sonate stehen in As-Dur, wobei erstaunlicher Weise auch das *Trio* in der gleichen Tonart bleibt.

I. Aria scocese/Variatio

Die heute noch bekannte schottische Volksweise *The Harp That Once Through Tara's Halls* (Gramachree Molly) bildet das auftaktige Thema, das hier in seiner Schlichtheit und Periodizität (4+4+4+2 Takte) die Sonate eröffnet. Den volkstümlichen Charakter unterstreichen die in Terzen und Sexten zweistimmig geführte rechte Hand sowie die begleitenden einfachen Dreiklangsakkorde, die die Kadenzharmonik nicht verlassen.

In der *Variatio*, die das Thema nur einmal variiert, wird die Harmoniefolge mittels Sechszenteltriolen der rechten Hand aufgefächert. Dadurch stellt dieser zweite Satzteil eher eine spieltechnisch brillante als eine musikalisch interessante Variation dar. Raffiniert ist der nach dem Erreichen der Tonika um zwei Takte erweiterte Schluss gesetzt, der mit einer kantablen melodischen Figur über C7/F schließlich in einen Halbschluss, also B-Dur mündet. Schrittweise führt der oktavierte Bass von *Es-D-C* nach *B*, nicht ohne die Vorhaltwendung des vorherigen Ganzschlusses zu wiederholen.

¹⁵⁵ Joseph Haydn, *Sonate in As-Dur*, Hob. XVI/43, hrsg. von Christa Landon (Sämtliche Klaviersonaten Bd. 1b), UE, Wien 1972, S. 222.



Abb. 43: I. Satz (ganz), Aria Scocese/ Variatio, Sonata 4

Exkurs: Volksliedbearbeitungen:

Die Verwendung eines alten, bis heute bekannten schottischen Liedes als Variationsthema in einem Sonatensatz ist als sehr frühes Beispiel auf diesem Gebiet anzusehen. Auf welchem Wege Mann die ungewöhnliche Anregung zur Verwendung dieser Air bekommen hatte, gehört zu den vielen offenen Fragen.

Als weiteres frühes Beispiel kann ein Werk Georg Christoph Wagenseils (1715-1777) genannt werden. Er hat die gleiche Air zum Thema eines Variationssatzes gemacht. Der betreffende Zyklus ist im Thematischen Katalog der Klavierwerke Wagenseils¹⁵⁶ unter der Bezeichnung "A Lesson for the Hapsichord or Pianoforte. Compos'd by Mr. Wagenseil. To which is added a favorite Irish Air Gramachree Molly with Variations. London: Thompson [1770]" vermerkt.

¹⁵⁶ Helga Michelitsch, *Das Klavierwerk von G. Chr. Wagenseil, Thematischer Katalog*, Wien 1966, S. 71-72, F-Pn Vma Ms 648 (1-2).

Takte 1-8

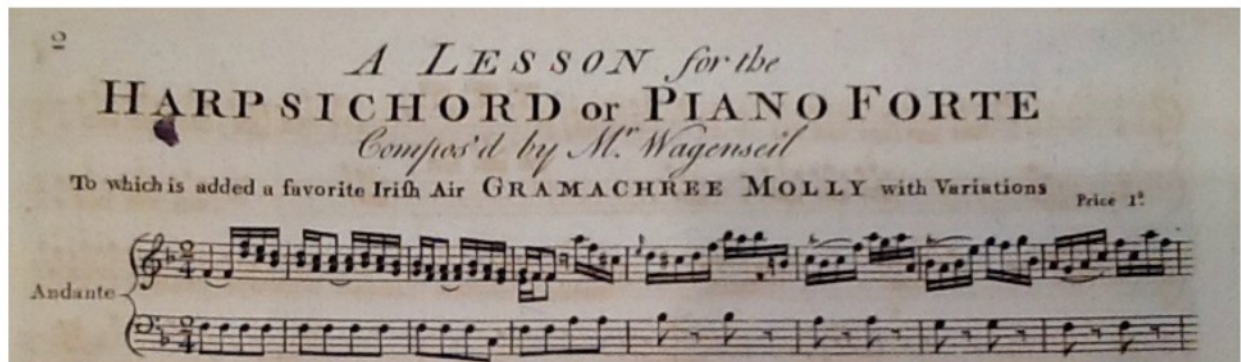


Abb. 44: G. Chr. Wagenseil, Beginn der Klaviersonate in F-Dur

Takte 1-11

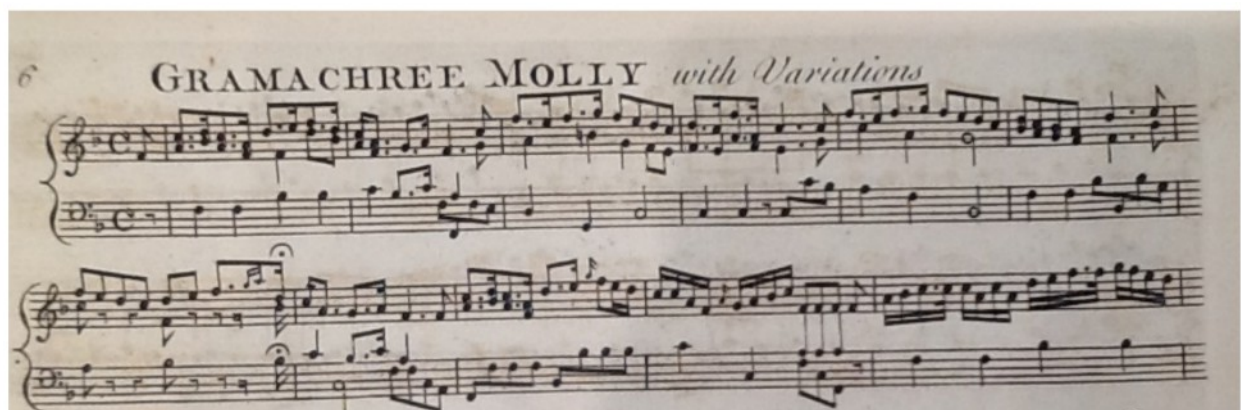


Abb. 45: G. Chr. Wagenseil, Variationen-Satz über "Gramachree Molly"

In Manns Es-Dur Sonate steht die *Aria scocese* mit einer einzigen *Variatio* als Eröffnungssatz an erster Stelle, während bei Wagenseil der Satz *Gramachree Molly with variations* den vierten und letzten Satz einer F-Dur Sonate (*Andante*, *Allegro*, *Minuetto*, *Thema mit Variationen*) bildet.¹⁵⁷

Die Bearbeitungen von Volksliedgut durch namhafte Komponisten wurde erst um 1800 vor allem von schottisch-britischen Verlegern als gewinnbringendes Genre erkannt. "Anstatt sich auf einheimische Komponisten für die Arrangements zu verlassen, kontaktierte Thomson Persönlichkeiten von internationalem Ruf und fragte zunächst bei Pleyel, Kozeluch und Haydn an."¹⁵⁸

¹⁵⁷ Mittlerweile konnte das Manuskript in der Pariser Bibliotheque National de France (F-Pn) eingesehen werden. Im Vergleich stellt sich der Variationssatz im Anschluss an Wagenseils Sonate als variiertes Strophensatz mit mehreren Variationen dar, die aber nicht einzeln gekennzeichnet sind.

¹⁵⁸ Onlinequelle: <http://www.triovanbeethoven.at/Projekte/Volksliedbearbeitungen-von-Haydn-und-Beethoven/Volksliedbearbeitungen-von-Beethoven>, abgerufen am: 12.08.2015.

Joseph Haydns Bearbeitungen Schottischer Lieder entstanden erst zwischen 1802 und 1804 im Auftrag des schottischen Buch- und Musikalienhändlers William Whyte aus Edinburgh, und wurden von diesem in zwei Bänden der Sammlung *A Collection of Schottish Airs* [...] By Joseph Haydn Mus. Doct.“ veröffentlicht.¹⁵⁹ Weiters sind aus der selben Zeit Liedbearbeitungen Haydns für die Volksmusikforscher und Verleger George Thomson bzw. William Napier bekannt.¹⁶⁰ Alleine für Thomson komponierte Haydn Bearbeitungen von mehr als 200 Melodien, darunter auch die bekannte Air *Gramachree* (Adagio ma non tanto).¹⁶¹

Beethoven begann die Produktion für dieses Genre erst verhältnismäßig spät und komponierte ca. 176 Arrangements in den 11 Jahren 1809 bis 1820.

II. Allegro spiritoso

Besonders auffallend in diesem Satz ist die große Vielfalt an thematischen Gedanken, bzw. Motiven und die in Richtung Sonatenhauptsatzform weisende Anlage. Eine Vielzahl verschiedener Themen schafft einen Abwechslungsreichtum, der durch die reiche Modulatorik noch unterstrichen wird. Mehrere dieser thematisch nicht gefestigten Bildungen sind nicht markant als Themen ausgebildet, und bilden daher eher Passagenwerk oder Überleitungsfloskeln. Das markante akkordische Eröffnungsmotiv jedoch, ein Dreischlagmotiv barocken Typus, bildet den roten Faden und strukturiert gleichzeitig das musikalische Geschehen des Satzes.

Takte 1-7



Abb. 46: II. Satz: *Allegro Spiritoso*, Sonata 4

Fast möchte man glauben, der Komponist hätte die Zahl 3 zum Motto dieses Satzes gemacht.

¹⁵⁹ Onlinequelle: <http://www.haydn-institut.de/Neuerscheinungen/neuerscheinungen.html>

¹⁶⁰ Joseph Haydn GA-Werke XXXII,3, *Volksliedbearbeitungen Nr. 151-268, Schottische Lieder für George Thomson*, hrsg. von Marjorie Rycroft u.a., Henle, München 2001, S. XII: „Zwischen 1800 und 1804 bearbeitete Haydn im Auftrag des in Edinburgh ansässigen Volksliedsammlers George Thomson (1757-1851) über 200 schottische und walisische Lieder für eine oder zwei Singstimmen mit Begleitung von Violine, Violoncello und Klavier. [Nachdem Thomson zu Beginn der 1790er Jahre zunächst von Ignaz Pleyel, dann von Leopold Koželuch Begleitsätze hatte schreiben lassen, wandte er sich im Herbst 1799 auch an Haydn.]“

¹⁶¹ Hob. XXXIa:13bis, Nr. 214 *Gramachree*, (D-Dur), S. 148.

Außergewöhnlich ist die Dreitaktigkeit vieler Phrasen, vor allem im Bereich des Hauptthemas, aber auch in späteren Einschüben und Themenabschnitten. Dreitaktige Phrasen findet man auch in anderen Sonaten, vor allem bei Joseph Haydn, aber nicht in dieser Dichte und Augenscheinlichkeit.

Vorder- und Nachsatz des Hauptthemas (3+3) weisen folgende Struktur auf: Der Vordersatz besteht aus drei Eröffnungsakkorden (T. 1), die von einer absteigenden Sextenkette (T. 2) beantwortet werden und mit einem schlichten Kadenzmotiv (T. 3) ausschwingen. Im Nachsatz wird das erste Motiv wiederholt, die Sextenkette aufsteigend geführt und das Kadenzmotiv schließt im Gegensatz zum vorherigen Halbschluss mit einem Ganzschluss.

Die Geschlossenheit und Symmetrie dieses ersten Themas setzt sich auch in der dreitaktigen Überleitung fort. Aufsteigende Akkordzerlegungen und Albertibässe entsprechen ganz den Idealen des 'klassischen' Stils. Der Bruch entsteht erst im Verlauf der nächsten fünf Takte. Beginnt noch in Takt 10 ein sehr schlichtes, fast tändelndes Sechzehntelmotiv, eine sequenzierte Tonumspielung, ändert sich in den folgenden drei! Takten (ab T. 12) mit einem fließenden Übergang der Ausdruck zum Expressiven. Augmentation durch Dehnung der Notenwerte, sowie Seufzermotivik sind hier die kompositorischen Mittel.

Nicht immer kann die Taktanzahl der einzelnen Phrasenteile genau bestimmt werden. Grund dafür ist die oftmalige Verzahnung von musikalischen Gedanken, die wegen ihrer Ausdehnung nicht mehr als Motive im herkömmlichen Sinn bezeichnet werden können.

Ein Beispiel dafür ist die nun folgende Quintfallsequenz, die (ab T. 15) von F- nach B-moduliert. Schon nach den ersten drei! Harmonien (F7/B7/Es7) findet eine überraschende Ausweichung nach den Kreuztonarten (A7/D7/G7) statt, die mit genau drei! weiteren Harmonien (C7/F7/B7) in die Dominanttonart mündet.

An dieser Stelle (T. 18) findet eine solche 'Verzahnung' statt – Schlussston der Quintfallsequenz ist zugleich Ausgangston des Auftaktes des nächsten Themenabschnitts.

Eine noch engere Verbindung folgt in T. 21 ohne Auftakt. Eine virtuose Passage mit spannungsverdichtender, kleinräumiger Chromatik schließt direkt an das vorhergehende Themenelement an. Hier wird das akkordische Dreischlag zur Binnenschlusswendung auf der Zwischendominante F-Dur (T.23).



Abb. 47: II. Satz: Ausschnitt, Sonata 4

Erst nach weiteren 12 Takten mit unterschiedlichen Phrasenlängen (1+2+2+1+1+5) endet dieser Überleitungsteil auf der V. Stufe in B-Dur.

Auch in der oben genannten Haydn-Sonate ist die enge Verbindung von Themen und die oft dadurch verursachte Aperiodizität vertreten. Schlussston einer Periode ist zugleich Anfangston der nächsten (siehe z.B. *Moderato*, T. 12).

Der 'Seitensatz' (T. 36) bringt eine weitere unerwartete Wendung. Ein kurzes Themenelement in b-Moll, dessen Synkopen-Rhythmus schon vorher angedeutet wurde (T. 27), aber hier melodischer gestaltet ist. Der Eintritt des 'Seitenthemas' in Moll, statt des erwarteten Dur, passiert nicht ohne eine kurze Floskel zwischen den beiden wiederholten Zweitaktern, die nach Dur changiert.

Im Anschluss daran kommt es zum ersten Mal im musikalischen Verlauf der 'Exposition' zur wörtlichen Wiederholung von Themenausschnitten aus der Überleitung.

Die thematische Bildung der Schlussgruppe besticht durch ihre Klangsönheit mittels großer Dreiklangszerlegungen der Bassstimme und weiter Lage der zweistimmigen Oberstimmen.

Hier begegnet man, nicht zum ersten Mal bei J.Chr. Mann, einem gebräuchlichen Stilmittel der Klassik, der Wiederholung einer musikalischen Phrase in der Mollvariante, die hier besonders gut zur Geltung kommt, da die Mollterz (*ges*) der Tonika in der Oberstimme auf dem ersten Taktteil erklingt.

Die 'Durchführung' (T. 53) kann nicht nur wegen ihres Dominanteinsatzes, sondern auch wegen der Wiederkehr des eröffnenden Dreischlagthemas als solche bezeichnet werden. Am dritten Schlag erklingt die Septim (*as*) im Bass und öffnet das Thema für neue musikalische Wege.

Insgesamt steht hier nicht die Themenverarbeitung, sondern der Aufbau von Spannung durch Expressivität im Vordergrund. Schon nach dem Kopfhema setzt ein neues, kontrapunktisches Thema ein, das durch die aufwärts strebende Sequenzierung dramatisierend wirkt. Es wird von pochenden, repetierten Achtelnoten begleitet. Danach übernimmt die linke Hand den Spannungsverlauf mit einer dramatischen Sechzehntelkette in f-Moll harmonisch, an deren

Beginn ein Duodezim-Sprung steht. Das Pochen übernimmt nun die rechte Hand in Form repetierter Oktaven mit dem Spitzenton c''' in der Oberstimme. Die anschließende Modulation führt in ganztaktigen Akkord-Arpeggios über $f/H^\circ/c/Fis^\circ/D$ nach g-Moll. An dieser Stelle erreicht die Dramatik ihren Höhepunkt.

Im erreichten g-Moll erklingt das markante Dreischlagmotiv des Beginns in einer I-V-I Akkordverbindung, sozusagen die Tonart bestärkend. Wie ein Echo wird jetzt ein eintaktiges Zwischenmotiv aus der Überleitung eingesetzt. Von dieser III. Stufe der Haupttonart moduliert eine Sechzehntelkette über das nochmals erklingende Kopfmotiv auf der II. Stufe (f-) schließlich nach Es-Dur.

Dieses Erreichen der Tonika (T. 75) stellt jedoch eine Scheinreprise dar. Zunächst erscheint das Dreischlagthema in der I-V-I-Variante, doch erst nach weiteren sechs Takten, die in eine große, aufsteigende Dreiklangszerlegung auf der V. Stufe münden, setzt die richtige 'Reprise' mit dem vollständigen sechstaktigen (3+3) Eröffnungsthema ein.

Im Sinne der gesamten Konzeption dieses Satzes, der immer wieder mit Überraschungsmomenten und nicht erfüllten Erwartungen spielt, ist auch die Reprise keine vollständige, also keine wörtliche Wiedergabe der 'Exposition'. Der harmonische Ablauf bleibt zwar an die Tonika gebunden, auch der Seitensatz steht wieder in Moll, aber eben diesmal in es-Moll, anstatt des b-Moll der Exposition. Die Themenreihung ist jedoch neu zusammengestellt und einzelne Figuren werden geringfügig variiert. An die schon bekannte Schlussgruppe ist ein dreitaktiger! Epilog angefügt. Diesmal steht die Mollvariante mit dem exponierten *ces* am Beginn des fallenden Schlussmotivs vor der Durvariante.

Dieses *Allegro Spiritoso* stellt einen besonders interessant durchkomponierten Mittelsatz dar. In der detaillierten Betrachtung, bzw. Analyse erstaunen die vielen raffinierten Kompositionsmittel, vor allem das der reich schattierten Harmonik. Trotz des vielfältigen modulatorischen Geschehens ist der Bauplan einer Sonatenhauptsatzform klar erkennbar.

III. Menuet di Gallanteria ma più Andante/ Trio

Takte 1-4



Abb. 48: III. Satz: Menuet Di Gallanteria, Sonata 4

Diesem galanten Menuet in Es-Dur liegt ein klarer Formplan zugrunde:

||: A (16 T.) :||: B + A' (16 T.) :||

Die kompositorischen Mittel entsprechen ganz dem Titel dieses Satzes. Grazile Ornamentik, tändelnde Tonumspielungen und eine sangliche Melodie schaffen einen leicht verständlichen Tanzsatz mit klaren Strukturen.¹⁶²

Trotzdem fehlen auch hier nicht Manns charakteristische "Würzmittel" wie verzögernde Chromatik, Alterationen, weitgespannte Melodiebögen und Zerlegungen sowie eine gewisse Dramatik in Form von großen Sprüngen. Im B-Teil werden die dramatischen Elemente intensiviert, wobei durchaus durchführungsartige Arbeit diese acht Takte (T. 17-24) prägt. Auch die linke Hand gestaltet mit einem Sechzehntellauf die aufgewühlte Stimmung mit, die schon den Charakter des folgenden *Trios* andeutet.

Trio

Dieses Trio stellt einen besonders ausdrucksstarken Satz dar, der sich schon weit von der „konservativen Struktur der frühen Triosätze“ [z.B. bei Haydn] entfernt hat.¹⁶³

Das Kopffthema dieses dreiteiligen c-Moll-Trio ist geprägt von der Motorik einer fast durchlaufenden Sechzehntelbewegung und kühner Chromatik.

Den wild-rasanten Charakter unterstreichen Oktavsprünge und weit ausholende Dreiklangszerlegungen in der Oberstimme sowie exaltierte Sprünge mit der über zwei Takte ausgedehnten Chromatik in der Bassstimme, die abschnittsweise parallel zur der Oberstimme ausgeführt wird. Die ersten acht Takte schaffen einen starken Kontrast zu den folgenden lyrischen Themenabschnitten.

162 Ulrich Michels (Hrsg.), dtv-Atlas zur Musik, Bd. 2, Vom Barock bis zur Gegenwart, Bärenreiter, Kassel u.a. 1985, S. 367.

163 Ulrich Leisinger 1994, S. 94.

Takte 1-20

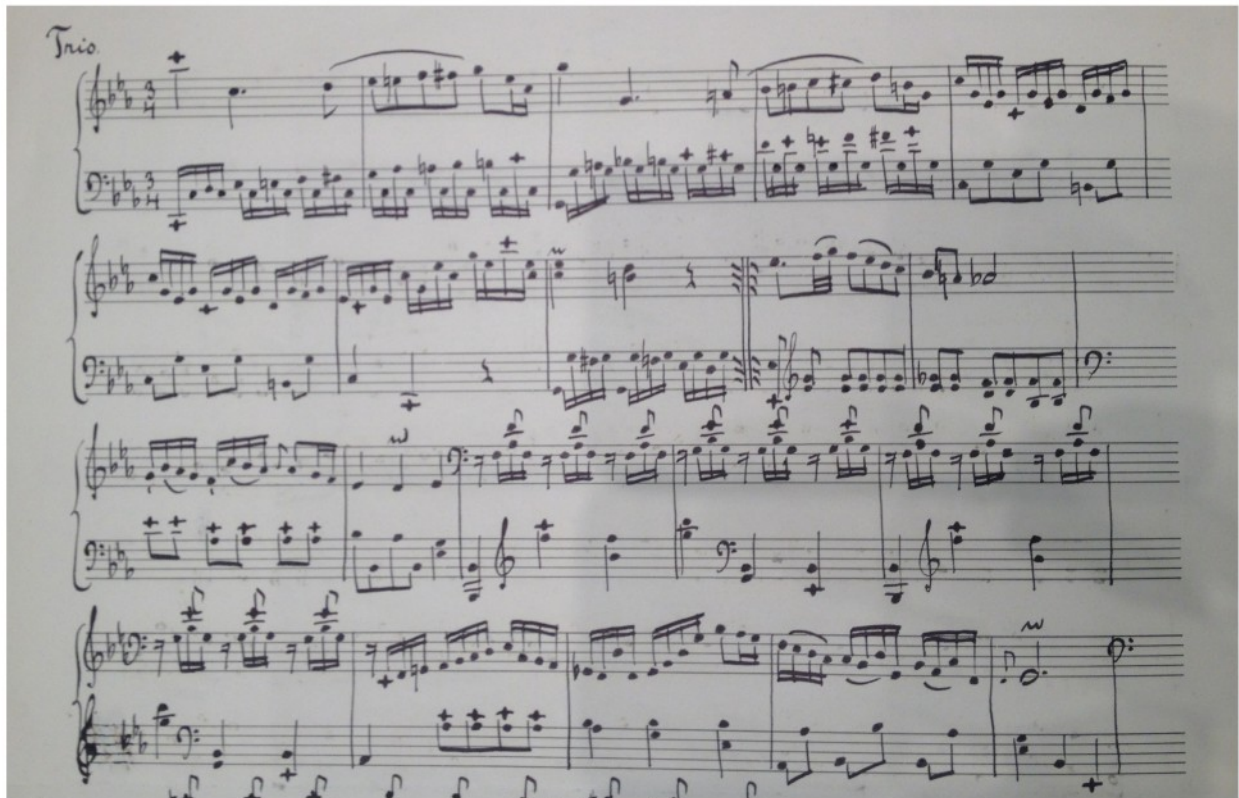


Abb. 49: III. Satz, Trio, Sonata 4, Abschrift (F-Pn)

Die virtuose Anlage ist auch in der Überleitungspassage (T. 13-16) spürbar. Das Übergreifen der Hände, mittels großer Sprünge über zwei Oktaven der führenden linken Hand über die begleitende rechte, stellt eine weitere spieltechnische Herausforderung dar.¹⁶⁴ Durch den höchst dynamischen Charakter weist dieses *Trio* schon in Richtung Scherzo und steht dadurch im noch stärkeren Kontrast zum galanten *Menuet*.

Außerdem kontrastieren die einzelnen Teile der dreiteiligen Menuettform A :||: B A' :||.

Der B-Teil mit dem tonalen Zentrum Es-Dur setzt sich aus verschiedenen Abschnitten zusammen. Er beginnt sanft mit kantabler Melodik (T. 9-12), setzt sich in einer figurativen Überleitung mit dem Übergreifen der Hände fort, die ohne Abphrasieren durch einen melodisch ausschweifenden Gedanken erweitert ist (T. 13-20).

Am Übergang zum nächsten Takt, der zugleich auf dem nächsten Notenblatt notiert ist, findet ein so heftiger Bruch statt, dass der Verdacht aufkommt, dass hier eine Seite fehle.

Sowohl in der Textur, als auch in der Harmonik verändert sich der musikalische Verlauf

¹⁶⁴ Das Übergreifen, bzw. Ineinandergreifen der Hände setzt Mann auch in einer frühen 'Wiener' Sonate ein: *Sonate in F-Dur*, A-Wgm Ms VII 27713/II, S. 183-193, 6. Satz *Finale Allegro assai*.

unvermittelt. Das Material ist zwar aus dem figurativen Überleitungsteil bekannt, an dieser Stelle jedoch nicht in Überleitungs-, sondern eher in Durchführungsfunktion. Dem Tonika-Abschluss des Es-Dur-Teils folgt harmonisch E°/Des-f-, sequenziert nach F°/Es-G-, was schließlich die Rückkehr zur Tonika ermöglicht (T. 24-28). Auf der Dominante findet noch eine deutliche Zäsur in Form einer Fermate statt. Das ausgedehnte Verweilen auf dem Dominantakkord verstärkt zusätzlich die Wirkung des stürmisch hereinbrechenden Kopfthemas (T. 29). Die beiden Hälften des A-Teils (a, b) sind in A' um einen Abschnitt erweitert, der durchaus als Coda zu bezeichnen ist (T. 35-44). Hier werden noch einmal Extreme ausgelotet. Raketenhaft aufsteigende Dreiklangszerlegungen, chromatische Seufzerbildungen und ein Septimsprung in der Melodik sowie eine stark erweiterte Kadenz in der Harmonik schaffen eine dramatische Episode kurz vor dem Schluss. Dieser ist mit Manns typischen ostinaten Trommelbässen unterlegt und ebbt in der Entspannung aus.

4.4.4. Sonata 6 in B-Dur

DTÖ 39: Nr. 96, Pk MANN 13

Sätze	Tonart	Taktart	Umfang
<i>Allegro</i>	B-Dur	C	129
<i>Adagio</i>	Es-Dur	C	49
<i>Menuet Grazioso - Trio</i>	B-Dur - g-Moll	$\frac{3}{4} - \frac{3}{4}$	42 - 33
<i>Finale</i>	B-dur	$\frac{2}{4}$	68

Tabelle 14: Sonate 6 in B-Dur, Sätze

I. Allegro

Der erste Satz dieser Sonate ist mit 129 Takten einer der umfangreichsten der ganzen Sammlung.

Er ist ebenso themen-, wie abwechslungsreich gestaltet und weist Andeutungen eines durchführungsähnlichen Mittelteils und einer Reprise auf. Die Dreiteiligkeit des Satzes wird vor allem im harmonischen Formplan deutlich. Der Umfang der drei Teile umfasst 58/18/51 Takte.



Abb. 50: I. Satz: Allegro, Sonata 6

Eine aufsteigende B-Dur Dreiklangszerlegung im unisono bildet das fanfareartige Eröffnungsmotiv. Die Beantwortung erfolgt in einer treppenartig fallenden Sechzehntelkette, die auftaktig einsetzt, was den ungestümen Charakter der Eröffnungssphrase verstärkt. Dieses zweitaktige Thema und seine in der Frühklassik oft angewandte Wiederholung bilden die erste viertaktige Periode, die in dieser Form erst wieder in der 'Reprise' (T. 78) wiederkehrt. In Form der Bassfigur, also von der linken Hand gespielt, tritt das rhythmisch markante Eröffnungsmotiv mehrmals in Erscheinung. Bei seiner Wiederkehr (T. 12) wird es, obwohl es unisono eingesetzt ist, raffiniert verpackt und bleibt nur an seiner rhythmischen Struktur erkennbar. In weiterer Folge bereitet es in einer Art Coda des ersten Teils den 'Durchführungsteil' vor. Hier ist die Bassfigur der linken Hand prägender Teil der modulatorischen Entwicklung, wobei sie als Dreiklangszerlegung dafür besonders gut geeignet ist.

In den Takten 5 und 6 erklingen ein kurzer melodischer Einschub und seine Wiederholung, der in Sechzehntelketten ausschwingt. Der gesamte erste Teil (T. 1-17) wirft zwar kurze Themenelemente auf, die aber eher das harmonische Gerüst ausschmücken, als dem melodischen Ausdruck dienen. Das interessanteste modulatorische Feld bilden die Takte 9-14. Die harmonische Fortschreitung lautet: I(B)-VII°(A°) | i(b)-VII°(A°) | I7(B7)-VI(G) | ii7(c) | V(F) | I(B).

Der erste Teil bezieht sich auf die Tonika B-Dur und endet in Takt 17 akkordisch mit einem Halbschluss. Ein lyrisch-galantes 'Seitenthema' in F-Dur (T. 18) wird auf sechs Takte erweitert. In der folgenden Modulation zur V. Stufe (C-Dur), wird ein Takt in Wiederholungszeichen gesetzt, was der gebräuchlichen Abbeviatur für wiederholte Takte oder Taktgruppen in Manuskripten dieser Zeit entspricht. Die Manifestation von F-Dur, unter Verwendung neuer

motivischer Komponenten und Modulationen (Quintfallsequenz) endet erst in Takt 58, umfasst also insgesamt 40 Takte. Schon in Takt 37 scheint der F-Dur Teil mit dem Einsetzen des markanten fanfarenartigen Anfangsmotivs in der linken Hand abgeschlossen. Der Spannungsbogen wird jedoch durch einen neuen thematischen Gedanken erweitert. Trotz des C-Dur-Zentrums hat das neue Thema klagend-melancholischen Charakter, der mittels Vorhaltmelodik und vermindertem Septakkord auf den Taktschwerpunkten zum Ausdruck gebracht wird. Nach diesem sechstaktigen Einschub kehrt noch einmal ein virtuos-dramatisches Thema von Takt 27 wieder. Große Septakkordzerlegungen und fallende chromatische Sechzehntelketten, rhythmische Überraschungen (Achtelsextolen) prägen diese Passage. Erst ab Takt 53 schwingt die Spannung in einer gesanglich gestalteten Schlusswendung aus. Die 'Coda' mit dem prägnanten Anfangsmotiv im Bass mündet in die Dominante (T. 58).

Mit dem eintaktigen Anfangsmotiv auf der V. Stufe beginnt ein durchführungsartiger Teil. Die motivische Verarbeitung des Eröffnungsmotivs passiert vor allem auf der harmonischen Ebene. Bemerkenswert ist auch die spielerische Erweiterung des anfangs zweitaktigen 'Themas' durch die Variation des zweiten Taktes, also der Beantwortung der aufsteigenden Dreiklangszerlegung. Die stufenweise fallende Sechzehntelkette des Anfangs weicht hier einer kantablen Melodielinie mit variierter Wiederholung.

Takte 55-65



Abb. 51: I. Allegro, Sonata 6, 'Durchführung'

In Takt 62 beginnt die eigentliche Modulation, die über D-Dur (VI. Stufe, aber Dur) nach g-Moll führt. Die harmonische Spannung wird durch das Verharren auf der Dominante der Mollparallele der Grundtonart (g-Moll) erhöht.

Die Rückführung zur Tonika geschieht innerhalb eines einzigen Taktes (T. 77) durch die halbtaktige Aufeinanderfolge von g-/F- in der Begleitung des markanten Anfangsmotivs. Mit

der Wiederaufnahme des Themas auf der Tonika beginnt die 'Reprise'(T. 78). Doch schon im dritten Takt erfolgt die 'Beantwortung' auf der IV. Stufe. Das 'Seitenthema' der 'Exposition' (T. 18) beginnt hier im 12. Takt (T. 89) auf der I. Stufe. Es folgt nun eine wörtliche Fortführung des ersten Teils mit geringfügigen Abweichungen.

Der dritte Teil dieses ersten Satzes kann als vollständige Reprise bezeichnet werden, sieht man von den fehlenden sechs Takten ab.

II. Adagio

Dieser langsame Satz stellt einen der beeindruckendsten Sätze der Sammlung dar. Die Dichte an außergewöhnlichen kompositionstechnischen Details, in der großen Anlage einer modifizierten Sonatensatzform, schafft zugleich divergierende Affekte, musikalischen Fluss und Expressivität.

Nach Ulrich Leisinger¹⁶⁵ ist dieses Adagio dem Concerto-Typus zuzurechnen, der gemäß der Wiener Tradition auch einigen langsamen Sätzen von Haydn, Wagenseil, Steffan oder Reutter des Jüngeren zugrunde liegt. Dieser Satztypus steht im Unterschied zum Aria-Typus mit dem Klavierkonzert als Gattung in Verbindung und ist durch Merkmale charakterisiert, die auch dieses Es-Dur-Adagio prägen. Dazu gehören weitgespannte melodische Bögen, gleichmäßig pochende Achtel in der Begleitung, die Konzertfermate¹⁶⁶ (T. 19, T. 46), sowie der Einsatz von chromatischem Tonmaterial.

Da J. Chr. Mann seinen Sätzen keine Modelle zugrunde legt, kann hier nicht von einem standardisierten durchgehenden Typus die Rede sein.

Dieser langsame Satz steht in Subdominantverwandtschaft zu den drei anderen Sätzen, in Es-Dur.

¹⁶⁵ Ulrich Leisinger 1994, S. 94.

¹⁶⁶ Fermate über dem Quartsextakkord, hier mit ausgeschriebener Figuration, die chromatische Elemente enthält.



Abb. 52: II. Satz: *Adagio*, Sonate 6

Ein kantables Thema eröffnet den Satz. Die pochende Achtel-Begleitung untermalt die fließenden Melodielinie. Besonders reizvoll ist auch die rhythmische Gestaltung der Melodie, durch die Abwechslung von Sechzehntelgruppierungen, Sextolen und Synkopen. Insgesamt ist das Anfangsthema dreiteilig (2+2+2) nach dem Frage-Antwortprinzip gebaut, wobei die Beantwortung bei ihrer Erweiterung in Moll erklingt. Durch die Halbtonschrittrückungen der Vorhaltbildungen entsteht der seltene Vorhaltakkord Fes-Dur zu Es-Dur.

Modulatorisch interessant ist die folgende Periode (T. 7-12), die mit Akkordbrechungen in beiden Stimmen beginnt. Der harmonische Verlauf bewegt sich von Es- über A°7 – B – F7 nach b-Moll. Die Spitzentöne der Oberstimme bilden eine dramatisch sich steigernde Linie: *ggaabc*.

Nach der expressiven Steigerung setzt mit dem Erreichen von b-Moll ein berührend melancholisches Seitenthema ein, das in kurzem Wechsel mit expressiven Ausbrüchen changiert. Thema und zugleich Ausdruck wechseln in der Exposition wiederholt in der Mitte des Taktes.

Takt 12 schließt mit Halbschluss auf der Wechseldominante F-Dur, das dominantisch zum

anschliessenden B-Dur-Bereich öffnet. Neu ist das Jagdmotiv mit den Hornquinten in der linken Hand (T. 12), das in weiterer Folge in sehr tiefe Oktavbässe übergeht. Darüber liegt eine melodische Linie, die auf T. 11 Bezug nimmt. Der Einsatz eines weiteren musikalischen Gedankens, der in der Taktmitte von T. 14 beginnt, bezieht sich durch den 'auftaktigen' Quintsprung motivisch auf den Beginn des Kopfmotivs, vermittelt aber eine gespanntere Affektlage. Diese Spannung wird zwei Takte später noch intensiviert, wenn die linke Hand die gleiche Melodielinie übernimmt, während die rechte Einzelintervalle komplementär ergänzt.

Eine erweiternde Schlusspassage zieht den Spannungsbogen bis zum endgültigen Halbschluss in B-Dur. Der ausdrucksstarke Einsatz der oktavierten Basslinie, die in Gegenbewegung zu den metrisch versetzten Oberstimmen abfällt, führt zu einer extrem weiten Akkordlage vor dem Erreichen des B-Dur-Quartsextakkords ('Konzertfermate', T. 18). Zusätzlich springt die Unterstimme nach einem chromatischen Abgang ($B, A, S, G, G, E, S, F, E, E, E$) eine große Septim abwärts zum $\underline{E}$, anstatt in einen Halbton aufwärts ($E \rightarrow F$) zu münden. Dieser dramatischen Geste lässt der Komponist eine konzertante, kurze 'Kadenz' folgen, die schließlich Entspannung im warmen Klang der Schlussgruppe findet, einer vollständigen, wiederholten Kadenz über dem Orgelpunkt B (T. 19/20).

Überraschender Weise setzt noch im selben Takt (T. 21) nach dem abschließenden B-Akkord das kantable KopftHEMA auf dem dritten Schlag ein. Dem ersten Viertakter folgt die dramatische Akkordpassage von T. 7/8. Obwohl diese entspannt ausschwingt, wird die Spannung noch einmal durch die Satztechnik des Stimmentausches gesteigert. Die ungestüme Basslinie in Sechzehntelsextolen, ergänzt durch große Septimen in der rechten Hand, die Seufzervorhalte bilden, füllt in weitem Bogen eine Quintfallsequenz aus.

Das Spiel mit dem Spannungswechsel wird noch bis zum Schluss des B-Dur-Teiles weitergesponnen. Erst im letzten Takt lösen normale Sechzehntel die Sextolen ab, eine natürliche Entschleunigung durch die Zweiergruppierung, und münden unisono in einen Ganzschluss.

Die veränderte Reprise (ab T. 32) übernimmt das Hauptthema wörtlich in der Melodie. Die Begleitung wird zu einer triolischen Dreiklangsbrechung variiert. Schon der zweite Zweitakter erscheint durch thematische Arbeit und Sequenzierung in veränderter Form. An dritter Stelle ist das melancholische 'Stimmungswechsel'-Thema aus Takt 8 gereiht, diesmal abtaktig. Erst ab hier entspricht die Themenabfolge der des ersten Teils.

Die drei Schlusstakte sind ebenso wie zuvor eine vollständige Kadenz über dem Orgelpunkt Es . Ein 'seufzender' Vorhaltakkord beschließt dieses aufwühlende Adagio.

Das Adagio steht dem der Zeit entsprechenden Ideal der 'Klangrede' sehr nahe. Die Ruhe und

Ausgewogenheit, die das eröffnende Thema ausstrahlt, wird schon im dritten Takt von einer kurzen Unruhe gestört, die jedoch sehr schnell wieder beschwichtigt wird. Umso heftiger ist der darauf folgende Aufruhr, umso trüber die plötzliche Innerlichkeit. Beide Stimmungsextreme schwingen wieder in der ausgewogenen Idylle aus. Sogar ein 'Erinnerungsmotiv', wie aus der Ferne, wird kurz eingeblendet (Hornquinten, T. 12). Die letzte Themengruppe, die in ihrer Wiederholung wie mahnend in der Bassstimme erklingt, hat aufbegehrenden Charakter, Festigung versus Stimmungsschwankung. Dem Empfindungskampf, der Zerrissenheit (notenbildlich im Intervall $\underline{E}-b'''$), ist eine kurze Erholung im warmen, versöhnlichen Klangbild vor dem Wiedererklingen des Anfangsthemas gegönnt (T. 19/20).

Expressiv aufgewühlte Episoden stehen im Dialog mit introvertierter Melodik. Der übergangslose Stimmungswechsel findet auch seine Entsprechung in der metrischen Gestaltung. Die Themenwechsel finden oftmals im Takt statt. Überraschung, Unerwartetes oder auch Unsicherheit scheinen die 'Themen' dieses Satzes zu sein. Wieder sind es auch die Ausschöpfung der modulatorischen Möglichkeiten und der Einsatz harmonischer Klangfarben, die diesen Satz so außergewöhnlich machen. Hier wird das Terrain der Simplizität, vielleicht auch der Leichtverständlichkeit im weiten Bogen verlassen.

Eine interessante Vergleichsbasis bilden langsame Sätze aus Joseph Haydns Sonaten. Besonders der 3. Satz, das *Adagio* aus Hob. XVI/6, weist ähnliche Strukturen auf.¹⁶⁷ Die größte Übereinstimmung besteht im Begleitmuster der pochenden Achtelbewegung, die aber in Gegensatz zu Mann bei Haydn das ganze Stück beherrscht. Die einzige Ausnahme in Form von Sechzehnteltriolen (T. 6-8 und T. 21-23) stellt zugleich die verblüffendste Parallelstelle zu Mann dar (T. 12-13 und 40-41). Beide Abschnitte bringen einen anhaltenden Triller in der Oberstimme und 'volkstümliche' Terzen (Haydn) bzw. Hornquinten (Mann). Interessanter Weise befinden sich beide Stellen im B-Dur-Bereich.

Sollte hier die Frage nach der Entstehungsreihenfolge gestellt werden, ist es am ehesten vorstellbar, dass Mann Haydns autograph, aber undatiert erhaltene Sonate gekannt hat und sich von gewissen Elementen inspirieren ließ. Auch die 'Konzertfermaten'¹⁶⁸ (Haydn, T. 9 und 24; Mann, T. 18 und 46) sind vergleichbar. Im Gegensatz zu Haydn sind bei Mann die Auszierungen der Fermaten ausgeschrieben. Trotzdem gibt es einschneidende stilistische Unterschiede, wie den eher einheitlichen Affekt und die modellhafte Bewegungsstruktur bei Haydn. In der Länge ist Manns komplexer Satz mit 49 Takten fast doppelt so lang wie der Haydns (25 Takte).

167 Ulrich Leisinger 1994, S. 94ff..

168 Ulrich Leisinger 1994, S. 95.

III. Menuet Grazioso/ Trio

Das *Menuet* in B-Dur weist folgenden Satzbau auf: A (T. 1-10) :: B (T. 11-18), A' (19-34) ::

Die besonderen Merkmale sind die ausgeweitete Harmonik und II-V-I-Schlusswendungen, Themenvielfalt mit fließenden Übergängen, ausdrucksstarke melodische Gestaltung und die häufig angewandte Chromatik, sowohl punktuell in der Melodielinie (T. 7/8, 16 und 35), als auch als Charakteristikum der Basslinie im Schlussepilog (T. 27 = 29).

Im A-Teil ist die von Mann häufig eingesetzte 'umgekehrte Periode' (a I-I, b I-V) anzumerken, wobei b auf sechs Takte erweitert ist. Schon in den ersten Takten bilden die zweistimmigen Begleitklänge harmonische Dichte, wodurch ein inniges Klangbild entsteht. (I-I-IV|I-V7-VI|I-IV6-V7|I.

Zudem bildet der imitatorische Einsatz der Bassstimme (T. 5), der dem Kopfmotiv entspricht, dann aber in einen C7-Akkord mündet, der F-Dur zur „Tonika“ macht (T. 6-7), einen reizvollen Effekt. Hier, wie im gesamten weiteren Verlauf des Menuets, lässt Mann den Hörer nicht zur Ruhe kommen. Mittels eingeflochtener Alterationen wird das harmonisch Zentrum immer wieder aufgebrochen.

Der B-Teil setzt unvermutet in G-Dur ein, das den Beginn der Sequenz G7/c/F7/B bildet. Vorhalte (Sekund-Quart) geben weiter Klangwürze.

Die motivisch voneinander abgeleiteten Themenelemente sind oft nur durch Intervalle (Oktavsprünge T. 5 und T. 11) oder rhythmische Verwandtschaft (T. 6 und 12) erkennbar. Als 'typisch' ist auch die Sequenzierung zweitaktiger Gruppen (T. 11-14) zu bezeichnen.

Im A'-Teil ist nur das Hauptthema wörtlich erhalten, neu gruppiert und umgewandelt bildet der Weg zum Schlussepilog eine überraschende Klangwanderung. Durch eine „Kleine Reprise“ von immerhin acht Takten wird das Ende dieses fein ziselierten Menuets noch hinausgezögert.

Einen Bezug zum Beginn des *Allegro*, dem ersten Satz dieser Sonate, stellen die Dreiklangsmelodik des Kopfmotivs, sowie die abschnittsweise treppenartig aufsteigenden Basslinien (T. 11-14 und 23-26) dar.

Takte 1-8

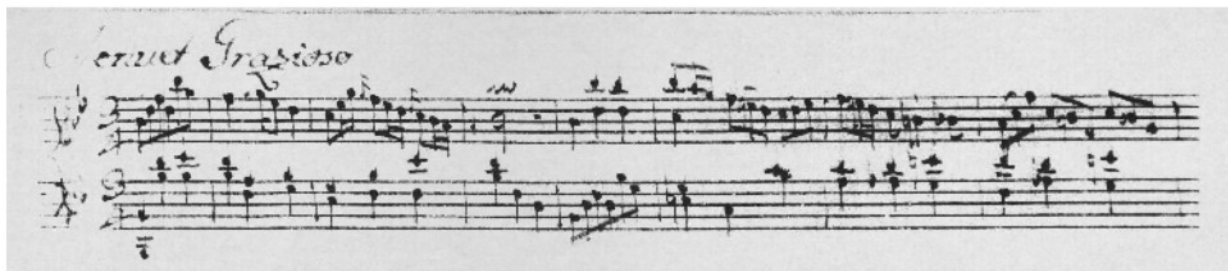


Abb. 53: III. Satz: Menuet grazioso, Sonata 6

Trio

In diesem ausdrucksstarken *Trio* in g-Moll bestimmt die in Sexten geführte Oberstimme den warmen melancholischen Charakter. Der Satzbau ist ähnlich wie im *Menuet* strukturiert. Es beginnt jedoch mit einer geschlossenen achttaktigen Periode, die auch wörtlich im A'-Teil wiederholt wird, entspricht also eher dem klassischen Menuet-Typus. Die kurze Aufhellung des B-Teils durch G-Dur erinnert harmonisch an den B-Teil im *Menuet* : G/c/A/D. In der Folge findet ein Verharren über dem Orgelpunkt (Murkybässe auf *d*) auf der Dominante statt. Die anfangs in Terzen geführte Oberstimme mündet über alterierte Akkorde in einen wehmütigen Trugschluss (T. 17). Im Pendeln zwischen VI. und V. Stufe löst sich der Spannungsbogen mit dem Eintritt des Kopfthemas auf der Tonika (T. 21).

Auch ein rhythmisches Element verbindet Menuet und Trio. Die Einheit: punktierte Viertel, gefolgt von zwei Sechzehnteln, tritt als rhythmisches Motiv insgesamt fünfmal im Menuet auf. Die Diminution in Form einer punktierten Achtel, die durch zwei Zweiunddreißigstel ergänzt wird, verbindet Menuet und Trio.



Abb. 54: III. Satz (ganz), Trio, Sonate 6

Noch ein 'Markenzeichen' Manns, eine prägnante chromatische Figuration über den Ambitus von fast einer Oktave, erscheint in der siebentaktigen Coda von A' (T. 27-33). Diese dramatische Steigerung des Ausdrucks mündet in einen melancholischen Abgang zur Tonika. Ein berührend expressiver Satz, der Manns Gestaltungskunst auf kleinstem Raum widerspiegelt.

IV. Finale, allegro assai

Dieser Finalsatz sticht in der gesamten Sonaten-Sammlung durch seinen symmetrischen Satzbau hervor. Auch am Ende der 6. Sonate bildet er in seiner Struktur einen ausgewogenen Ruhepunkt, während sein inhaltlicher Charakter Ausgelassenheit und mitreißende Fröhlichkeit vermittelt. Er wirkt wie ein fröhlicher Kehraus des gesamten Kompendiums.

Takte 1-31



Abb. 55: IV. Satz: Finale allegro assai, Sonata 6

Die bei Mann so seltene, ungestörte Symmetrie des Satzbaus wird in folgender Tabelle sichtbar:

Teile	Takte	Viertaktige Sätze	Tonaler Bereich
A	16	:a b a b' :	Tonika B-Dur
B	16	:c d : :e b'' :	VI. Stufe g-Moll
C	12	Überleitung, Modulation, Zwischenspiel	VI-V g-/F-
A	16	wie oben	Tonika B-
D	8	f f	Vollständige Kadenz

Tabelle 15: Formplan, Sonata 6, Finale

Die Form ergibt sich aus der Anlage dieses Satzes als Tanzsatz, der dem Kontertanz nahesteht. Die Bewegungsmuster der Tänzer wechseln im Kontertanz mit den achttaktigen Perioden. In den Teilen B und C entspricht die Textur einem Duo-Streichersatz aus der Volksmusik.

Die Begleitung wird strukturierend, den Ausdruck unterstützend eingesetzt. So wird die verspielte Melodie des Vordersatzes (a) mit schlichten Terzen und Quinten begleitet, der ungestüme Nachsatz (b) zuerst im 'selbstbewussten' unisono (T. 5-6), dann mit springenden Bässen der Funktionsharmonik (T. 7-8), der zweite Nachsatz (b') mit den Grundtönen der Kadenz in Viertelnoten.

Im B-Teil wird der Bass in Sexten und Terzen die Melodie begleitend geführt. Erst im Takt vor dem letzten Nachsatz kommen wieder die springenden Bässe zum Einsatz. Die Bassstimme in Teil C beginnt mit den schlichten ostinaten Terzen und unterlegt den langen Triller mit pendelnden Dreiklangsbrechungen. Dieser Abschnitt mit nur 12 statt 16 Takten mündet in einen Ruhepunkt auf der V. Stufe.¹⁶⁹

Nach der Wiederkehr des Anfangsthemas wird in der Coda (D), einem typischen Nachspiel in der Tanzmusik, beides verwendet: ostinate Oktavzerlegungen und funktionsharmonische Bässe, die die vollständige Kadenz unterstreichen. Durch die große Variationsbreite der Bassgestaltung wird das Stück noch abwechslungsreicher. Ihre Verwendung wirkt nicht genormt, sondern passt sich originell dem Bewegungsmuster der Melodie an, das in der Folge in der tänzerischen Bewegung umgesetzt wird. Vergleichbar mit den Ballett-Sätzen der 'Wiener' Sonaten ist auch dieser Tanzsatz als aktiv tanzbarer Gesellschaftstanz zu sehen. Der Kontertanz war im 18. Jahrhundert Modetanz im bürgerlich-aristokratischen Milieu.

Exkurs: Anklänge an Haydn

Wie auch schon im *Adagio*, dem II. Satz dieser Sonate, sind auch im *Finale* Anklänge an eine von Haydns Klavierkompositionen zu finden. Eine Parallele zum Charakter insbesondere zum Kopfhema dieses Satzes stellt das Finale seiner E-Dur-Sonate Hob. XVI:31 dar.¹⁷⁰ Es ist ebenso als Tanzsatz im 2/4 Takt angelegt und weist nicht nur eine vergleichbare rhythmische Struktur, sondern auch starke Ähnlichkeiten in Melodiebildung und Stimmführung auf.¹⁷¹ Haydns variationsartiges Finale ist harmonisch komplexer gestaltet. Das Kopfmotiv wird mit

169 Hinter den ostinaten Terzen (*g/b*) (T. 34-37) verbirgt sich der taktweise Harmoniewechsel von *g/g7/C7/C7-F*.

170 Joseph Haydn, *Finale. Presto*, Sonate in E-Dur, Hob. XVI/31, 3. Satz. Als „6 Sonaten von Anno 776“ in seinem ersten Werkkatalog verzeichnet. in: Georg Feder, „Vorwort“, *Sämtliche Klaviersonaten, Bd. II*, Urtext, Henle Verlag, München 1972. Online: <http://www.henle.de/media/foreword/0242.pdf>, abgerufen, am 27.12.2015.

171 Den Hinweis auf diesen Vergleichssatz lieferte dankenswerter Weise Prof. Dr. Seifert.

einer in diesem Kontext außergewöhnlichen I-VI-IV-V Verbindung begleitet, während Mann zu Beginn einen schlichten I-V Wechsel verwendet. Bei beiden steht der B-Teil in Moll, wobei bei Mann die parallele Molltonart (g-) erklingt, Haydn jedoch die Molltonart der III. Stufe, nämlich gis-Moll verwendet.

Takte 1-16



Abb. 56: J. Haydn, Finale. Presto, Sonate in E-Dur Hob. XVI:31

Laut Georg Feder waren diese Sonaten in Wien erhältlich: „Eine Anzahl Wiener Handelskopien von allen sechs Sonaten – unter der Bezeichnung „Divertimento per il Clavicembalo“ und „Sonata per il Clavicembalo“ in Wien erhältlich- ist mit 1776 datiert“¹⁷². Feder vermutet, dass, außer der datierten autograph aus dem Jahr 1774 stammenden F-Dur Sonate dieser Sammlung, auch andere Sonaten dieser Serie früher als 1776 entstanden seien.

Wie groß der Einfluss der in Wien erhältlichen Haydnschen Sonaten auf Mann war, wird noch zu untersuchen sein.

Im Vergleich wirkt gerade dieser Satz bei Mann bodenständiger. Tanzstruktur, tänzerische Bewegung, und ausgelassene Stimmung sind mit allen musikalischen Mitteln verwirklicht.

Exkurs: 'Berliner' Sonaten versus 'Wiener' Sonaten

In der Dissertation mit dem Titel *Joseph Haydns frühe Klaviersonaten, Ihre Beziehung zur Klaviermusik um die Mitte des 18. Jahrhunderts* setzt die Autorin die Kompositionsweise des jungen Haydn in Beziehung zu einer Auswahl von Komponisten, die „in Wien von Bedeutung waren“.¹⁷³ Sie untersucht die Einflüsse der Klaviersonatenwerke der rund um 1750 in Wien

¹⁷² Georg Feder, „Vorwort“ 1972.

¹⁷³ Bettina Wackernagel, *Joseph Haydns frühe Klaviersonaten, Ihre Beziehung zur Klaviermusik um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, Hans Schneider, Tutzing 1975.

tätigen Musiker Georg Christoph Wagenseil, Matthias Georg Monn, Johann Christoph Mann und Anton Steffan auf die frühen Klaviersonaten Haydns, die größtenteils noch während seines Aufenthaltes in Wien entstanden sind.¹⁷⁴ Haydn lebte und arbeitete hier in der Zeit zwischen seinem Abgang von den Sängerknaben von St. Stephan im Jahr 1749 bis zu seinem Engagement als Kapellmeister bei Karl Joseph Franz Morzin 1758/59, also prägende Jahre von seinem 17. bis zu seinem 27. Lebensjahr.

Wackernagel grenzt die frühen zyklischen Klavierwerke mit der Sonate Hob. XVI:20 ein, die als erstes zyklisches Werk mit „Sonate“ überschrieben ist, also Werke bis ca. 1771¹⁷⁵, wobei zusätzlich zwischen Sonaten „vor 1766“ und den Sonaten aus der zweiten Hälfte der 1760er Jahre unterschieden wird.

Die Sonaten Johann Christoph Manns, die in dieser Dissertation zum Vergleich heran gezogen werden, stammen ausschließlich aus dem Kompendium der 6 *Sonate per Cembalo*, dem Manuskript aus der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin. Dieses Manuskript, das heute als Kopistenabschrift gilt, wird in den 1970er Jahren noch als Autograph angesehen und von der Autorin mit Berufung auf den Musikwissenschaftler William S. Newman „gemeinsam mit anderen uns bekannten Instrumentalwerken des Komponisten [...] ebenfalls in die „späten 1760er Jahre“ datiert.“¹⁷⁶ Da gerade dieses Opus Manns bei genauer Betrachtung auf jeden Fall nach 1766, oder eher in den 1770er Jahren anzusetzen ist, ist der Vergleich nicht schlüssig. Die Betrachtung des Opus als 'Spätwerk' Manns ergibt sich nicht nur aus deren Benennung der Werke als „Sonaten“, sondern auch aus ihrem größeren Umfang und ihrer musikalischen, sowie klaviertechnischen Komplexität. Dagegen würden sich die vier Sonaten aus dem Archiv der Wiener Musikfreunde sowohl zeitlich, als auch kompositionstechnisch viel eher zum Vergleich anbieten, da sie ebenfalls dem Partita-Divertimento-Typus der frühen Haydnsonaten zuzuordnen sind.

Die Sammelhandschrift Ms VII 27 713/II aus den späten 1760er Jahren, die sowohl Manns frühe zyklische Werke, als auch Haydns Sonaten Hob. XVI:2, 13 und 14 enthält, war der Autorin vermutlich nicht bekannt. Die betreffenden Werke Haydns werden in verschiedenen anderen Abschriften *Partita*, *Parthia*, bzw. *Divertimento* genannt, wobei die Annahme besteht, Nr. 2 und 13 könnten vor 1760 entstanden sein.¹⁷⁷ Der Inhalt des Sammelbandes aus dem

174 Ebenda, „Einleitung“, S. 7.

175 Vgl. auch Ulrich Leisinger 2009, S. IV.

176 Bettina Wackernagel 1975, S. 39, Fußnote 82, „Zur Datierung der Sonaten Manns in die „späteren 1760er Jahre“ vgl. Newman, *Classic Sonata*, 355. Das in Berlin aufbewahrte MS mit den Sonaten Manns wird als Autograph angesehen, vgl. Newman, *Sonate* [MGG 1965], 893f.“.

177 Ulrich Leisinger 2009, *Sämtliche Klaviersonaten*, S. VI.

Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde wurde vermutlich erst später durch Carla Pollack (1984) aufgeschlüsselt.

Die Beurteilung der Sonaten Manns erscheint widersprüchlich, da die Wackernagel einerseits von der „Einheitlichkeit des musikalischen Ablaufs“ spricht, andererseits eine Vielzahl differenzierter kompositorischer Details herausstreicht. Ihre Kernaussage lautet:¹⁷⁸

Ebenso wenig wie bei Monn kann von einem direkten Einfluß der Sonaten Johann Christoph Manns auf Haydns frühe Klavierwerke die Rede sein. In Manns Sonaten fällt die Einheitlichkeit des musikalischen Ablaufs auf, für den in fast allen Sätzen folgende Gestaltungsweise gilt: Mann beginnt mit einem Hauptsatz, dem das Periodenprinzip zugrundeliegt.

Schon in der Fußnote nennt sie eine Ausnahme, nämlich den Anfangssatz der Sonate Nr. 6 [Allegro], dem kein „Thema“ vorangestellt wird.¹⁷⁹

Der Verlauf dieses Satzes entwickelt sich aus dem ständigen Wechsel von Ruhe- und Spannungsklängen, die in Spielfiguren aufgelöst werden. Ein Kadenzvorgang findet zum ersten Mal zur Befestigung der Dominante als neuem Grundton unmittelbar vor Schluß der Exposition statt: T. 28 ff.

Weitere Verallgemeinerungen, die auf eine Schematisierung und Vereinheitlichung des Kompositionsstils abzielen, prägen die Besprechung der Sonaten, hier am Beispiel der Sonate Nr. 3/1:¹⁸⁰

Auch die melodische Ausführung dieser auf dem Periodenschema beruhenden Hauptsätze läßt für alle Beispiele im wesentlichen die gleichen Voraussetzungen erkennen: Mann bildet die Oberstimme liedhaft – die melodischen Wendungen, meist zweitaktige Phrasen von geringem Tonumfang, verlaufen stufenweise oder benutzen die Stufen des Grund- bzw. Dominantklangs. Dem entspricht der einheitliche rhythmische Verlauf, der stets, sollte die Melodie von einem einmal festgesetzten Maß abweichen, durch die Begleitung ausgeglichen wird (pochende Achtel; gehende Bässe, meist in Gegenbewegung zur Melodie; Sprünge über den Kadenzstufen in Achtel; Albertibässe und Dreiklangsbrechungen in Sechzehnteln).

Nach diesem knapp gesetzten, deutlich begrenzten Anfangsabschnitt gerät der Satz in Bewegung, d.h. an Stelle von Melodie und Begleitung, festgefügt periodischen Bau und klarer Gliederung, werden bestimmte Klangfolgen aneinander gereiht, die aus der Gestalt der jetzt den Satz beherrschenden, meist als Sequenzen angeordneten Spielfiguren abzulesen sind (T. 25).

Der „deutlich begrenzte Anfangsabschnitt“ weist immerhin eine ungewöhnliche 'äußere Erweiterung' mit einer originellen Überleitungsfloskel auf. Diese Details werden hier erst in der Fußnote beschrieben.¹⁸¹

178 Bettina Wackernagel 1975, S. 39.

179 Ebenda, S. 39, Fußnote 83.

180 Ebenda, S. 41.

181 Ebenda, Bsp. 29: Mann 3/1, *Allegro moderato*, S. 41.

Allegro moderato (3/I): S. 39/40

Anders ist es in 3/I, wo der Eröffnungsabschnitt harmonisch geschlossen bleibt. Hier entsteht ein Antrieb zur Wiederholung des Nachsatzes, indem Mann aus dem Einsatz des Schußklangs (T. 8 auf „1“) in der rechten Hand eine über zwei Takte gespannte Überleitungsfloskel entwickelt. [...]

Ebenso wird mit asymmetrischen Bildungen verfahren, die bei Haydn stets als originelle Besonderheit dargestellt werden: "Daraus, also als „äußere Erweiterung“, erklärt sich die asymmetrische Bildung dieses Abschnitts aus 4+5+4 Takten. Vgl. auch Sonate Nr. 5/I, dessen Hauptsatz aus 7+4 Takten besteht (T. 5-7 sind Überleitungstakte)."¹⁸²

Die Autorin lässt die farbenreiche Harmonik mit gewagten Dissonanzen außer Acht, den über eine Oktave hinaus reichenden Tonumfang der Melodie, den unisono-Einschub (T. 18) mit chromatisch angelegten Seufzermotiven, pianistisch fordernde Spielfiguren, interessante Sequenzierung der C-/F- (V/I) – Wendung nach D-/G-. Diese 'Spielfigur' stellt nicht nur Passagenwerk dar, sondern gewinnt durch ihre Erweiterung ab Takt 32 an Spannung. Die Bassstimme durchmisst in aufsteigenden Oktaven die Zerlegung des verminderten Septakkords (H°) in einem großen Ambitus (T. 32/33). Dieser achttaktige Spannungsaufbau kommt mit einer raffinierten Wendung zum Stillstand. Obwohl die „äußere Erweiterung“ der Takte 37/38 durch eine melodische Wiederholung passiert, ändert eine neue Basslinie den Stimmungscharakter grundlegend. Die im ersten Zweitakter pochenden Oktaven des verminderten Akkords weichen im erweiternden Zweitakter einer besänftigenden Basslinie. Eine perfekte Verbindung zum folgenden, leicht tändelnden Charakter.

Die Darstellung der durch Simplizität geprägten Abschnitte muss bei Mann immer durch die in direkter Umgebung erklingenden Besonderheiten ergänzt werden. Häufig sind diese in verborgenen Details zu finden. Die großartige Durchführung dieser Sonate kehrt Manns Originalität wiederum ganz an Oberfläche. Ein sich nur durch genaue Betrachtung erschließendes Detail ist die Harmonik der Anfangstakte. Die vermeintliche Kadenzharmonik I-IV-V-I der ersten vier Takte entpuppt sich, ergänzt durch die Melodik, als I-II7-V-I Fortschreitung, die unbemerkt bleibt, wenn man die Begleitakkorde isoliert sieht.

Wackernagels Resümee zur Kompositionsweise Manns entfällt erwartungsgemäß eher negativ, da sie viele kompositorische Bereiche außer Acht lässt.¹⁸³

Den Sonaten Manns kann man am ehesten gerecht werden, wenn man sie aus der Praxis des Klavierspiels entstanden versteht, ohne in ihnen einen auf irgendeine Weise ausgeprägten Kompositionsvorgang erwarten zu wollen. Die Festlegung der Tonika im Hauptsatz, die Modulation in einer weitschweifig angelegten, in Spielfiguren, Dreiklangspassagen und Läufen aufgelösten Überleitungsparie, das Aufhalten der raschen

¹⁸² Ebenda, S. 41, Fußnote 84.

¹⁸³ Bettina Wackernagel 1975, S. 44.

Spielbewegung in mehrmaligen Wiederholungen des letzten Klanges der abschliessenden Kadenzierungsvorgänge von Exposition und Reprise geschehen nach bestimmten, sich wiederholenden Regeln, deren Ausführung deutlich von Spielbewegungen abzuleiten sind.

Ulrich Leisinger stimmt einerseits dieser Sichtweise zu, meint aber ergänzend:¹⁸⁴

Mann ist zweifellos der begabtere und besser geschulte Komponist [im Vergleich mit Wagenseil]. [...] Die Werke sind brilliant und nicht ohne Wirkung, lassen aber – anders als bei Haydn und Steffan – den Willen vermissen, einen Satz zu formen. Manns technische Ansprüche liegen weit über dem Durchschnitt, aber sind kaum einmal in den Satzverlauf integriert.

Trotzdem sind die Satzverläufe als spannendes Hörerlebnis wahrnehmbar, das von dem großen, improvisatorisch anmutenden Einfallsreichtum Manns profitiert. Die äußere Form wird als Rahmen gestalterisch erfüllt, aber nicht kategorisch hervorgehoben.

Michelle Fillion, die in ihrer Dissertation Kompositionsmerkmale und Unterscheidungskriterien der Brüder Monn/Mann herausarbeitet, äußert eine andere Einschätzung. Sie findet über die Sonaten Hinweise zur Zuordnung von Divertimenti, die davor M. G. Monn zugeschrieben wurden, und bewertet Manns stilistische Besonderheiten eher positiv:¹⁸⁵

Mann's sonatas clearly spring from his activities as a hapsichord player and teacher, for they exploit the capabilities of this instrument far more than Monn. [...] J.C. Mann's sonatas are organized in more modern phrases, periods and sentences, often artfully extended by repetition, sequences, pedals, and turns to the minor. The various tonal areas of the exposition are well articulated by motivic contrasts, rests and, especially, by differentiation of phrase structures.

Beide Autoren heben Merkmale der Bassführung heraus. Ulrich Leisinger stellt in Bezug auf Mann und Wagenseil fest: „bei beiden trifft gewöhnlich eine solide und für diese Zeit anspruchsvoll geführte rechte Hand mit einer nachlässig geführten Bassstimme zusammen.“¹⁸⁶

Gerade die Führung der linken Hand lebt durch großen Abwechslungsreichtum, den Mann allerdings erst in seinen 'Berliner' Sonaten ausspielt. Mit Chromatik, Sprüngen, großen Dreiklangszerlegungen und Skalen, oft in hohem Tempo, fordert er pianistisches Können und Flexibilität. Durch die analytische Gesamtbetrachtung ausgewählter Sätze konnte gezeigt werden, dass die oft zu Beginn betonte, nahezu plakativ eingesetzte Simplität erst im weiteren Verlauf der einzelnen Sätze einem differenzierten Einsatz der linken Hand weicht. Michelle Fillion beschreibt das Ausschöpfen einer „Fülle von Klavier-Effekten um die Klangfülle des Basses zu intensivieren“.¹⁸⁷

184 Ulrich Leisinger 1994, S. 202.

185 Michelle Fillion 1982, S. 84/85.

186 Ulrich Leisinger 1994, S. 202.

187 Michelle Fillion 1982, S. 85.

[...] J. C. Mann uses the full barrage of keyboard effects for thickening the bass sonority: Alberti bass, complex sixteenth-note figuration, repeated octaves, or scale passages in octaves, and repeated eighth-note chords, to which he appears to have been especially partial.

Beim Musizieren der Sonaten erstaunt der Abwechslungsreichtum, der sich allerdings graduell von den schlichten 'Wiener' Sonaten über die detailreiche, schon vielseitigere 'Haffner'-Sonate bis zur Komplexität der großen 'Berliner' Sonaten entwickelt. Parallel dazu wird naturgemäß auch der Einsatz der linken Hand immer 'geistreicher' – im Sinne der Modifikation des Ausdrucks. Außerdem ist die Bass-Hand wichtiger Träger des harmonischen und modulatorischen Geschehens, das sich gerade in Manns improvisatorisch geprägter Gestaltungsweise oft zu einem dahinströmenden Modulationsfluss ausweitert.

5. Conclusio und Schlussgedanken

Die Bekanntschaft mit dem Wiener Komponisten Johann Christoph Mann öffnet ein neues Fenster zu einem fast unbekannten wenig beachteten Klavierwerk. Noch ist es ein Rätsel, wie aus dem Sohn eines Kutschers ein „Virtuoso di Musica“, ein erfolgreicher Klavierlehrer und ein so eigenständiger Komponist im Wien des mittleren 18. Jahrhunderts werden konnte. Die Beziehung zu den Werken berühmter Zeitgenossen wie Mozart oder Gluck sind nur die auffallendsten Spuren, die Manns Klavierwerke so interessant machen. Zudem geben Zitate aus dem damals aktuellen Lied- bzw. Volksliedgut einen Einblick in die musikalischen Modeerscheinungen seiner Zeit.

Das relativ schmale Oeuvre für 'Clavier' von insgesamt 15 Sonaten und weiteren Sammlungen von Tanzsätzen entpuppte sich erst bei eingehender Analyse als überaus vielschichtig und zu groß für diese Arbeit. Daher musste eine Auswahl getroffen werden: Zwei frühe, kleiner dimensionierte 'Divertimenti', vier ausgereifte, große Sonaten und eine zu Manns Lebzeiten gedruckte Sonate wurden in dieser Arbeit vorgestellt.

Interessante formale, melodische und harmonische Gestaltung zeigen nicht nur die Entwicklungsmöglichkeiten der Klaviersonate auf, sondern beinhalten auch das Potential an Originalität, das man ungerechter Weise nur den „großen Meistern“ zugeschrieben hat. Improvisatorische Gestaltung und Ideenreichtum, die fallweise abrupte Themenwechsel, aber auch erstaunliche Ableitungen aus dem vorher 'Gesagten' bringen, wurden erst viel später, z.B. etwa an Beethovens Sonaten festgemacht – und dort auch bewundert. Mann befindet sich in einer anderen musikkritischen Umgebung, die eher den Weg zur ausgewogenen Form honoriert.

Die Beleuchtung des historiographischen Hintergrunds und eines langen und komplizierten Forschungswegs, der nicht zuletzt wegen der verwirrenden Quellenlage noch nicht abgeschlossen ist, machen deutlich, wie sensibel die Erforschung einer unbekannten Musikerpersönlichkeit ist.

Das große Verwechslungsproblem scheint die Brüder Monn/Mann auch im 21. Jahrhundert weiter zu verfolgen. Neuerscheinungen, beispielsweise in der Reihe *Diletto Musicale*, gibt es ausschließlich von Matthias Georg Monn, dem älteren, doch hinlänglich bekannten Bruder. Johann Christoph Mann ist wohl mit drei Sonaten-Einzelsätzen im Sammelband *Wiener Meister um Mozart und Beethoven* vertreten, der allerdings schon 1935 publiziert wurde und nicht als Neuerscheinung bezeichnet werden kann.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Vgl. S. 33/34 in dieser Arbeit.

Abschließend ein Statement von Thomas Hochradner, der am Ende seines Artikels „Endstation Salzburg – über Luigi Gatti“ zur stiefmütterlichen Behandlung dieses Komponisten schreibt: „Für die Musikgeschichtsschreibung stellen solche Schicksale eine besondere Herausforderung dar, gilt es doch zwischen dem substanziellen Gehalt der Werke und der historischen Bedeutung mit gebotener Vorsicht zu gewichten.“¹⁸⁹

Johann Christoph Manns 'Clavierwerk' in das Gesamtbild des Musikschaffens des 18. Jahrhunderts miteinzubeziehen bedeutet nicht nur eine Öffnung zur Vielfalt der Musikerpersönlichkeiten dieser Zeit, sondern auch eine Möglichkeit Zusammenhänge und Wechselbezüge zwischen namhaften und vergessenen Komponisten zu erkennen.

189 Thomas Hochradner, „Endstation Salzburg – über Luigi Gatti“, in: *Musikgeschichte als Verstehensgeschichte, Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag*, Schneider, Tutzing 2004, S. 37.

6. Abstract

Der 'Musicus' Johann Christoph Mann (?1726-1782) war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Wiener Virtuose und Klavierlehrer bekannt, und hinterließ in seinem eher schmalen Gesamtwerk 15 höchst interessante Klaviersonaten. Der Komponist wurde erst am Anfang des 20. Jahrhunderts gemeinsam mit seinem Bruder Matthias Georg Monn (1717-1750) im Zuge einer musikwissenschaftlichen Kontroverse über die Wegbereiter der Wiener Klassik wiederentdeckt.

Bisher fand die Rezeption seines Oeuvres hauptsächlich in der amerikanischen Fachliteratur statt, während Manns Werke im deutschsprachigen Raum bestenfalls zu Vergleichen herangezogen wurden. Durch die detaillierte Analyse einer Auswahl erhaltener Manuskripte zeigte sich nicht nur ein origineller, eigenständiger Kompositionsstil, sondern es traten auch musikalische Bezüge zu Werken berühmter Zeitgenossen wie Chr. W. Gluck, J. Haydn und W. A. Mozart zu Tage.

Diese Arbeit fasst Dokumente zu J. Chr. Manns lückenhafter Biographie zusammen, zeigt die Schwierigkeiten des Forschungsweges auf und strukturiert sein 'Clavierwerk'. Dazu gehören frühe 'Sonaten' aus dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, die sich in einem Sammelband aus den 1760er Jahren zusammen mit Werken von Haydn, Wagenseil, Steffan u.a. befinden, und hier erstmals analysiert werden.

Charakteristika wie eingängige Melodiegestaltung, harmonischer Abwechslungsreichtum, improvisatorischer Duktus, raffinierte Details und vor allem eine berührende Ausdruckskraft zeugen von einer Musikerpersönlichkeit, die als freischaffender 'Musicus und Klaviermeister' unmittelbar vor Mozart Anteil am Wiener Musikleben hatte.

7. Literaturverzeichnis

- Badura-Skoda, Eva, „Introduction“, in: Brook, Barry S. (Ed.), *The Symphony 1720-1840, Series B, Vol. I, Carl Ditters von Dittersdorf, Georg Matthias Monn, Johann Christoph Mann*, Garland Publishing, 1985, S. xxi-xxxiii
- Barkhan, Jascha (Hrsg.), *Kleine Musikgeschichte des 17. - 19. Jahrhunderts*, Kompendium junge Musikwissenschaft, Bd. 1, uni-edition, Berlin 2010
- Beck, Hermann, *Methoden der Werkanalyse in Musikgeschichte und Gegenwart*, aus der Reihe: Taschenbücher zur Musikwissenschaft, hrsg. von Richard Schaal, Bd. 9, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven 1974/1976
- Bockmaier, Claus/ Mauser, Siegfried (Hrsg.), „Die Sonate: Formen instrumentaler Ensemblesmusik“, in: *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 5, Laaber: Laaber 2005
- Brügge, Joachim/ Franz Födermayr u.a. (Hrsg.), *Musikgeschichte als Verstehensgeschichte, Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag*, Schneider, Tutzing 2004
- Brügge Joachim/ Leisinger, Ulrich (Hrsg.), *Aspekte der Haydn-Rezeption, Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 20. bis 22. November 2009 in Salzburg*, Rombach Verlag, Freiburg i. Br. u.a. 2011
- Budday, Wolfgang, *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik, an Hand der zeitgenössischen Theorie von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen (1750-1790)*, Bärenreiter, Kassel u.a. 1983
- Burney, Charles, *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch einer Musikalischen Reise. Durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien*, Bd. 2, Hamburg 1773, Nachdruck: Charles Burney: *Tagebuch einer musikalischen Reise*, Bärenreiter, Kassel 2003
- Celestini, Federico, „Die frühen Klaviersonaten von Joseph Haydn: Eine vergleichende Studie“, in: *StzMw* 52 (2004)
- Celestini, Federico, Die Scarlatti-Rezeption bei Haydn und die Entfaltung der Klaviertechnik in dessen frühen Klaviersonaten, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 47 (1999), S. 95–127.
- Czeike, Felix, *Geschichte der Stadt Wien*, Molden-Verlag, Wien u.a. 1981
- Dahlhaus, Carl, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, in: Ruth E. Müller (Hrsg.), *Geschichte der Musiktheorie*, Bd II, hrsg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin von Frieder Zaminer, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1989

Danckwardt, Marianne, *Die langsame Einleitung, Ihre Herkunft und ihr Bau bei Haydn und Mozart*, (Münchner Veröffentlichung zur Musikgeschichte, Bd. 25), Hans Schneider, Tutzing 1977

Edler, Arnfried, *Geschichte der Klavier- und Orgelmusik*, (Handbuch der musikalischen Gattungen, erweiterte Sonderausgabe, Bd 1-3), Laaber: Laaber 2007

Fillion, Michelle, *The Accompanied Keyboard Divertimenti of Haydn and his Viennese Contemporaries (ca. 1750-1780)*, Diss. Cornell University, Ithaca/N.Y. 1982

Fillion, Michelle, „Preface“, in: M.Fillion (Ed.), *Early Viennese Chamber Music with Obligato Keyboard, Six Keyboard Trios*, Part I, A-R Editions, Madison 1989, S. vii-xvii

Fischer, Wilhelm, *Matthias Georg Monn (1717-1750) als Instrumentalkomponist, Einleitung zu Jahrgang XIX/2 der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“*, maschr. Diss. Univ. Wien, Institut für Musikwissenschaft 1912

Fischer, Wilhelm, „Einleitung“, in: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Jg. XIX/2, (DTÖ, Bd. 39), , S. vii-xxiv

Fischer, Wilhelm, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, in: StMw 3 (1915), S. 24-88

Fritz-Hilscher, Elisabeth Theresia/ Kretschmer, Helmut (Hrsg.), *Wien. Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, LIT, Münster, Wien, Berlin 2011

Fürst, Marion, *Maria Theresia Paradis, Mozarts berühmte Zeitgenossin*, Böhlau, Köln 2005

Gerber, Ernst Ludwig, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher, enthält*, Bd. 1, A-M, Leipzig 1790-1792, siehe Onlinequellen

Gerber, Ernst Ludwig, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Komponisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, kunstvoller Dilettanten, Musikverleger, auch Orgel- und Instrumentenmacher, älterer und neuerer Zeit, aus allen Nationen enthält*. [NBL], Leipzig 1812-1814, siehe Onlinequellen

Grassl, Markus, Artikel „Monn (Familie)“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Auflage hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 12, Kassel usw. 2004, Sp. 355-358

- Gruber, Gernot/ Flotzinger, Rudolf (Hg.), *Musikgeschichte Österreichs, Vom Barock zum Vormärz*, 2. überarbeitete und stark erweiterte Auflage, Böhlau, Wien u.a. 1995
- Heartz, Daniel, *Haydn, Mozart and the Viennese School 1740-1780*, W.W. Norton & Company, New York, London 1955
- Hiller, Johann Adam, „Wien“, in: *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* I (1766), S. 97-100
- Hochradner, Thomas, „Endstation Salzburg – über Luigi Gatti“, in: Brügge, Joachim/ Franz Födermayr u.a. (Hrsg.), *Musikgeschichte als Verstehensgeschichte, Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag*, Schneider, Tutzing 2004
- Hochradner, Thomas, „'B-Komponist' oder: Wie wird man 'Kleinmeister'?“, in: Theophil Antonicek (Hrsg.), *Bruckner-Symposium 2008 Linz, Der Künstler und seine Welt*, Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien 2010
- Kelly, John Dennis, *Three keyboard concertos of J.C. Monn: 1726-1782*, Vol. 1: *Identification and analysis*, Vol. 2: *An Edition*, Diss. University of Missouri, Kansas City 1974
- Knaus, Cordula/ Zedler, Andrea (Hrsg.), *Musikwissenschaft studieren, arbeitstechnische und methodische Grundlagen*, Herbert Utz Verlag, München 2012
- Kollpacher, Ingrid, Art. „Monn Matthias Georg und Johann Christoph“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, Bd. 9, Kassel u.a. 1961
- Kraus, Gottfried, *Musik in Österreich. Eine Chronik in Daten, Dokumenten, Essays und Bildern*. Brandstätter, Wien 1989.
- Krones, Hartmut/ Meyer, Christian (Hrsg.), *Mozart und Schönberg, Wiener Klassik und Wiener Schule*, in der Reihe: Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg (hrsg. von Hartmut Krones), Bd. 7, Böhlau, Wien u.a. 2012
- Krones, Hartmut, „Zur Nichtbeachtung der historischen Sicht der Sonatenhauptsatzform im heutigen Musikschritftum“, in: Schwarz, Helmut (Hrsg.), *Jahrbuch für Freunde der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst*, Löcker Verlag, Wien , S. 179-198
- Kühn, Clemens, *Analyse lernen*, 5. Aufl., Bärenreiter, Kassel 1993/2005
- Leisinger, Ulrich: *Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils bis ca. 1785*, Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 23, Laaber: Laaber 1994
- Leisinger, Ulrich, „Zur Stellung in der Musikgeschichte“ in: Michael Fischer/Johannes Honsig-Erlenburg/Ulrich Leisinger (Hrsg.), *Mozart, Lucio Silla, ein frühes Meisterwerk*, Internationale Stiftung Mozarteum, Verlag Pustet, Salzburg 2013

- Lemons, Christopher Hoyt, *The keyboard concertos of Georg Mathias Monn*, Band 1 und 2, Diss. Northwestern University, 1991
- Mayer-Hirtzberger, Anita, *Musikstadt Wien*, in: Vöcelka, Karl/Traninger, Anita (Hrsg.), *Die frühneuzeitliche Residenz (16. bis 18. Jahrhundert)*, 2. Bd., *Wien. Geschichte einer Stadt*, Böhlau, Wien 2003, S. 525-547
- Mertin, Joseph, „Musik muss man machen“, in: Michael Nagy (Hrsg.), *Eine Festgabe für Joseph Mertin zum neunzigsten Geburtstag*, Vom Pasqualatihaus, Bd. 9, Wien 1994
- Michelitsch, Helga: *Das Klavierwerk von Georg Christoph Wagenseil, Thematischer Katalog, Tabulae musicae austriacae*, Bd. III, VÖAW, Wien 1966
- Michels, Ulrich (Hrsg.), *dtv-Atlas zur Musik*, Bd. 2, Vom Barock bis zur Gegenwart, Bärenreiter, Kassel u.a. 1985, S. 367
- Molitor, Simon von, *Biographische und kunsthistorische Stoff-Sammlung zur Musik in Österreich*, A-Wn, Mus. Hs. 19239, Nr. 8
- Nelson, David L., *Wien für den Musik-Liebhaber. Ein Reiseführer zu allen Musikstätten und Aufführungsorten in der Welthauptstadt der Musik*, Brandstätter/ Doblinger, Wien 2006
- Newman, William S., *The Sonata in the Baroque Era* in: *A History of the Sonata Idea*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1959
- Newman, William S., *The Sonata in the Classic Era*, in: *A History of the Sonata Idea*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1963
- Perl, Helmut, *Rhythmische Phrasierung in der Musik des 18. Jahrhunderts, ein Beitrag zur Aufführungspraxis*, 2. Auflage 1998, Taschenbücher zur Musikwissenschaft 90, Noetzel, Heinrichshofen-Bücher, Wilhelmshaven 1994
- Peschek, Alfred, *Die Messen von Franz Tuma (1704 – 1774)*, Diss. maschr., Universität Wien, 1956
- Philipp, Roland, *Die Messenkomposition der Wiener Vorklassiker G. M. Monn und G. Chr. Wagenseil*, Diss. maschr., Universität Wien, 1938
- Pichler, Caroline: *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben*, Emil Karl Blümml (Hrsg.), 2. Buch, 1798-1813, 3. Buch, 1814-1822, Müller, München 1914.
- Picton, Howard, "Preface", in: Howard Picton (Ed.), Joseph Anton Steffan, *Piano Concerto in B-flat*, A-R Editions, Madison, 1980, (Recent Researches in the Music of the Classic Era, Vol. XI), S. vii-xx
- Pollack, Carla, *Viennese Solo Keyboard Music 1740–1770. A Study in the Evolution of the Classical Style*, Vol. I und II, Diss. Brandeis University, Massachusetts 1984
- Richter, Elisabeth, „Christoph Willibald Gluck“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2.

Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 7, Kassel 2002

Riemann, Hugo, Art. „Stamitz oder – Monn“, in: Ernst Rabich (Hrsg.), *Blätter für Haus- und Kirchenmusik*, XII. Jg., 1907/08, No. 7, ausgegeben am 1. April 1908; No. 8, 2. Teil, ausgegeben am 15. Mai 1908

Riemann, Hugo, „Einleitung“, in: *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, Jg. III/1, Breitkopf&Härtel, Leipzig 1902, S. vii-xiv

Riemann, Hugo, „Einleitung“, in: *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, Jg. VII/2, Breitkopf&Härtel, Leipzig 1906, S. vii-xiii

Rudolf, Kenneth Emanuel, *The Symphonies of Georg Mathias Monn (1717-1750)*, Diss., University of Washington, UMI 1982

Sandberger, Adolf, *Sinfonien der Pfälzbayrischen Schule (Mannheimer Symphoniker)*, in: Hugo Riemann (Hrsg. und Einleitung), *Denkmäler der Tonkunst in Bayern (DTB)*, III. Jg., I. Bd., Breitkopf&Härtel, Leipzig 1902

Scheideler, Ullrich, „Wissenschaft oder Kunst, Arnold Schönbergs Generalbaßaussetzungen zu Werken von Mathias Georg Monn und Johann Christoph Mann“, in: *Mozart und Schönberg, Wiener Klassik und Wiener Schule*, Hartmut Krones und Christian Meyer (Hrsg.), Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg am Institut für Musikalische Stilforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Bd. 7, Böhlau Verlag Wien u.a. 2012

Schmidt-Beste, Thomas, *Die Sonate: Geschichte – Formen – Ästhetik*, Bärenreiter Studienbücher Musik, hrsg. von Silke Leopold und Jutta Schmoll-Barthel, Bd. 5, Bärenreiter, Kassel u. a. 2006

Schmul, Boje E. Hans/ Omonsky, Ute (Hrsg.), *Zur Aufführungspraxis von Musik der Klassik*, Michaelsteiner Konferenzberichte Band 76, XXXVI. , Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 23. bis 25. Mai 2008, Wißner-Verlag, Augsburg 2011

Scholz-Michelitsch, Helga, *Georg Christoph Wagenseil als Klavierkomponist. Eine Studie zu seinen zyklischen Soloklavierwerken*, 2 Bde., maschr. Diss., Universität Wien 1967

Scholz-Michelitsch, Helga, *Georg Christoph Wagenseil, Hofkomponist und Hofklaviermeister der Kaiserin Maria Theresia*, Braumüller, Wien 1980

Schönfeld, Johann Ferdinand Edler von, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Prag 1796, Reprint, Musikverlag Emil Katzibichler, München/ Salzburg 1976

Schwab, Rainer J., „Mozart als Klavierlehrer“, in: *Das Mozart-Lexikon*, Bd. 6, Laaber 2005

Schwartz, Judith Leah, "Monn [Mann] Johann Christoph", in: *New Grove Dictionary of Music*

and Musicians, Bd.12, paperback edition, S. 492/493

Seifert, Herbert, „Adel“, in: „Die Wiener Klassik und ihre Zeit. Mit Beiträgen von Philipp Harnoncourt und Herbert Seifert“, in: Rudolf Flotzinger/ Gernot Gruber (Hrsg.), *Musikgeschichte Österreichs, Vom Barock zur Gegenwart*, 2. Bd., Styria, Graz u.a. 1979, S. 142–149

Seifert, Herbert, „Die Symphonien Johann Georg Albrechtsbergers“, in: Brügge, Joachim/ Franz Födermayr u.a. (Hrsg.), *Musikgeschichte als Verstehensgeschichte, Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag*, Hans Schneider, Tutzing 2004

Šetková, Dana, *Klavírní dílo Josefa Antonia Štěpána [Die Klavierwerke Joseph Anton Steffans]*, Prag 1965

Unsel, Melanie, „Wider die Begradigung eines Stromes – Gedanken über Musikgeschichtsschreibung“, in: Herbert Colla und Werner Faulstich (Hrsg.), *Panta Rhei. Beiträge zum Begriff und zur Theorie der Geschichte*, hrsg. von, Wilhelm Fink, München 2008, S. 109-124.

Urbanek, Nikolaus/ Julia Bungardt u.a. (Hrsg.), *Wiener Musikgeschichte, Annäherungen – Analysen - Ausblicke*, Festschrift für Hartmut Krones, Böhlau, Wien 2009

Vogg, Herbert: *Franz Tuma (1704-1774) als Instrumentalkomponist, nebst Beiträgen zur Wiener Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts: die Hofkapelle der Kaiserin-Witwe Elisabeth Christine*, masch. Diss. , Universität Wien 1951

Wackernagel, Bettina, *Haydns frühe Klaviersonaten, Ihre Beziehungen zur Klaviermusik um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, Würzburger Musikhistorische Beiträge, hrsg. von Wolfgang Osthoff, Bd. 2, Hans Schneider, Tutzing 1975

Wurzbach, Constant von, „Monn“, in: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, k.k. Hof- und Staatsdruckerei, Wien 1856-1891

Ziffer, Agnes, *Kleinmeister zur Zeit der Wiener Klassik, Versuch einer übersichtlichen Darstellung sogenannter "Kleinmeister" im Umkreis von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert sowie Studien zur Quellensicherung ihrer Werke*, Hans Schneider, Tutzing 1984

Musikalien:

Haydn, Joseph, *Sämtliche Klaviersonaten*, Bd. 1a/1b, Christa Landon (Hrsg.), Urtext Edition, Schott/Universaledition, 8. Auflage 1973, Wien 1966

Haydn, Joseph, *Sämtliche Klaviersonaten*, Bd. 1, Christa Landon, Ulrich Leisinger (Hrsg.), Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Edition, Wien 2009

Mann, Johann Christoph, Ms VII 27 713/II (A-Wgm), *Klaviermusik Verschiedene*, daraus vier Sonaten von J. Chr. Mann

Mann, Johann Christoph, Mus.ms. 13480 (D-B), *6 Sonate Per il Cembalo* del Sigre Giovanni Cristofforo Mann

Mann, Johann Christoph, Mus.ms. 13480/2 (D-B), *Deux Sonates* del Signore Giovanni Cristofforo Mann, Abschrift, Vorbesitz Comtesse di Hatzfeldt, vgl. 'Berliner' Sonaten

Mann, Johann Christoph, Mus Hs 28 (D-SPlb), 'Sonata' in F-Dur ([Haffner-Sonate']), Abschrift des 1. Satzes, *Allegro Assai*

Mann, Johann Christoph, Sonata IV in F-Dur, in: J. U. Haffner (Hrsg.), *Oeuvres mêlées*, Parthie XI, 1765

Monn [Mann], Johann Christoph, VMA MS-249/(1/2) (F-Pn), Sonaten in Es- und D- [vgl. 'Berliner' Sonaten 4 und 5], Abschriften aus dem ersten Drittel des XX. Jahrhunderts

Mozart, Wolfgang Amadeus, *Klaviersonaten*, Bd. 1/2, Ernst Herttrich (Hrsg.), G. Henle, München 1977

Steffan (Štěpán), Josef Antonin, *Sonates Pour Le Clavecin/ Del Signore Giuseppe Steffan/ Di Hatzfeldt*, [ca.1780], UB der Universität für Musik und darstellender Kunst, Signatur: AHL-I-82601.

Wagenseil, Georg Christoph, VMA MS-648/(1-2) (F-Pn), *A Lesson for the Hapsichord or Pianoforte*. Compos'd by Mr. Wagenseil. To which is added a favorite Irish Air Gramachree Molly with Variations. London: Thompson [1770]

Internetquellen:

Gassner, Ferdinand Simon, "Mann Mathias Georg, (nach Einigen auch Monn)", in: *Universal-Lexikon der Tonkunst*, Neue Hand-Ausgabe in einem Bande, Verlag von Franz Köhler, Stuttgart 1849, S.581:

<https://books.google.at/booksid=tetCAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de#v=onepage&q=mann%20mathias%20georg&f=false>

Gerber, Ernst Ludwig, NBL:

<https://archive.org/stream/NeuesHistorischbiographischesLexikonDerTonkntlerBd.31813/GerberNeuesHistorisch-biographischesLexicon03#page/n229/mode/2up>

Haydn, Joseph, Hob. XVI:31, Sonate in E-Dur, III. Satz, *Presto*:

http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/93/IMSLP109693-PMLP01709-Haydn-Piano_Sonate_No46-XVI31-Roitzsch.pdf

Monn, Matthias Georg, *concerti*, Konzerte für verschiedene Instrumente, La Stagione Frankfurt Michael Schneider, CPO 1998:

<http://www.jpc.de/jpcng/cpo/detail/-/art/Matthias-Georg-Monn-1717-1750-Konzerte-f%C3%9C-versehiedene-Instrumente/hnum/7557613>

Monn, Matthias Georg, *six symphonies*, *L'Arpa Festante*, Michi Gaigg, WDR 1998:

<https://www.jpc.de/jpcng/cpo/detail/-/art/Matthias-Georg-Monn-1717-1750-6-Symphonien/hnum/7073528>

Mozart, W.A., KV 309, Sonate in C-Dur, III. Satz, *Rondo (Rondeau), Allegretto grazioso*:
http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/9/90/IMSLP56316-PMLP01840-Mozart_Werke_Breitkopf_Serie_20_KV309.pdf

Simpson, Roderick E., *18th Century Music from Manuscripts*, CD Initium: CD-A001/2, Series A, Vol 1 und 2, Sonaten und Divertimenti von J.C. Mann und G.C. Wagenseil, INITIUM, Mountain Sagebrush Country, USA: <http://initiumcd.com/index.html>

Schönberg Center Wien, *Konzert für Violoncello g-Moll von Matthias Georg Monn*, A. Ausgabe für Violoncello mit Klavierbegleitung, in: „Schönbergs Handexemplar der DTÖ, Jg. XIX/2.
http://www.schoenberg.at/compositions/quellen_einzelansicht.phpwerke_id=462&id_quelle=1381&herkunft=werke_volltextsuche

Schornstein, Christine, *Clavierconcerte*, Berliner Barock-Compagny, 3 CDs, Bach-Söhne, Kirnberger, Mützel, Nichelmann, Naumann, Rosetti, Wolf, capriccio 1998/2000/2002:
<https://www.jpc.de/jpcng/classic/detail/-/art/Schornsheim-Naumann-18th-Century-Piano-3/hnum/1517475>

Wiener Zeitung vom 3. Februar 1725, in: ANNO, Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften:
<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=17250203&seite=10&zoom=33>

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Eintrag vom 24. Juni 1782.....	17
Abb. 2: Testament Mathias Mann, 1750, 1. Seite.....	19
Abb 3: Testament 1750, 1 "Bruder Johann Mann".....	19
Abb. 4: Wiener Diarium 1750.....	20
Abb. 5: Sperrs-Relation aus dem Stadt- und Landesarchiv Wien.....	21
Abb. 6: Auszug aus der Sperrs-Relation: Vermögen.....	22
Abb. 7: Originaldokument aus dem Wiener Stadt- und Landesarchiv.....	23
Abb. 8: Der Privattonkünstler Mann.....	27
Abb. 9: Wohnort: unter den Duchlauben Nr. 568.....	28
Abb. 10: Klavierheft aus dem Jahre 1935.....	34
Abb. 11: I. Satz: Sonate in G-Dur.....	44
Abb.12: II. Satz: Andante, Sonate in G-Dur, "Che farò"-Paraphrase.....	47
Abb. 13: Ch. W. Gluck, Orfeo, "Che farò".....	48
Abb. 14: II. Satz: Andante "Che farò", Sonate in G-Dur, Schlusswendung.....	49
Abb. 15: III. Satz: Menuet, Sonate in G-Dur.....	50
Abb. 16: III. Satz: Trio, Sonate in G-Dur.....	51
Abb. 17: I. Satz: Andante, Sonate in C-Dur, "Pupille amate" aus Lucio Silla.....	52
Abb. 18: W. A. Mozart, Klarinettensolo, KV 622.....	53
Abb. 20: I. Andante, Sonate in C-Dur, Schlussgruppe.....	54
Abb. 19: I. Andante, Sonate in C-Dur, Schlusswendung.....	54
Abb. 21: I. Andante, Sonate in C-Dur, Durchführung und Beginn der Reprise.....	55
Abb. 22: II. Satz: Allegro, Sonate in C-.....	57
Abb. 23: III. Satz: Balletto, Sonate in C-Dur.....	58
Abb. 24: III. Balletto, Sonate in C-, Reprise.....	60
Abb. 25: V. Satz: Finale presto, Sonate in C-Dur.....	61
Abb. 26: V. Finale presto, Sonate in C-Dur, Sequenz.....	62
Abb. 27: Deckblatt des XI. Bandes der "Gemischten Werke, 6 Sonaten für das Cembalo der berühmtesten Komponisten in alphabethischer Reihenfolge".....	65
Abb. 28: I. Satz: Allegro assai, 'Haffner-Sonate'.....	66
Abb. 29: I. Allegro assai, Ausschnitt.....	68
Abb. 30: II. Satz: Andante mà non troppo, 'Haffner-Sonate'.....	69

Abb. 31: III. Satz Minuetto, 'Haffner-Sonate'.....	70
Abb. 32: III. Trio, 'Haffner-Sonate'.....	71
Abb. 33: IV. Satz: Tempo di Minuetto, 'Haffner-Sonate'.....	73
Abb. 34: I. Satz: Adagio, Sonata 1.....	80
Abb. 35: I. Satz: 1. Allegro assai, Sonata 1.....	81
Abb. 36: Allegro assai, Sonata 1, Schlusswendung.....	82
Abb. 37: I. Satz: 2. Adagio, Sonata 1.....	83
Abb. 38: I. Satz: 2. Allegro assai, Sonata 1, Schlusswendung.....	84
Abb. 39: II. Satz: Allegro Paese, Sonata 1.....	85
Abb. 40: I. Satz: Allegro, Sonata 2.....	89
Abb. 41: W. A. Mozart, III. Satz, Klaviersonate in C-Dur, KV 309.....	90
Abb. 42: II. Satz: Andante dolce, Sonata 2.....	90
Abb. 43: I. Satz (ganz), Aria Scocese/ Variatio, Sonata 4.....	94
Abb. 44: G. Chr. Wagenseil, Beginn der Klaviersonate in F-Dur.....	95
Abb. 45: G. Chr. Wagenseil, Variationen-Satz über "Gramachree Molly".....	95
Abb. 46: II. Satz: Allegro Spiritoso, Sonata 4.....	96
Abb. 47: II. Satz: Ausschnitt, Sonata 4.....	98
Abb. 48: III. Satz: Menuet Di Gallanteria, Sonata 4.....	100
Abb. 49: III. Satz, Trio, Sonata 4, Abschrift (F-Pn).....	101
Abb. 50: I. Satz: Allegro, Sonata 6.....	103
Abb. 51: I. Allegro, Sonata 6, 'Durchführung'	104
Abb. 52: II. Satz: Adagio, Sonate 6.....	106
Abb. 53: III. Satz: Menuet grazioso, Sonata 6.....	109
Abb. 54: III. Satz (ganz), Trio, Sonate 6.....	110
Abb. 55: IV. Satz: Finale allegro assai, Sonata 6.....	111
Abb. 56: J. Haydn, Finale. Presto, Sonate in E-Dur Hob. XVI:31.....	113

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Katalogisierung und Quellenstandorte der Klaviersonaten J. Chr. Manns.....	37
Tabelle 2: A-Wgm Ms VII 27 713/II, daraus vier 'Sonaten' von J. Chr. Mann	40
Tabelle3: Sonate in G-Dur, Sätze.....	43
Tabelle 4: Formplan, II. Andante, "Che farò".....	48
Tabelle 5: Formplan, Arie des Orpheus (Chr. W. Gluck).....	49
Tabelle 6: Sonatensätze, Sonate in C-Dur.....	52
Tabelle 7: Formplan, Allegro, Sonate in C-Dur.....	57
Tabelle 8: Formplan: Menuetto, Sonate in C-Dur.....	60
Tabelle 9: 'Haffner-Sonate' in F-Dur, Sätze.....	66
Tabelle 10: 6 'Berliner'-Sonaten, Übersicht	78
Tabelle 11: Sonata 1 in A-Dur, Sätze.....	78
Tabelle 12: Sonata 2 in G-Dur, Sätze.....	88
Tabelle 13: Sonata 4 in Es-Dur, Sätze.....	92
Tabelle 14: Sonate 6 in B-Dur, Sätze.....	102
Tabelle 15: Formplan, Sonata 6, Finale.....	111

8. Lebenslauf

Personalia:

Vor- und Zuname: Ulla Pospichal
Geburtsdatum: 19.04.1962
Geburtsort: Wien
Eltern: Mag. Karl Misauer, ehem. Head of Operation, Flughafen Wien
Elfriede Misauer, ehem. Sozialarbeiterin
Geschwister: Michael Misauer, Büroangestellter
Kinder: Lina (1991), MA? und Paula (1995), Studentin
Wohnort: 3641 Aggsbach Markt 3, Wachau, NÖ

Schulischer Werdegang: 1980: Matura, Akademisches Gymnasium, Wien
1970-1980: Musikschule der Stadt Wien, Klavier

Studium: 1981-1986: Instrumentalpädagogik Klavier an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Wien Abschluss mit ausgezeichnetem Erfolg
1986- : Akademisches Hauptseminar ebendort,
Diplomarbeit: Maurice Ravel, *Ma mère L'Oye*
1990/91: University of Baylor/Texas, ein Semester Konzertfach Klavier bei Prof. Krassimira Jordan
2010: Beginn des Masterstudiums am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien mit den Schwerpunkten Archiv- und Bibliothekskunde, Quellenkunde und Musikphilosophie

Beruflicher Werdegang: Klavierpädagogin an den Musikschulen Baden, Laxenburg und im Musikschulverband Jauerling/NÖ, sowie Musikerziehung an der AHS grg21, Wien