# Verzierungen in Klavierwerken Mozarts

## L'ornementation des œuvres de piano de Mozart

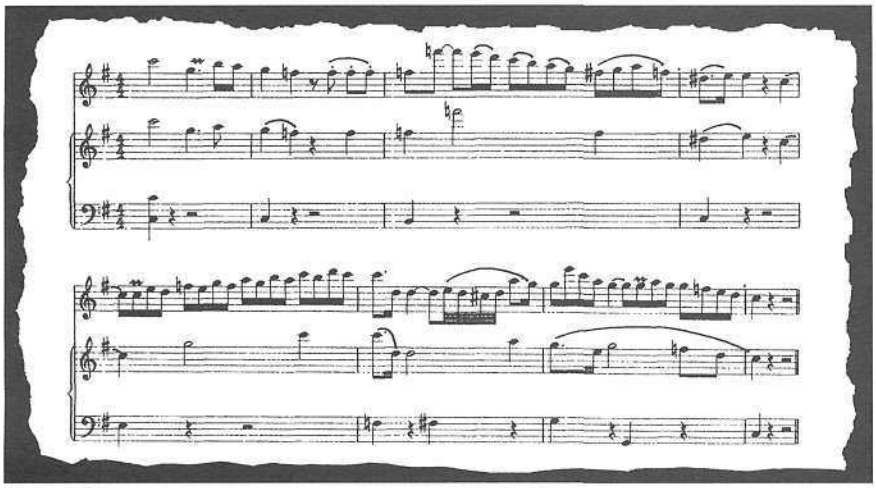
**Verzierungen in Klavierwerken Mozarts: «dass in den Andante etwas hineingehört, ist ganz sicher»**
**Zu Zeiten Mozarts war es noch nicht üblich, Solopartien bis ins Detail genau zu notieren, zumal dann nicht, wenn der Komponist für den eigenen Gebrauch schrieb. Nur in Werken, die zum Druck bestimmt waren oder die er für Schüler schrieb, notierte Mozart die Verzierungen genau. Die Vergleiche von «kahlen» Autographen und gedruckten Fassungen Mozartscher Klavierwerke zeigt, in welchem Masse die als Autographe überlieferten Klavierkonzerte der Kolorierung und der Ergänzung durch Eingänge usw. bedürfen. Hilfreich sind dabei die Beispiele von Schülern und Zeitgenossen Mozarts wie Johann Nepomuk Hummel und Philipp Carl Hoffmann. Dieser Aufsatz möchte zu einer Änderung der üblichen Interpretationspraxis anregen, die Mozarts Autographe einerseits zu wörtlich nimmt, anderseits sich über das ausdrücklich verlangte Generalbassspiel des Solisten hinwegsetzt.**

**L'ornementation des œuvres de piano de Mozart: «Il est certain que l'andante a besoin de quelque chose» A l'époque de Mozart, il n'était pas encore usuel de noter les solos dans le moindre détail, surtout si le compositeur écrivait pour soi-même. Ce n'est que dans les ouvrages destinés à l'impression ou à ses élèves que Mozart notait exactement l'ornementation. La comparaison des autographes «nus» et des versions imprimées de ses concertos de piano révèle à quel point ceux qui ne nous sont parvenus que sous forme d'autographe doivent être enrichis et complétés – ce en quoi l'exemple d'élèves ou de contemporains de Mozart, tels Johann Nepomuk Hummel ou Philipp Carl Hoffmann, peut être fort utile. L'article ci-contre a pour but d'inciter les interprètes à changer d'habitudes, en ne prenant pas, d'une part, les autographes trop à la lettre, mais aussi en respectant l'exigence faite au soliste de tenir la basse continue.**

**Von Karin und Eugen Ott**

In einem Brief aus Wien an seinen Vater in Salzburg schreibt Mozart am 9.6.1784: «dass in den Andante von Konzert ex D bey dem bewussten Solo etwas hineingehört ist ganz sicher.» Hierbei handelt es sich um die Auszierung der Takte 56 – 63 im Andante des Klavierkonzertes KV 451 *(Beispiel 1)*. Es seien noch zwei weitere Briefstellen zitiert. Eine vom 22.1.1783: «die Cadenzen und Eingänge werden meiner lieben Schwester mit nächsten schikken, ich habe die Eingänge in Rondeau noch nicht verändert, denn wenn ich dieses Konzert spiele, so mache ich allzeit was mir einfällt.» und eine vom 15.2.1784: «hier schicke ich meiner Schwester die 3 Cadenzen zu den Conzert ex D und die 2 Eingänge zu den Konzert ex Es» (KV 175 und KV 271). In den hier folgenden Gedanken soll vor allem aufgezeigt werden, dass Mozart seine Klavierkonzerte nicht so gespielt hat, wie er sie in seinen Autographen aufgezeichnet hat. Natürlich können wir nicht genau sagen, wie Mozart seine Musik interpretiert hat, aber wir wollen Spuren suchen, die uns Hinweise darauf geben, in welcher Art er sie gespielt haben könnte.

Als Mozart im September 1790 zur Krönung Kaiser Leopolds in Frankfurt weilt, lernt er zwei Mainzer Musiker, den Geiger Heinrich Anton Hoffmann und seinen Bruder, den Pianisten Philipp Carl Hoffmann, kennen. Mozart musiziert mit beiden und Philipp Carl hört Mozart sowohl in seinem Konzert in Frankfurt als auch in demjenigen von Mainz. Über Mozarts Adagiospiel berichtet er dann seinem Freund, dem Schweizer Komponisten Xaver Schnyder von Wartensee, dass Mozart nicht einfach das spielte, was er in die Klavierstimme geschrieben hatte, sondern dass er den Klavierpart geschmackvoll ausschmückte, bald so, bald anders, der augenblicklichen Eingebung des Genius folgend (nachzulesen in Schillings «Enzyklopädie»). Wenn Mozart in Frankfurt das sogenannte Krönungskonzert (KV 537) gespielt hat, dann mit Sicherheit nicht so, wie er es im Autograph notiert hat. Im Larghetto dieses Konzertes sieht die Notation für die rechte Hand zum Teil sehr skizzenhaft aus und das System für die linke Hand bleibt ganz leer *(Beispiel 2)*. Was der Verleger André, der das Konzert 1794 zum ersten Mal veröffentlichte, für eine Quelle gehabt hat, als er die Klavierstimme vervollständigte, ist bis heute unbekannt. Möglicherweise stammt die Vervollständigung von ihm selbst.



*Beispiel 1*

Suchen wir Spuren für die Interpretation von Klaviermusik in der Zeit Mozarts, so werden wir u.a. bei seinen Zeitgenossen Daniel Gottlob Türk, Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Adam Hiller fündig. Türk schreibt z.B. in seiner «Klavierschule» von 1789: «dass man zwar auch bei der Wiederholung eines Allegro und dgl. hin und wieder eine Stelle zu verändern pflegt; jedoch werden grössere Zusätze am häufigsten in Tonstücken von zärtlichem, gefälligem Charakter in langsamer Bewegung, also vorzüglich im Adagio angebracht» und «wer mehrere Beispiele studieren will, um seine Einsichten in Absicht auf den Gebrauch der willkürlichen Manieren zu erweitern, dem wüsste ich hiezu nichts Besseres zu empfehlen, als Bachs sechs Sonaten mit veränderten Reprisen (erschienen 1760) oder die 1778 von Hiller herausgegebenen sechs italienischen Arien mit der Art sie zu singen und zu verändern.» Obwohl uns hier leider der Platz fehlt, um eingehend auf diese für das Verzieren von Musik sehr wichtigen Werke einzugehen, müssen wir uns doch einige wesentliche Regeln der damaligen Interpretations- und Notierungsweise ins Gedächtnis rufen und wollen versuchen, vor allem Mozart selbst zu Worte kommen zu lassen.

*Beispiel 2*

Wie das oben zitierte Beispiel von KV 537 zeigt, war es auch zu Mozarts Zeit noch nicht üblich, Solopartien bis ins kleinste Detail genau zu notieren. Folgende Überlegung sei dabei an den Anfang gestellt: Aufgeschriebene Noten sind nie mit Musik identisch. Oder wie Busoni schreibt: «Jede Notation ist schon die Transkription eines abstrakten Einfalls.» Das Notenbild stellt, einer Landkarte gleich, eine mehr oder weniger anschauliche Abstraktion dar, und am Interpreten liegt es, die Starrheit der Zeichen aufzulösen und das abstrakte Bild zum Klingen zu bringen. So kommt die notierte Musik oft nur einem Stenogramm gleich und dem praktischen Musiker oblag und obliegt es, den Sinn dieses stenographierten Textes zum Klingen zu bringen. Dass die Verzierungen beim «Umsetzen» dieses Stenogramms natürlich ihren festen Platz hatten und als notwendig und nicht etwa als «Anhängsel» betrachtet wurden, muss hier mit allem Nachdruck festgehalten werden. Wobei uns die Bemerkung wichtig erscheint, dass es zu jener Zeit üblich war, Verzierungen und Kadenzen in jedem Konzert neu zu improvisieren. Womit auch schon gesagt ist, dass frei nach dem Motto «variatio delectat» musiziert wurde, was denn auch den Reiz der jeweiligen Interpretation ausmachte. Eine wichtige Rolle spielte natürlich auch das jeweilige Können des Musikers, denn es war lange nicht jedem Interpreten gegeben, frei zu improvisieren. Dabei gilt es auch noch zu bedenken, dass Verzierungen, Eingänge und Kadenzen in erster Linie dazu da waren, Phantasie und Virtuosität eines Künstlers ins beste Licht zu rücken. Den in dieser Hinsicht weniger Begabten (meistens Dilettanten) verdanken wir übrigens einige schriftlich fixierte Hinweise der damaligen Komponisten, wie Kadenzen und Verzierungen zu machen seien.

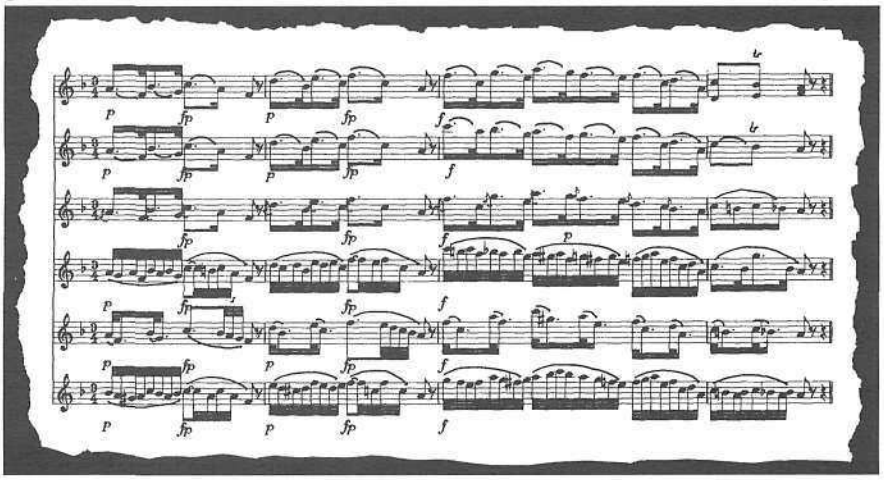
## Das Verzieren von Wiederholungen

Im Zeitalter des Absolutismus waren Phantasie, Genuss und Raffinement vorherrschende Begriffe. Und da Abwechslung das oberste Prinzip des Genusses ist, muss sie, besonders in einer Zeit, die «das Unerwartete und Überraschende als Element des Schönen ansieht» (Tosi), natürlich auch in der Musik herrschen. Ist man sich dieser Voraussetzung bewusst, wird einem klar, dass jegliche Art von Wiederholung als langweilig empfunden wurde, also vermieden werden musste. Und was im allgemeinen Leben galt, galt auch für die Musik und so wurden sowohl einzelne als auch ganze Abschnitte (Perioden) verändert.

Mozart machte da als Musiker des 18. Jahrhunderts keine Ausnahme. Bei Klavierkonzerten zum Beispiel, die er für sich selbst schrieb, fehlen Varianten und Veränderungen, «denn ich spiele allezeit, was mir einfällt». Und so finden wir im Klavierkonzert d-moll KV 466 das Andante-Thema dreimal unverändert, im zweiten Satz des Konzertes c-moll KV 491 das Thema fünfmal unverändert und im langsamen Satz des Konzertes D-Dur KV 537 viermal unverändert, während das Rondo-Thema des Konzertes B-Dur KV 595 fünfmal unverändert ist.

Bei Werken aber, die Mozart primär nicht für seinen eigenen Gebrauch schrieb, also zum Beispiel für Schüler, oder bei solchen, die er drucken lassen wollte, verhält es sich anders. Im Andante seiner Klaviersonate C-Dur KV 309 zum Beispiel kommt das Hauptmotiv sechsmal vor und ist jedesmal etwas reicher verziert *(Beispiel 3)*.

In der Sonate F-Dur KV 332 finden wir im Autograph ein unverziertes Adagio, das indessen in der von Mozart beaufsichtigten gedruckten Version Verzierungen aufweist. In der Sonate c-moll KV 457 für Therese Trattner sind im zweiten Satz die ersten Takte des Hauptthemas sechsmal immer reicher verziert. Im Rondo a-moll KV 511 für Klavier kommt das Hauptthema fünfmal mit immer neuen Varianten vor. Im Rondo für Klavier KV 494 fehlen im Autograph 27 Takte der «Cadenz», die Mozart für den Stich nachkomponiert hat. Und zuletzt sei noch ein spätes



*Beispiel 3*

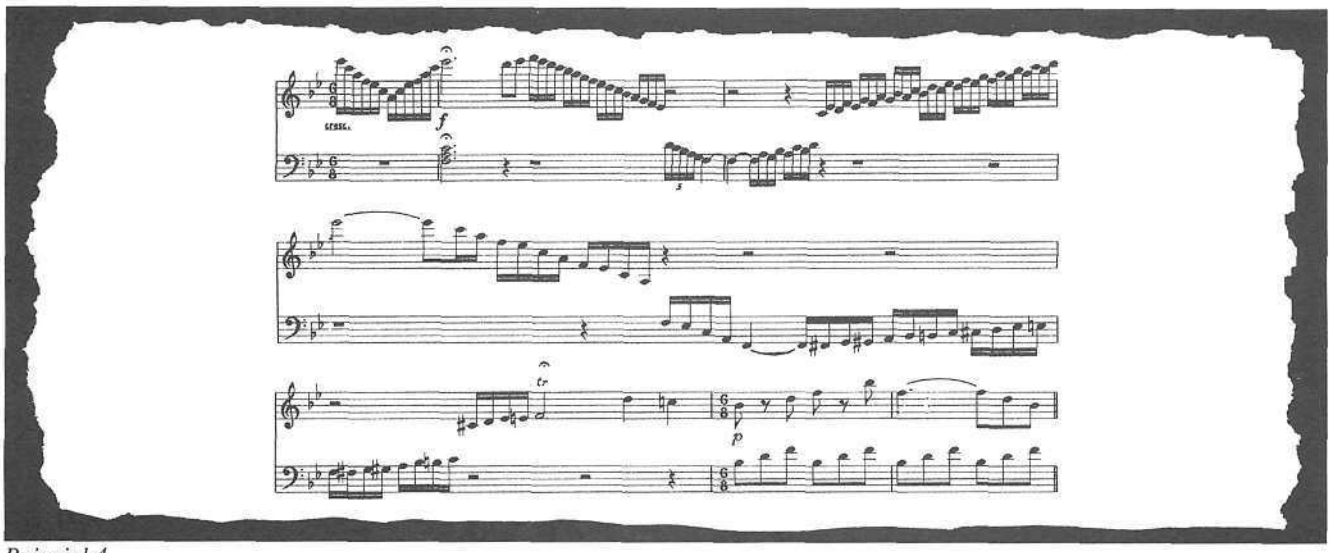
Werk zitiert, die Duport-Variationen KV 573 aus dem Jahre 1789, die einige sehr reich verzierte Variationen enthalten.
Beim Verzieren eines musikalischen Textes handelt es sich um das Anbringen sogenannter wesentlicher Manieren (Vorschläge, Appoggiaturen, Triller, Mordente usw.) und sogenannter willkürlicher Manieren (z.B. das Kolorieren einer Melodie und das Anbringen von Eingängen und Kadenzen). Auch Mozart wendet diese Manieren in seiner ausgezierten Sonate KV 309 (siehe *Beispiel 3*) an. An wesentlichen Manieren finden wir den kurzen Vorschlag, den Mordenten, den Doppelschlag und den Triller. An willkürlichen Verzierungen treffen wir auf das diatonische Ausfüllen eines Intervalls, das diatonische Umspielen einer Note, das angedeutete akkordische Umspielen einer Note, oder, auffallend bei der fünften Wiederkehr des Themas, auf den lombardischen Rhythmus.
Zu den wichtigsten willkürlichen Verzierungen gehören die Kadenz, die Eingänge und das Kolorieren (Verzieren) einzelner Motive oder ganzer Abschnitte.
Über die Kadenzen wollen wir, da sie ja eigentlich unbestritten sind – jeder Musiker wird eine solche spielen, wenn er gegen Ende eines Satzes eine Fermate auf einem Quartsextakkord vorfindet – keine Worte verlieren, sondern höchstens darauf hinweisen, dass Mozart Kadenzen immer in den ersten Sätzen, häufig in den dritten und ganz selten in den zweiten Sätzen vorschreibt, wobei von ihm selbst eine recht grosse Anzahl überliefert ist (siehe KV 624 «Mozarts Kadenzen zu seinen Klavierkonzerten»).

## Mozarts Eingänge

Bei den «Eingängen» liegt der Fall schon etwas anders. Man trifft immer wieder Musiker, die keine Eingänge spielen, was stilistisch sicher falsch ist. Der musikalische Eingang ist meist eine ornamentierte Passage, am häufigsten nach einer Fermate auf einem Dominantseptakkord, welche ein verarbeitetes Thema mit einem neuen oder wiederkehrenden verbindet. Sowohl in der Soloklaviermusik als auch in den Konzerten finden wir von Mozart selbst ausgeführte Beispiele und, aus welchen Gründen auch immer, solche, die er nicht ausgeschrieben hat. In diesen Fällen muss der Interpret einen Eingang erfinden.
Die Eingänge, die Mozart für das «Rondeau» (T. 149 und T. 303) des «Jeunehomme-Konzerts» KV 271 verfertigt hat, sind insofern sehr aufschlussreich, als er je drei Fassungen für einen Eingang gemacht hat (siehe NMA, Klavierkonzerte Band 2). Der erste Eingang zu T. 149 ist, ohne Taktstriche, im Sinne einer Fantasie gehalten – Andantino, Presto, Andante, Presto. Im zweiten, der über nicht weniger als 22 Takte geht, verarbeitet Mozart zuerst thematisches Material der vorausgehenden Musik, um dann in einer melismatisch umspielten Stelle zum abschliessenden Adagio-Takt zu gelangen. Und im dritten Eingang verarbeitet er über 18 Takte thematisch verwandtes Material in freiem Kontrapunkt. Die drei Eingänge zu T. 303 sind dem Charakter nach sehr ähnlich, wobei der erste und dritte wiederum keine Taktstriche aufweisen.
In der Sonate B-Dur KV 333 treffen wir im 3. Satz (Allegretto grazioso) in T. 36 – 40 und in T. 107 – 111 auf zwei von Mozart auskomponierte Eingänge. Weitere von Mozart auskomponierte Eingänge finden wir z.B. in den Klavierkonzerten KV 414, 415, 450 und 595. Ein besonders schönes Beispiel steht in den Klaviervariationen KV 613 «Ein Weib ist das herrlichste Ding auf Erden», bei denen jede Variation durch einen neuen Eingang eingeleitet wird.
Zum Abschluss des Kapitels «Eingänge» folge noch ein eigenes Beispiel einer Stelle, die unbedingt einen solchen verlangt: Klavierkonzert B-Dur KV 595, 3. Satz (Allegro) vor dem Eintritt des Themas Takt 115 *(Beispiel 4)*.

## Überlieferungen von Zeitgenossen und Nachfahren

Was nun die Mozartschen Klavierkonzerte mit nicht von ihm selbst ausgeschriebenen Verzierungen, Eingängen und Kadenzen betrifft, so stammen die bekanntesten von Hummel, Hoffmann, Reinecke und Lebert.
Sigismund *Lebert* (1822 – 1884), Tomaschek-Schüler und Gründer des Konservatoriums von Stuttgart, zeichnete als Herausgeber der Cotta-Ausgabe Mozartscher Werke, die er mit vielen zusätzlichen Verzierungen versah. Carl *Reinecke* (1824 – 1910), berühmter Pianist und Leiter des Konservatoriums von Leipzig, hat neben mit zusätzlichen Verzierungen versehenen Klavierwerken Mozarts auch eine vielbeachtete Schrift «Zur Wiederbelebung Mozartscher Clavierkonzerte» (1891) herausgegeben, in welcher er sich u.a. für zusätzliche Auszierungen einsetzt. Barbara von *Ployer*, von der möglicherweise die Auszierungen zum langsamen Satz des A-Dur-Konzertes KV 488 stammen, war eine Schülerin Mozarts. Er musizierte nicht nur mehrfach mit ihr, sondern schrieb für sie auch die Klavierkonzerte KV 449 und KV 453. *Karl Mozart* (1784 – 1858), aus dessen Besitz mehrere Auszierungen stammen, lebte einen grossen Teil seines Lebens in Mailand und besass in Caversaccio, wenige Kilometer von der Schweizer Grenze entfernt, ein Landhaus, das heute noch steht.
Der 1778 in Pressburg geborene Johann Nepomuk *Hummel* kam 1786 nach Wien, wo sein Vater Dirigent an Schikaneders Theater wurde. Der junge Hummel spielte Mozart vor, der anscheinend begeistert war und ihn für die nächsten zwei Jahre nicht nur als Klavierschüler, sondern auch zu sich in seinen Haushalt aufnahm. Die Beziehung muss sehr eng gewesen sein, denn Constanze bezeichnet ihn in einem viel späteren Brief noch als ihren «Ziehsohn».

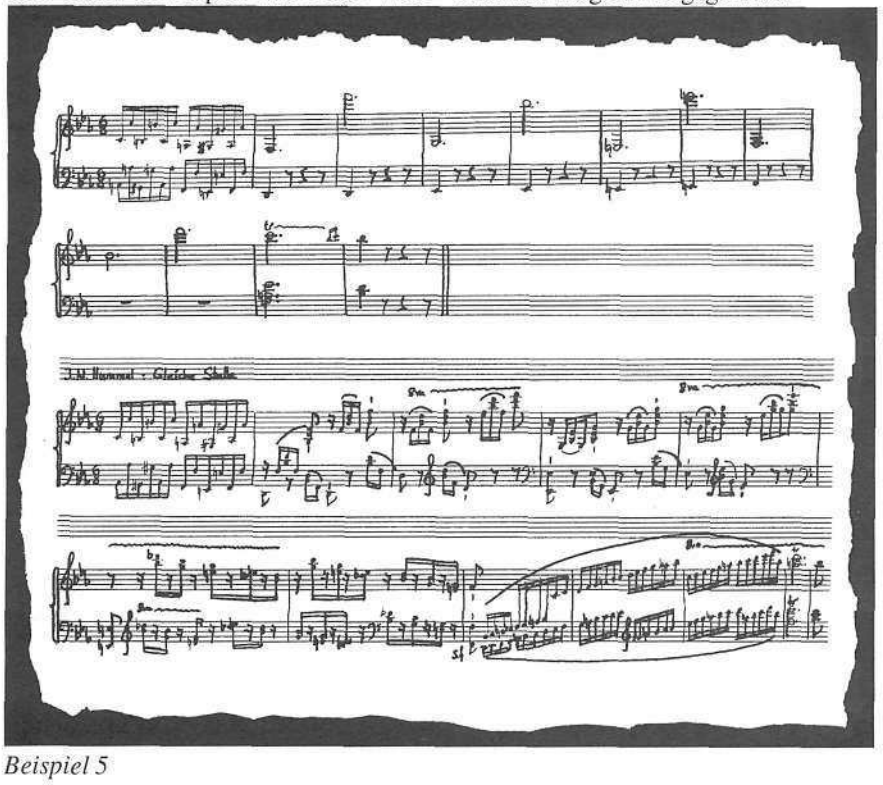


*Beispiel 4*

Mozart zufolge muss er ein ausgezeichneter Schüler gewesen sein. Schon früh unternahm Hummel eine ausgedehnte, sehr erfolgreiche Konzertreise durch Deutschland, England und Schottland. Anlässlich dieser Reise spielte er am 10.3.1789 in Dresden auch das Konzert C-Dur KV 503 von Mozart. Über sein musikalisches Können sei ein Urteil des Beethoven-Schülers Czerny aus seinen «Lebenserinnerungen» angefügt: «Während einiger Jahre besuchten mein Vater und ich Mozarts Witwe. Jeden Samstag fanden dort musikalische Soirées statt [...] Eines abends spielte dort ein junger Mann. Sogar neben Beethovens Spiel war das seinige eine Offenbarung. Noch nie zuvor habe ich solche neuartigen und blendenden Schwierigkeiten gemeistert gesehen, solche Sauberkeit und Eleganz in der Ausführung, solch zarten Ausdruck und so viel guten Geschmack in der Improvisation. Dann spielte er auch noch ein paar Violinsonaten von Mozart, die ich sehr gut kannte, die mir aber durch sein Spiel eine neue Welt erschlossen. Ich hörte, er sei der junge Mozart-Schüler Hummel.»

Philipp Carl *Hoffmann*, den wir anfangs schon zitierten, veröffentlichte 1801 bei André seine Kadenzen und Verzierungen zu einigen langsamen Sätzen Mozartscher Klavierkonzerte. Auch hier, wie bei Hummel, gilt es abzuwägen, wie weit solche Auszierungen authentisch, das heisst für Mozart gültig sind. Die Meinungen hiezu gehen sehr weit auseinander. Aber es gilt immerhin zu bedenken, dass sowohl Hummel wie Hoffmann Mozart nicht nur persönlich kannten, sondern ihn auch spielen hörten, ja sogar selbst mit ihm musizierten.

In *Beispiel 5*, Klavierkonzert Es-Dur KV 482, finden wir im 3. Satz, T. 164 – 172 eine sogenannte «leere Stelle», d.h. man kann aus den vorhergehenden Takten ersehen, dass Mozart es müde war, alle Sechzehntel auszuschreiben und deshalb den musikalischen Gedanken nur in groben Zügen weiter skizzierte. Der «nackten» Version Mozarts stellen wir die von Hummel ausgeführte gegenüber.

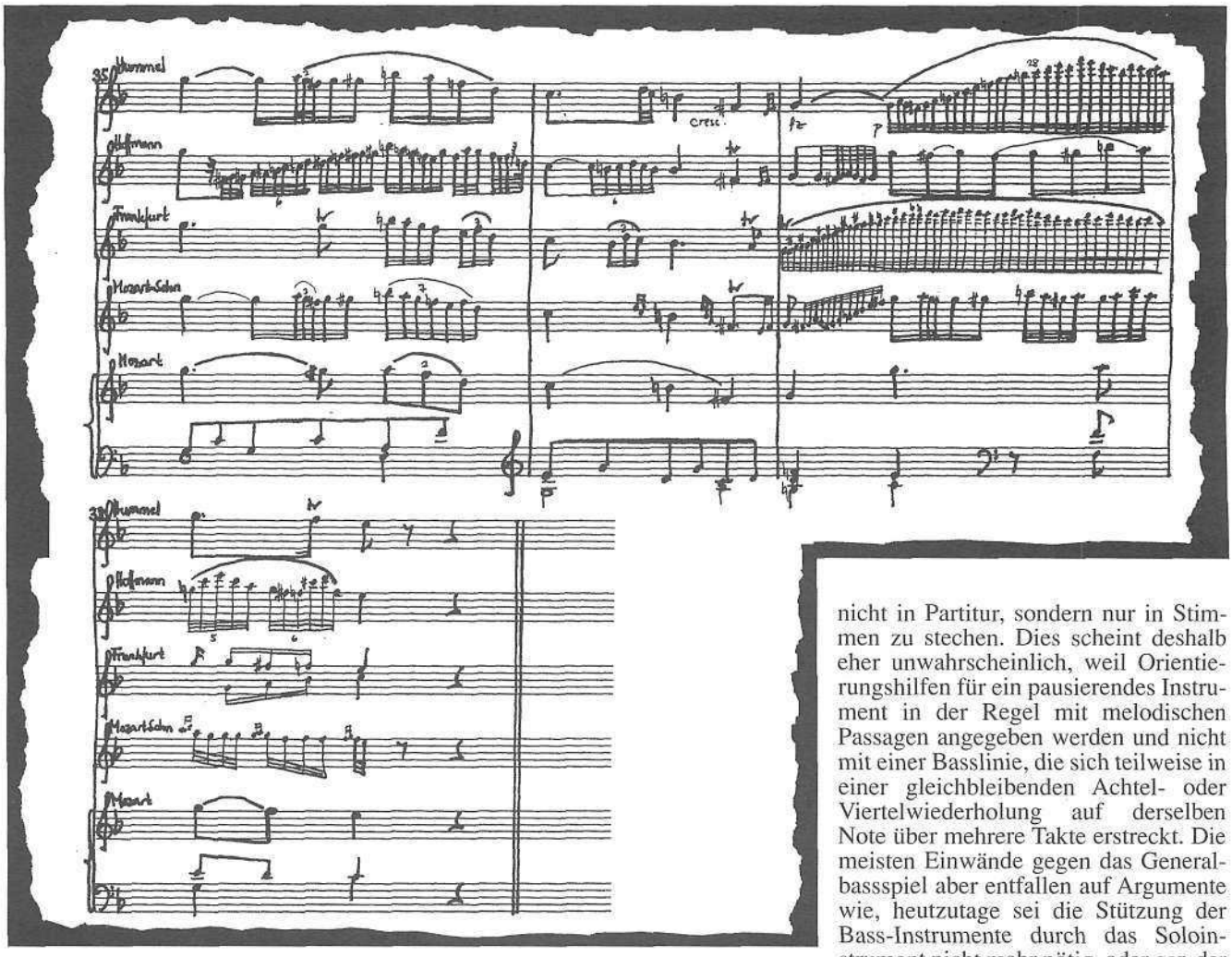


*Beispiel 5*

Das *Beispiel 6* zeigt die willkürlich verzierten Takte 35 – 38 aus dem 2. Satz des Konzerts C-Dur KV 503 in den Versionen von J.N. Hummel und Philipp Carl Hoffmann, dann eine Version aus der Frankfurter Universitätsbibliothek, die nach Wolfgang Plath in die Anfänge des 19. Jahrhunderts gehört, sowie diejenige aus dem Nachlass von Mozarts Sohn. In *Beispiel 7* stellen wir die Fermate und den Eingang in den Takten 70 und 71 aus dem 2. Satz des Konzerts D-dur KV 537 in den Versionen von Sigismund Lebert und Hummel vor.

## Generalbassspiel des Solisten

Zum Abschluss seien noch einige Gedanken zum Generalbassspiel in den Klavierkonzerten Mozarts angefügt. Auch Mozart hält sich noch an die allgemeine, für Musiker des mittleren 18. Jahrhunderts geltende Regel, dass der Generalbass mitgespielt wird. Das heisst, dass ein Cembalo und tiefe Streichinstrumente, manchmal auch das Fagott, die Basslinie spielen und das Cembalo die durch Ziffern bezeichneten Akkorde zusätzlich ausfüllt. Die Fakten liegen so, dass Mozart in seinen frühen zum Druck bestimmten Konzerten eine Generalbassbezifferung vornimmt, in den ungedruckten jedoch nicht. In allen Autographen der 27 Konzerte hingegen finden wir die Bezeichnung «col Basso», was doch eindeutig auf Mozarts Willen hindeutet, dass das Klavier in den Tuttis mitzuspielen hat. Auf die verschiedenen Einwände werden wir weiter unten eingehen. Zuerst stellen wir einmal fest, dass beim Studium der Faksimiles von Mozart-Klavierkonzerten auffällt, dass in den Solostellen zwar manche Wendungen der melodischen Linie nur skizzenhaft notiert sind oder, wie im Falle von KV 537 im zweiten Satz, die linke Hand überhaupt fehlt, dass aber Mozart mit grösster Akkuratesse in allen Tutti-Stellen «col Basso» vorschreibt, und dies sogar vor kleinen Zwischenspielen von nur zwei oder drei Takten. Das heisst doch, dass er das Klavier in den Tutti-Stellen, also überall dort, wo es nicht solistisch hervortritt, ganz bewusst und

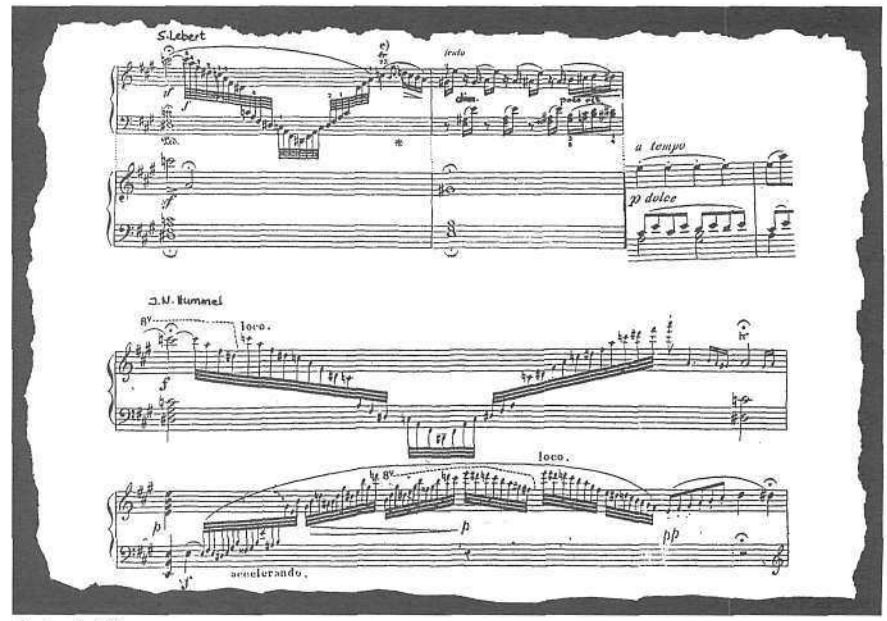



*Beispiel 6*

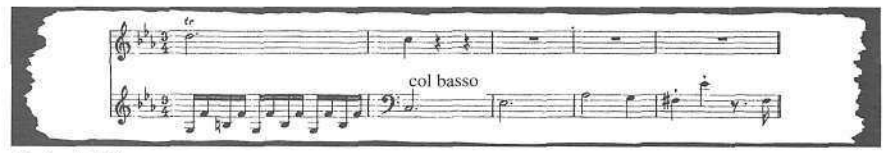
durchgehend als Generalbassinstrument eingesetzt haben wollte. Wieso würde er sonst zum Beispiel am Schluss einer Solostelle die linke Hand bereits wieder mit den Bassnoten des Generalbasses ausstatten, statt das Solo abzuschliessen? Nachzulesen, sofern von den Herausgebern nicht fälschlicherweise korrigiert, in der Partitur des Klavierkonzertes c-moll KV 491, 1. Satz, Takt 473 *(Beispiel 8)*.

Für die Schülerin seines Vaters, Antonia von Lützow, komponierte Mozart im Frühjahr 1776 in Salzburg das Klavierkonzert C-Dur, KV 246. Darin schrieb er einen durchgehenden Generalbass aus, der für heutige Pianisten ein anregendes Studium darstellen könnte (siehe NMA, Klavierkonzerte Bd. 2). Dass er eher einfach ausgesetzt ist, erklärt sich vielleicht aus der Tatsache, dass er ihn für eine Schülerin in Mannheim verfasst hat, mit der er das Konzert 1778 einstudierte. Man kann bei diesem Werk sehr schön sehen, dass Mozart das Klavier als Generalbassinstrument so einsetzt, dass es Tutti-Stellen verstärkt, in solistisch gehaltenen Passagen der Streicher oder Bläser schweigt und in Unisonopassagen selbstverständlich *tasto solo* spielt, das heisst, die Basslinie nicht akkordisch ausfüllt. Leider existiert bis auf den heutigen Tag noch keine Plattenaufnahme dieses Konzertes mit dem Generalbassspiel des Pianisten.

Gelegentlich wird gegen das Generalbassspiel eingewandt, dass dem Pianisten die Cellostimme als Orientierung für seine sonst leeren Takte gedient habe, da er keine Partitur gehabt habe, denn es war damals üblich, Konzerte nicht in Partitur, sondern nur in Stimmen zu stechen. Dies scheint deshalb eher unwahrscheinlich, weil Orientierungshilfen für ein pausierendes Instrument in der Regel mit melodischen Passagen angegeben werden und nicht mit einer Basslinie, die sich teilweise in einer gleichbleibenden Achtel- oder Viertelwiederholung auf derselben Note über mehrere Takte erstreckt. Die meisten Einwände gegen das Generalbassspiel aber entfallen auf Argumente wie, heutzutage sei die Stützung der Bass-Instrumente durch das Soloinstrument nicht mehr nötig, oder gar, der moderne Konzertflügel habe einen zu ausladenden Ton für diese Praxis. Dass die Bass-Instrumente keine Stützung durch den Konzertflügel benötigen, mag stimmen. Nur darf man nicht vergessen, dass das Generalbassspiel des




*Beispiel 7*




*Beispiel 8*

Pianisten auch zur Klangvorstellung Mozarts gehörte, und was den ausladenden Ton des modernen Konzertflügels anbelangt, so ist doch festzustellen, dass man auf diesem Instrument alle dynamischen Möglichkeiten hat und sie dem Orchester sowie der Akustik des jeweiligen Saales anpassen kann.

Eine andere Frage wäre allerdings, ob es überhaupt vertretbar ist, auf den heutigen Flügeln Mozartsche Konzerte zu spielen, weil sie vom Hammerflügel der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Klangqualität und Volumen doch erheblich abweichen. Haben aber nicht auch die Blas- und Streichinstrumente (Stahlsaiten, Ventile und andere Verbesserungen) in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine durchgreifende Wandlung in Richtung eines satteren, voluminöseren Tones erfahren, so dass sie dann in einem ähnlichen Verhältnis zum modernen Konzertflügel stehen wie die barocken Streich- und Blasinstrumente zum Hammerflügel? Es kommt doch heute niemand auf die Idee, authentische Orchesterinstrumente mit einem modernen Flügel, oder umgekehrt, einen dezenten Hammerflügel mit modernen Orchesterinstrumenten zu kombinieren.

Wenn wir uns also entschliessen, den modernen Flügel und ein modernes Orchester für Mozarts Musik einzusetzen – was immerhin nicht ganz unumstritten ist –, dann müssen wir auch versuchen, diesem Instrument in der Art und Weise gerecht zu werden, wie z.B. Beethoven, der für sein erstes Klavierkonzert, als er ein Instrument mit einem grösseren Stimmumfang zur Verfügung hatte, sofort Änderungen anbrachte, die obere Stimme an entsprechenden Stellen anstatt ins dreigestrichene ins viergestrichene *f* führte und zusätzliche Terzen einfügte. Auch Mozart passte sein Fragment in G-Dur für Bassetthorn (KV 584b) im Umfang der Klarinette an, als er es zum Klarinettenkonzert A-Dur KV 622 umschrieb.

Und dann sei auch noch Muzio Clementi erwähnt, der in seinen sechs Sonaten op. 36, die 1797 zum ersten Mal veröffentlicht wurden, in der 6. Ausgabe, die etwa 1820 erfolgte, Änderungen einfügte, welche nur durch den grösseren Tonumfang der modernen Flügel zu erklären sind (Maurice Hinson: The sixth edition of Muzio Clementi's «Six Progressive Sonatinas» op. 36 – Gedenkschrift Günter Henle).

Zum Schluss sei noch ein Briefzitat Leopold Mozarts an seine Frau angeführt, das noch einmal zeigt, dass damals in der Musik die improvisierte Interpretation eines (einfach notierten) Textes etwas vom Wichtigsten war. Aus Rom schreibt er am 14. April 1770: «Du wirst vielleicht oft von dem berühmten Miserere in Rom gehört haben» (gemeint ist Allegris «Miserere», das in einfacher Notation sicher keine aufregende Musik darstellt. Deswegen fährt Mozart Vater auch fort:) «allein, die Art der Produktion muss mehr dabey tun, als die Composition selbst …»

Karin und Eugen Ott

## Ein MOZ-Jubiläum

*Zuspruch*

Wie überleben wir unbeschädigten Ohres dieses Jahr, und wie vor allem überlebt es der Gegenstand unserer Umklammerung, jener junge Herr aus der voralpinen Getreidegasse? Wir immerhin hätten die Chance des Weghörens, aber er? Sollte er sich das Massengrab allmählich nicht besser mit schallschluckendem Filz ausschlagen lassen? Oder sich bei den Märchenerzählern ein Tarnmützchen ausleihen, so eine ‹Weg-bin-ich›-Narrenkappe ohne Schellen? Wofür du dich auch immer entscheiden magst, MOZ, wir stehen hinter dir! Mehr noch: Wir helfen dir beim Verschwinden. MOZ ab durch die Hintertür! Ein Akt kollegialer Solidarität sozusagen. Darum: keine Angst, kleiner Mann, wir lotsen dich schon raus aus dem Festgedränge. Als was möchtest du denn erscheinen, damit dich keiner erkennt? Was soll denn ertönen, damit du unhörbar wirst! Sag's! Welche Tarnung bevorzugst du? Welche Masken sollen wir dir bereitlegen? Denn bilde dir bloss nicht ein, es ginge diesmal ohne Verstellung ab! Jetzt gibt's kein Durchschleichen mehr wie in den vorangegangenen hundertneunundneunzig Sterbejahren. Abgesehen davon: So unbeschadet hast du die nun auch wieder nicht überstanden, du Ohrenschmatzerl, du Himmelsgabe. – Da, siehst du, jetzt zuckst auch du zusammen. Also auf, die Tarnkappe! Es führt kein Weg daran vorbei. Klar, sicherheitshalber könntest du noch die Stimme verstellen. Genau. Aber furze nicht ständig! Den Kennern gibst du dich gleich preis damit, stichst jedem sofort in die Nase. Prima so, übe nur ein bisschen Kopfstimme, das ist besser, dann erzählen wir mittlerweile, was wir mit dir vorhaben. Was meinst du? Nein, der Papa wird nicht dabei sein! Das war eine der ersten Entscheidungen, die wir getroffen haben: dich von deiner Biographie zu befreien. Das war ja kein Anhören mehr, diese ewigen Legendenbildungen und ihre entsprechenden Entmystifizierungen, darauf die neuen Legenden und dann wieder deren Entmystifizierung! Das artete ja zu einem richtigen Gesellschaftsspiel aus, unterhaltend für die ganze Familie: «Darf ich von dir, Oma, den schwarzen Boten, und von dir, Bruder, die Bäsle-Briefe? Tut mir leid, Schwesterherz, aber von dir hätte ich dafür gern den Erzbischof!» Deine Musik, MOZ, ist von Hintertreppengeschichtchen nur so überwuchert! Darum: Schluss damit! Ein Löffel Rattengift für jeden deiner Biographen. (Wenn Sie das bitte besorgen können, Herr Salieri!) Bliebe deine Musik. Meinst du, die reicht aus? So ohne Beiwerk, nur die Noten? Müssige Frage, klar. Denn vorläufig sind sie noch tüchtig überwachsen, deine Werke. Vermutlich wäre da auch mit Bürste und Seife nichts zu wollen, denn … – Also nimm es uns nicht übel, *caro*, aber deine Musik produziert ihre Missdeutungen für einen hübschen Teil doch selber. Sie ist ein gläsernes Gebilde an des Hörers Ohr, eine ideale Projektionsfläche für dessen Wünsche und Tagträume. Du lieferst die Mittelstimmen für den Hohlraum unserer unerfüllten Sehnsüchte, du hast den Bass beziffert, auf dem unsere Luftschlösser ruhen. Also tue jetzt nicht so, als seist du an all dem Mythengestrüpp, an all den Zuckerbäkkereien selbst unschuldig! Aber keine Sorgen, wir haben versprochen, dir bei der Flucht vor deinen Liebhabern zu helfen, und wir stehen zu unserem Wort. Was hältst du etwa davon, wenn wir dich so zu- und herrichten, dass keiner dich mehr erkennt? Das war immerhin auch schon eine Spezialität von dir – erinnerst du dich? –, in die Haut von anderen zu kriechen, du Vielmensch, du Leerstelle! Hast die Tonsetzerzunft deiner Zeit arg erleichtert mit deinen langen Komponierfingern. Wo MOZ war, wächst kein Klang mehr. Und da sitzen sie jetzt vor ihren leeren Notenblättern in ihrem Zweitklass-Olymp, die Herren Grétry, Paisiello, Gazzaniga, Schweitzer, Jommelli, Stamitz, der Bach-Sohn Johann Christian und wie sie alle heissen mögen. Du hast sie so täuschend ähnlich nachgeahmt, du chromatisches Chamäleon, dass sie jetzt wie deine Ableger klingen und nicht umgekehrt! Tja, so ist es nunmal. Nicht wer zuerst springt, zählt in dieser merkwürdigen olympischen Disziplin, genannt Musikgeschichte, sondern wer am höchsten. Und keinen kümmert es nachher, dass du nie einen eigenen Springstock benützt hast, du Gauner, sondern immer nur einen ausgeliehenen! Und jetzt, jetzt kann dich nur noch ein *salto mortale* retten, ein tollkühner Sprung in die Kulisse. Du zögerst? Bitte schön; wenn du meinst. Wir lenken das Publikum mittlerweile ab; den ganzen Abend, wenn es sein muss. Aber irgendwann wirst du springen müssen. Ewig können wir die Leute nicht an der Nase herumführen. Da, nimm meinen Stock! Spring aus dem Gesichtsfeld, ertöne von weitem. Und wir? Was wir mittlerweile machen? Na, was wohl, MOZ! Dich als Projektionsfläche benützen natürlich. Was bleibt einem bei dir auch anderes übrig! *Così fan tutte.* Zwangsläufig. – Was meinst du? Verstehe kein Wort! Wie bitte? Herrgott, MOZ, was soll das bloss noch werden mit dir?! Wir haben noch gar nicht angefangen und schon bist du vor Verstellung ganz heiser …!

*MOZ' Widerrede*

Guten Abend, Commendatore! Zwei Täktchen vorwärts, drei nach hinten. Eccolà! Und weiter. Leporello, einen Stuhl für den Herrn Gast! Sieht ein bisschen steif aus, der Alte. Nierenstein, Commendatore, oder bloss das Hirn verkalkt? Immer einen Witz auf der Zunge, der Mozzie, was? Hält dir die Leute vom Leib, sagte der Papa immer. *Parla, parla, che vuoi?* Nein, macht mir nichts aus. Ich kann plaudern, mich anziehen und essen und trinken, ohne auch einen Moment mit Komponieren aufhören zu müssen. Da staunen Sie, was?