

# Historisches, nachgebautes oder «modernes» Instrumentarium?

Gedanken zur Aufführungspraxis der Musik Mozarts und seiner Zeitgenossen

*Die gegenwärtige, artistisch und zugleich historisch orientierte Ausbildung hat erfreulicherweise zu einer Wiederbelebung alter Spieltechniken und Aufführungspraktiken gerade auch durch viele Hornisten geführt und eine neue Begegnung mit dem Originalklang des Naturhorns und der Holzblasinstrumente erlaubt.*

Harald Strebel

Besonders im Zeitalter der Uniformierung der Instrumente scheint ein stetig sich vergrößernder Kreis von Musikliebhabern mit herkömmlich «modernen» Hörgewohnheiten die uneinheitlichen Klangfarben der «Mozart-Instrumente» keineswegs als störend, sondern vielmehr als eine Bereicherung der Ausdrucksmöglichkeiten zu erleben. Speziell die klanglichen Unterschiede offener, gestopfter oder gedämpfter Töne des Naturhorns sind mit den verschiedenen Vokalen zu vergleichen, deren man sich auch beim Sprechen und Gesang bedient. Da die Verwendung des Naturhorns nur für entsprechend dazu geschriebener Literatur konvenabel ist – Brahms verlangte noch 1865 für sein *Horn-Trio Es-Dur op. 40* das Naturhorn! – liegt auf der Hand, dies gilt auch explizit für die Holzblasinstrumente.

Mozart und seine Zeitgenossen – aber auch ein Spohr, Chopin, Strawinsky, Henze und andere – schrieben ihre Werke für Instrumente ihrer jeweiligen technischen Gegebenheiten. Darüber, wie Mozart, Beethoven etc. die Fortschritte – oder sagen wir lieber: Neuerungen – aufgenommen hätten, kann in der Tat nur spekuliert werden. Die immer wieder zu hörende Auffassung, Mozart – aber auch andere zeitgenössische Komponisten! – würde unsere modernen Instrumente – zum Beispiel einen modernen Bösendorfer Konzertflügel anstatt seiner Stein- und Walther-Hammerflügel – vorgezogen haben, hätte er diese damals gekannt, ist illusorisch: Würde er sie gekannt haben, hätte er auch andere Musik geschrieben und völlig anders komponiert.

## Ausnutzung der klanglichen und spieltechnischen Möglichkeiten

Mozart hat beispielsweise die klanglichen und spieltechnischen Möglichkeiten seiner Stein- und Walther-Flügel mit ihren feinen Klangdifferenzierungen zwischen Bass- und Diskantregister, der raschen Ansprache in Verbindung mit dem schnellen Verklängen des Tons, der Befähigung zum veritablen *Sforzato* in singulärer Weise genutzt. Während auf diesen Instrumenten «sprechende» Basslinien (oder «Trommelbäs-

se», «Albertibässe») klar und in klanglicher Balance zum Diskant herausgearbeitet werden können, ist dies auf dem modernen Flügel mit dessen übermächtigen, «dicken» Klangfülle im Bassbereich weit problematischer: Durch das Bemühen, den Ton nun leichter, «delikater» zu machen, werden viele aktive, energiegeladene Basslinien entgegen Mozarts Intentionen «geglättet».

Die Meinung, jede Entwicklung besage Fortschritt, darf demnach beim Hammerflügel bezweifelt werden, die Entwicklung von Mozarts Klavier zum modernen Flügel bedeutete nicht zwangsläufig auch eine Verbesserung. Wenn nun für den Hörer des 21. Jahrhunderts als wichtigste Kriterien Klangfülle und melodische Dominanz im Vordergrund stehen, bleiben sowohl das heutige Klavier als auch die «modernen» (im Wesentlichen teils seit hundert Jahren kaum veränderten!) Blasinstrumente mit ihrer weit aus grösseren Stabilität der Intonation gegenüber den historischen Instrumenten unübertroffen. Dass sich zudem ein klangvoller moderner Konzertflügel mit seinem wundervoll ausgeglichenen Klang dem Hammerklavier Mozarts für Werke ab der Spätromantik im Verbund mit den heute meist überdimensionierten Konzertsälen

Scherzhaftigkeit, Wut etc., die Musik müsse «bald erregen, bald wieder stillen».

Das Repertoire an Affekt-Begriffen ist tiefverwurzelt in der Rhetorik des Barock, und gerade dieser rhetorische Stil, lässt sich auf den Blasinstrumenten (und dem Hammerflügel) der Mozartzeit aufgrund ihrer klanglichen und bautechnischen Eigenheiten überzeugender bewerkstelligen als auf modernen Instrumenten. Wenn aber der Begriff «Werktreue» gleichgesetzt wird mit «authentisch» oder «historisch», so ist dem entsprechenden Instrument der jeweiligen Zeitepoche konsequenterweise identischer Stellenwert einzuräumen wie dem Notentext und den damit zusammenhängenden Überlieferungen!

So ist etwa für den Hornisten historische (oder bescheidener: historisierend, historisch-orientierte) Aufführungspraxis von klassischer und frühromantischer Musik a priori gleichbedeutend mit der Beherrschung der Naturhorn-Technik, was eine völlige Umstellung gegenüber dem Ventilhorn bedingt.

Die obigen Überlegungen implizieren nun keinesfalls, Mozart und seine Zeitgenossen könnten oder sollten nur auf historischen Instru-



Die klassische fünfklappige Klarinette von Theodor Lotz, Wien (zwischen 1784 und 1792). Ein solches Modell wurde auch von Anton Stadler gespielt, einem gemeinsamen Freund von Lotz und Mozart (Genève, Collection des instruments anciens de musique, Musée d'art et d'histoire). Foto: zvg

und den durch den Instrumentenbau bedeutend lautereren Orchestern vorzuziehen ist, steht ausser Frage.

Nur: Die Komponisten des Barock und der Klassik schrieben Musik, welche nicht nur «singt» sondern auch – im Quantzschen Sinne «spricht». Es ist bezeichnend, dass auch Mozarts Klarinettist Anton Stadler Quantzens *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*<sup>1</sup> als unerlässliche Lektüre empfahl, als er 1799 von Graf Georg Festetics beauftragt wurde, die für die Organisation einer neu zu gründenden Musikschule im ungarischen Keszthely erforderlichen Gesichtspunkte vorzutragen.<sup>2</sup> Quantz führt zahlreiche Affekte an: Fröhlichkeit, Trauer, Pathos, Erhabenheit, Schmeichelei, Zärtlichkeit,

menten oder Kopien der Periode adäquat gespielt werden. Wenn auch heutige Blasinstrumente anders klingen, sollte aufgrund gegenwärtiger Kenntnisse über die Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts zumindest versucht werden, die stilistischen Eigenheiten auch auf modernen Instrumenten im Rahmen ihrer Möglichkeiten sinnvoll umzusetzen.

## Wissen um die Stilmerkmale

Viele Problemstellungen zur historischen Aufführungspraxis, die sich aus der Beschäftigung mit Mozart und seiner Zeitgenossen ergeben, sind grundsätzlich gleich, unabhängig davon, ob die Musik aus der Perspektive des moder-

### Zum Autor

Musikstudium in Winterthur und Zürich; 1965 Soloklarinetist im PACT Symphony Orchestra Pretoria, zwischen 1966 und 1979 sowie 1971 und 1976 Soloklarinetist im Cape Town Symphony Orchestra; Zuzüger in verschiedenen Schweizer Sinfonieorchestern; Lehraufträge und Dozenturen für Klarinette, Bläserorchester, Kammermusik unter anderem an der Musikfakultät der University of Cape Town und an der Kantonschule Zürcher Unterland in Bülach (1977–2004); 1998 Gastdozent an der Musikhochschule Freiburg i. Br.; Juror an zahlreichen Klarinettenwettbewerben; musikwissenschaftliche Beschäftigung vor allem mit dem Werk Mozarts und dessen Umfeld mit zahlreichen Publikationen; regelmässiger Mitarbeiter des *Mozart-Jahrbuchs*, seit 1986 Vorstandsmitglied der Mozart-Gesellschaft Zürich; seit 1996 Schriftleiter der Zeitschrift *in signo Wolfgang Amadé Mozart*; im Januar 2000 Verleihung der «Goldenen Mozartnadel» durch die Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg für wissenschaftliche Verdienste.

nen, des historischen oder des nachgebauten Instrumentariums betrachtet wird. Es ist durchaus möglich, stilistisch bewusst Alte Musik mit modernen (heutigen) Instrumenten zu interpretieren, und dabei die musikalisch-ästhetischen Werte einer früheren Epoche hervorheben, unerlässlich hierzu ist allerdings das Wissen um die Entwicklung der differenten Stilmerkmale.

### Die Harmonie und ihre melodiose Ausführung

Einer der wesentlichsten Unterschiede in der Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts und der folgenden Jahrhunderte liegt in dem Verständnis von Harmonie und ihrer melodischen Ausführung. Die Hegemonie der Homophonie, die langen Bogen in der Melodieführung, der exzessive Gebrauch des Rubatos sind im Laufe des 19. Jahrhunderts entstanden, während der mehr polyphonische Charakter der Musik des 18. Jahrhunderts namentlich von der Binnendynamik, einer differenzierten rhetorischen, «sprechenden» Artikulation gekennzeichnet war, die Lehrwerke von Johann Joachim Quantz, Leopold Mozart (1719–1787)<sup>3</sup>, Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788)<sup>4</sup>, Daniel Gottlob Türk (1750–1813)<sup>5</sup> etc. geben dem heutigen Interpreten hierzu erschöpfend Auskunft.

Zumindest bezüglich einer korrekten Ausführung der Ornamentik, Betonung, Artikulation, Dynamik, Schwellungen (*Messa di voce*), vor allem aber des wichtigen Stilmittels, der *Appoggiatura* spielt es in der Tat keine Rolle, welches Instrument gespielt wird. Aber auch der Einsatz von durchgängigem Vibrato – wie heute meist unbedenklich praktiziert! – wird in den Quellen als Ornament behandelt und als Affekt verstanden. So tadelt Mozart 1787 beim Spiel des welt-

berühmten Oboisten Johann Christian Fischer (1733–1800): «Sein Ton ist ganz aus der Nase – und seine temata ein tremulant auf der Orgel».<sup>6</sup>

Bei Sängern hat Mozart das Vibrato gar rigoros abgelehnt. Die «üble gewohnheit» des Sängers Joseph Nikolaus Meissner (1724–1795) «mit fleiss» mit der Stimme zu zittern, findet der Salzburger Genius loci «wircklich abscheulich», indem dies völlig gegen die Natur wäre: «Die Menschenstimme zittert schon selbst – aber so – in einem solchen grade, dass es schön ist – dass ist die Natur der stimme. man macht ihr auch nicht allein auf den blas-instrumenten, sondern auch auf den geigen instrumenten nach – ja so gar auf den Claviern – so bald man aber über die schrancken geht, so ist es nicht mehr schön – weil es wieder die Natur ist. Da kömst mir just vor wie auf der orgl, wenn der blasbalk stost.»<sup>7</sup>

Falsch verstandene editorische Zusätze und Änderungen von Dynamik und Artikulationen in vielen Ausgaben (vor allem zugunsten langer Linien, und eines *cantabile*-Stils trugen (und tragen noch immer!) dazu bei, dass das Verständnis bezüglich der korrekten Ausführung des Binde- oder Artikulationsbogens zunehmend in Vergessenheit geriet. Alle einschlägigen Abhandlungen des 18. Jahrhunderts weisen ausdrücklich darauf hin, dass Noten mit Legatobögen stets mit einem *decrescendo* gespielt werden müssen.

Zu Mozarts Zeiten waren Kreativität des Solisten nicht nur wesentlich, sie wurde explizit vorausgesetzt, etwa zu Auszierungen oder Variationen bei wiederholter Thematik (Reprisen bzw. Menuett-Sätzen). Dass indessen bei jeder Interpretation auf modernen Instrumenten Verzierungen, Eingänge oder Kadenz im Einklang mit dem damaligen bautechnischen Entwicklungsstand der Instrumente (Tonumfang usw.) und dem zeitüblichen musikalischen Vokabular stehen sollten, ist eine unerlässliche Bedingung. Noch allzu oft stimmen die stilistisch-technischen Gepflogenheiten gewisser Virtuosen bedenklich, wenn bei klassischen Instrumentalkonzerten Kadenz zu hören sind, welche den Ambitus der Perioden-Instrumente überschreiten oder weitgespannte Modulationen – zum Beispiel bis H-Dur – beinhalten, obschon das Werk in F-Dur steht.

Auch der zutreffende *rubato*-Gebrauch im Selbstverständnis Mozarts ist heute noch bei weitem nicht Allgemeingut aller Interpretationen: «Das Tempo rubato in einem Adagio, dass die linke hand nichts darum weiss, können sie gar nicht begreifen, bey ihnen giebt die linke hand nach.»<sup>8</sup>

Diesbezüglich hat Vater Leopold Mozarts bisiges Diktum noch keineswegs an Aktualität verloren: «Viele, die von dem Geschmacke keinen

### Résumé à la page 15

Begriff haben, wollen bey dem Accompagnement einer concertierenden Stimme niemals bey der Gleichheit des Tactes bleiben; sondern sie bemühen sich immer, der Hauptstimme nachzugeben. Diess sind Accompagnisten für Stümpfer [recte: Stümper] und nicht für Meister».<sup>9</sup>

Sehr wohl gibt es mehrere Möglichkeiten, die Werke Mozarts zu interpretieren, ein «Richtig» oder «Falsch» ist eben auch schwer bestimmbar. Wie sich der Salzburger Genius loci letztlich die Wiedergabe seiner Musik vorgestellt hat, lässt sich trotz zeitgenössischer Primärquellen und einiger Zeugnisse Mozarts nur annähernd rekonstruieren. Die Frage: «Wie hätte er es gemacht, wenn ihm die heutigen Möglichkeiten zur Verfügung gestanden wären», stellt sich überhaupt nicht. Mozart verfügte nicht über die Möglichkeiten und das «Musikbild» per se war grundlegend anders. Dass hingegen die historisierend respektive historisch-informierte Aufführungspraxis dem damaligen Stil am nächsten kommen dürfte, scheint gewiss.

In den letzten Jahren wurden zudem bei der Reproduktion historischer Instrumente enorme Fortschritte erzielt, so dass angenommen werden kann, dass diese Replikat (dank hervorragender Vorlagen!) den besten bekannten Instrumenten aus dem 18. Jahrhundert kaum nachstehen dürften. Eine gute heutige Kopie sollte jedenfalls einem mittelmässigen oder schlechten Originalinstrument der Periode vorgezogen werden – im übrigen waren alle Instrumente einmal neu...!

Um «lediglich» die Stilmerkmale der Mozartzeit historisch korrekt auszuführen, bedarf es nicht zwingend der Perioden-Instrumente (bei deren Verwendung zudem ausreichende Beherrschung vorausgesetzt werden müsste!). Entscheidender, als auf welchen Instrumenten alte Musik gespielt werden soll, ist vielmehr die Anpassungsfähigkeit, die «Flexibilität» und Persönlichkeit des Interpreten. Letzten Endes bleibt ohnehin alles eine Sache des individuellen Geschmacks. 

### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*. Reprint der Ausgabe Berlin 1752. Mit einem Vorwort von Hans-Peter Schmitz. Mit einem Nachwort, Bemerkungen, Ergänzungen und Registern von Horst Augsbach. Kassel, 1983.

<sup>2</sup> Vgl. Ernst Hess, «Anton Stadlers «Musick Plan»», in: *Mozart-Jahrbuch* 1962/63, S. 37–54, hier: S. 53.

<sup>3</sup> Leopold Mozart, *Gründliche Violinschule*, Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage, Augsburg 1789. Mit einem Geleitwort von David Oistrach. Erläutert und kommentiert von Hans Rudolf Jung. VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1968.

<sup>4</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* [...]. Faksimile-Nachdruck der 1. Auflage, Berlin 1753 und 1762, hg. v. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig 1957.

<sup>5</sup> Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*. Faksimile-Reprint der 1. Ausgabe 1789, hg. v. Siegbert Rampe, Bärenreiter, Kassel etc. 1997.

<sup>6</sup> Brief Mozarts vom 4. April 1787 an seinen Vater Leopold. Vgl. *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch* (= Bauer/Deutsch), 4 Textbände. Kassel etc. 1962–1963, hier: Bd. IV, Nr. 1044, S. 41.

<sup>7</sup> Brief Mozarts vom 12. Juni an den Vater. Bauer/Deutsch, Bd. II, Nr. 453, S. 378.

<sup>8</sup> Brief Mozarts vom 23.–25. Oktober 1777 an den Vater. Bauer/Deutsch, Bd. II, Nr. 355, S. 83.

<sup>9</sup> Leopold Mozart, *Gründliche Violinschule*, S. 266 f.