

Neuland und Wagnis zugleich: Mozarts Œuvre Premier

Gedanken zu dieser Einspielung

Lisa Marie Landgraf und Tobias Koch

Jede wahrhaft gute Kunst spricht aus sich selbst und für sich selbst. Ihr Wesen ist unzerstörbar. Sie bedarf keines Kommentars.

Mozart-Melodien im unermüdlichen Zirpen des alltäglichen Taschentelefon-Konzerts in der Straßenbahn, Mozart im gnadenlosen Gedudel dumpfer Aufzuglautsprecher, Mozart in Einkaufspassagen, Zahnarztpraxen, selbst in Kuhställen: in welcher Gestalt auch immer uns diese Musik erreicht, ihre Essenz bleibt stets erfahrbar. Gerade deshalb gestatten Sie uns einige Gedanken zu den Eigenarten dieser Aufnahme.

Durch die Vorherrschaft der so genannten „modernen“ Instrumente hat sich bereits im 19. Jahrhundert eine Spielweise etabliert, die heutzutage oft als ideale Norm für Mozarts Musik angesehen wird. Mit übertriebener Artikulation bemüht sie sich um eine dramatisierte Agitation. Solcherart theatralisch versucht sie die offenkundige Schwerfälligkeit moderner Instrumente zu überlisten. Und doch bleibt diese Spielweise in ihrer Ferne zum instrumentalen und textlichen Ausgangspunkt nur eine Imitation!

Um einen praktischen Vergleich zu bemühen: Sie versuchen ja auch nicht, ein Steak mit dem Löffel oder eine Suppe mit Messer und Gabel zu essen. Oder: Wenn Sie italieni-

sches Essen kochen wollen, kaufen Sie die Zutaten nicht in einem japanischen Feinkostladen ein. Insofern halten wir – bei aller Toleranz – Diskussionen über „alte“ oder „neue“ Instrumente für ermüdend. Äpfel soll man nicht mit Birnen vergleichen, und hiermit beenden wir den kleinen kulinarischen Exkurs.

Tatsächlich stellt die Wahl ursprünglicher Instrumente für uns eine unumgängliche Notwendigkeit dar: nicht nur, um der Musik ihr unverfälschtes Konfliktpotential zurückzugeben. Die Gefahr permanenter, gefälliger „Verniedlichung“ besteht bei Mozarts Musik mehr als bei Werken jeder anderen Stilepoche. Wie können die von übermütig auftrumpfend bis schmerzhaft in sich gekehrt schimmernden Facetten dieser sechs Sonaten auf natürliche Art anders als mit ursprünglichen Instrumenten in Klang umgesetzt werden? Und was die landläufige Meinung, Mozarts Musik sei „leicht“ und „eingängig“ über den Zustand unserer Gesellschaft aussagen mag, sei hier nur als Fragestellung angedeutet...

Was genau ist nun aber das Schöne, das Besondere? Es ist die unmittelbar sich einstellende Freiheit, wenn wir Cembalo und Barock-Violine miteinander sprechen lassen. Auch innerhalb der experimentierfreudigen historisch-informierten Aufführungspraxis ist dies Neuland und Wagnis zugleich, werden die sechs Sonaten doch grundsätzlich auf dem Fortepiano gespielt. Dabei empfiehlt der Komponist ausdrücklich und an erster Stelle das Cembalo in seiner Widmung an die pfälzische Kurfürstin Maria Elisabeth.

SIX SONATES Pour Clavécin Ou Forté Piano Avec Accompagnement D'un Violon. Um 1778 ist das Fortepiano zwar schon weit verbreitet. In Augsburg und Mannheim hat

Mozart sich gerade begeistert über dieses Instrument geäußert, in zahlreichen Konzerten darauf brilliert. Den Platz des Cembalos hat es mit Sicherheit jedoch noch nicht vollständig eingenommen. Im Gegenteil: Cembali sind traditionell vielerorts vorhanden, während Fortepiani eher seltene Neuheiten darstellen. Deshalb haben wir uns entschieden, das Ungewöhnliche zu wagen und diese Sonaten *bei Begleitung der Violine* mit Cembalo aufzuführen. Mithin eine historisch verbürgte Alternative zur heute gängigen Aufführungspraxis.

Durch diese Wiederbelebung werden Alternativen und zugleich neue Wege sichtbar. Beständig wechseln sich beide Instrumente ab. Geradezu unmerklich ergibt sich daraus ein Dialog, der keinen Wettbewerb und keine Rollenverteilung kennt. Klangliche Absprachen der Duopartner untereinander sind nicht mehr erforderlich. Scharf artikulierte Mittelstimmen im Cembalo werden wie selbstverständlich gefärbt durch die hintergründig-innige Wärme des reinen Violintones. Oder: rauschende Klangkaskaden im Cembalo bleiben durchsichtig und bilden die Folie für markantes geigerisches Kontra. Melancholisch-empfindsame Züge wechseln sich sprunghaft ab mit Episoden voll Esprit und geistreichen musikalischen Schachzügen. Kurzum: der galante Stil wird aufgeladen, und das gesellschaftliche Mit- und Gegeneinander im Sinne des *Ancien Régime* wird geradezu plastisch hörbar.

Ein improvisatorischer Zug ist Mozarts Stil in diesen sechs Sonaten eigen. An vielen Stellen wirkt die Musik auf dem Papier umrisshaft, und wenn wir uns während der drei Hamburger Nächte, in denen diese Einspielung entstand, auch auf das Abenteuer

der Improvisation eingelassen haben, dann mit dem Bewusstsein, dass dies der Lust des Komponisten an der Variation entspricht.

Was hören wir in den Köchel-Nummern 301 bis 306? *Sturm und Drang*, *Empfindsamkeit*, *Frühklassik*, *Klassik* – aufgebrochen, verrückt, verschoben! Der galant-barocke Stil, die planvolle Kontrastierung der aufkeimenden Klassik verlieren hier ihre Regeln im gleichen Moment, in dem sie entstehen. Im Dickicht der widerstreitenden Empfindungen des jungen Mozart entsteht die Einmaligkeit, das, was wir heute – beinahe 250 Jahre später – als einzigartiges Wunder betrachten.

So seltsam es sich auch anhören mag: für Mozart relevante aufführungspraktische Gegebenheiten lassen uns eine Rückbesinnung in Richtung auf Johann Sebastian Bach viel innovativer erscheinen als jede Form einer in die Zukunft gerichteten Spielweise. Mozart ist zeitlos. Er komponiert für die Gegenwart genauso wie für die Zukunft, ist sich aber seiner Vergangenheit nicht nur bewusst, sondern in ihr zuhause.

Dies zeigt sich in der Klangarchitektur des Sonatenfragmentes KV 402. Mozart schreibt dieses unvollendete Werk 1782 für seine Frau Constanze, die *nichts als fugen spielen hören* will, wie er seinem Vater Leopold berichtet. *Ich gehe alle Sonntage zum Baron van Suiten – und da wird nichts gespielt als Händl und Bach*, schreibt er kurz darauf in einem weiteren Brief nach Salzburg.

Und machen wir uns zu guter letzt deutlich, dass Johann Sebastian Bach im Jahre 1778 gerade einmal 28 Jahre tot war!

Am 7. Januar 1779 überreicht Mozart das Widmungsexemplar an die Kurfürstin: sechs Sonaten, exzentrisch-brillant für ihre Zeit, und zugleich Unterhaltung auf höchstem Niveau.

Die für uns heute ungewöhnliche Kombination von Cembalo und Violine stellt die Gegensätzlichkeit beider Instrumente heraus: Die Art der Klangerzeugung könnte unterschiedlicher nicht sein. Der Ton des Cembalos ist, einmal angerissen, in seiner Dauer nicht mehr modifizierbar und steht damit im Kontrast zum langen Atem des Violinbogens. Klangliche Gestaltungsmöglichkeiten ergeben sich beim Cembalo durch Agogik, Phrasierung und Verzierung. Den Möglichkeiten der Farb- und Lautstärkenänderung des Violintones durch reale Dynamik, dem Formen der Töne durch Vibrato und unterschiedliche Bogengeschwindigkeit sind kaum Grenzen gesetzt. Diesen Gegensatz sehen wir hier als Chance, gerade die Stärken der klanglichen Kontrahenten hervorzuheben. Die vom Tasteninstrument ausgehende Musik wird durch die Farb- und Gefühlspalette des Streichinstrumentes gleichsam eingekleidet und in allen Schattierungen ausgeleuchtet. Insofern folgen wir hier, was die instrumentalen Fragestellungen betrifft, unserer Überzeugung: dies ist eine Möglichkeit, kein Dogma. Eine Möglichkeit, die sich nicht aus Zufällen, sondern aus bewussten künstlerischen Entscheidungen entwickelt hat. Und eine Möglichkeit, in die viele Gedanken, Arbeit und Forschung, vor allem aber Herz und Liebe geflossen sind.

Violine von David Tecchler, Rom 1720

David Tecchler wird neben den Großmeistern Stradivari und Guarneri zu den bedeutendsten Geigenbauern gezählt. Um 1666 in Salzburg (oder Augsburg?) geboren, verließ Tecchler bereits frühzeitig die deutschsprachige Heimat, um sich zunächst in Venedig und dann bis zu seinem Tode 1747 in Rom niederzulassen.

Die vorerst deutsche, dann italienische Bauweise seiner Instrumente macht diesen geographischen Weg sicht- und hörbar. Besonders gerühmt werden die Geigen, Celli und Bässe aus seiner römischen Zeit, welche für ihren hellen, überragend schönen, gold-honigfarbenen schimmernden Lack bekannt sind. Die auf dieser Aufnahme verwendete Violine stammt aus dieser Periode und zeigt, auffallend leicht und elegant, exemplarisch alle Merkmale von Tecchlers Meisterschaft. Ihre Seele, der Ton, ist zugleich von kraftvoller wie süß-singender Natur und bietet eine Vielfalt an Ausdrucksmöglichkeiten.

Passend zur Wahl des Cembalos schien die Verwendung eines Barockbogens für diese Aufnahme konsequent. Die Violine ist mit drei blanken und einer umspannenen Darmsaite bezogen – eine seit Bachs Zeit gebräuchliche Alternative zu den noch von Leopold Mozart bevorzugten vier blanken Darmsaiten. Das Taskin-Cembalo konnte aufgrund konservatorischer Richtlinien nicht anders als A = 415 Hz gestimmt werden, womit sich die Stimmtonhöhe dieser Aufnahme in der Tradition des tiefen Pariser Kammertons bewegt. Taskins eigene Stimmgabel war um 1780 auf A = 409 Hz geeicht.

Cembalo von Pascal-Joseph Taskin, Paris 1787

Es ist ein besonderer Glücksfall, ein Originalinstrument von Taskin (1723–1793) dokumentieren zu können: nur neun seiner Cembali haben die bewegten Zeitläufte bis in unsere Tage überdauert. Das kostbare Instrument, unmittelbar vor Ausbruch der Französischen Revolution entstanden, vereint in sich alle Vorzüge, für welche sein Erbauer einen singulären Ruf in der Geschichte des Cembalobaus genießt. Taskin gelingt die Verbindung von silbrig-lebhaftem und zugleich grundtönig-kantablem Ton, unübertroffen in seiner Ausgewogenheit. Zugleich befindet sich der Hofcembalobauer Ludwigs XV. und XVI. unmittelbar an der Schwelle vom Übergang des Cembalo zum Fortepiano: er konstruiert, dem neuen Zeitgeschmack folgend, auch Hammerflügel.

Bedeutende Neuentwicklungen Taskins spielen eine wichtige Rolle für diese Aufnahme: Sein zweimanualiges Instrument (8'–4', 8'; Tonumfang EE–f''') besitzt ein weiteres „peau de buffle“-Register, bei welchem die Saiten mit weichem Büffelleder angerissen werden. Eine empfindsame Anschlagsdynamik wird möglich, und es stellen sich – wie im Dur-Abschnitt des *Tempo di Menuetto* KV 304 oder im zweiten Satz KV 306 – in Kombination mit dem Lautenzug Momente berückender Intimität ein. Kniehebel („ge-nouillères“) kommen den zahlreichen schnellen Registerwechseln sehr entgegen.

Die exzeptionelle Qualität von Taskins Arbeit offenbart sich auch in der exquisiten äußeren Gestaltung. Prunkvolle goldfarbene Lack-Chinoiserien am Gehäuse kontrastieren mit niederländischen Vorbildern nachempfundenen Gemälden an der Deckel-Innen-seite. Mit diesem Instrument gelingt eine einzigartige Klangerfahrung, mitten hinein in die Klangkultur des späten 18. Jahrhunderts.





*The world is playing: illustration of Chinese and Belgian garden pleasures on the 1787 Taskin.
A singular tonal and visual experience, directly from the late 18th century.*

Instruments

Harpsichord Pascal-Joseph Taskin, Paris 1787

Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg (Beurmann Collection)

Violin David Tecchler, Rom 1720

Kunststiftung NRW, Düsseldorf

Bow: Fausto Cangelosi, Firenze 2003

Harpsichord Technician and Tuning: Ulrich Weymar, Hamburg

Temperament: Kirnberger III (1779), Tuning pitch: A=415

Sheet music

Neue Mozart Ausgabe · Bärenreiter Urtext Edition, Kassel 1964

This production was sponsored by

KUNSTSTIFTUNG  NRW

Special thanks to:

Olaf Kirsch (Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg), Kunststiftung NRW (loan of the David Tecchler violin),

Prof. Wilhelm Simson (München)