
KLEINE BEITRÄGE

Mozarts eigenhändiger Klavierauszug zur „Entführung“

von Douglas D. Himes, Norfolk/Virginia

In Zusammenhang mit Wolfgang Amadeus Mozarts *Entführung aus dem Serail* gibt es fast so viele interessante Bruchstücke wie zu *Le Nozze di Figaro*¹. Zwei dieser Fragmente sind besonders fesselnd, weil sie Mozarts einzigen uns bekannten Versuch darstellen, einen Klavierauszug aus einer seiner Opern zu schaffen².

Aus Mozarts Briefen wissen wir, daß er einen Klavierauszug zur *Entführung* geplant und Teile davon bereits fünf Monate nach der Uraufführung der Oper fertiggestellt hat. Am 28. Dezember 1782 schreibt er an seinen Vater in Salzburg: „Nun vollende ich auch den klavierauszug meiner oper, welcher in Stich herauskommen wird“³. Der komplette Klavierauszug sollte bei Christoph Torricella in Wien gestochen werden. Mozart hat sich aber mit dieser Aufgabe offenbar nicht sehr intensiv beschäftigt, denn im Frühjahr 1785 war sie noch nicht beendet.

Einen Bericht über den Fortschritt der Arbeit finden wir in einem Brief Leopold Mozarts aus Wien vom 12. Mai 1785 an seine Tochter. Hier heißt es:

„– wegen der auf das Clavier gesetzten *Entführung aus dem Serail* kann so viel sagen daß solches ein gewisser *Toricella* bey dem stechen hat. Diese *beym Toricella* ist von deinem Bruder aber es ist noch nicht ganz fertig, – vielleicht erst der *erste act*. ich werde nachfragen“⁴

Es ist ungewiß, wieviel Material Torricella damals von diesem Auszug besaß. Am 7. November des vorhergehenden Jahres hatte er in einer schon im Mai datierten Anzeige in Cramers *Magazin der Musik* die Veröffentlichung des kompletten Auszuges angekündigt⁵. Aber im Jahre 1785 konnte er nur die Ouvertüre im Klavierauszug unter dem Titel *Ouverture de l'opéra L'enlèvement du sérail, grand opéra, représenté au Théâtre impérial royal* veröffentlichen⁶. Inzwischen setzte Mozart seine Arbeit fort, jedoch nicht mit angemessenem Eifer.

Die unausbleibliche Folge des Verzögerns dieser Arbeit berichtet Leopold am 16. Dezember in einem Brief aus Salzburg an Nannerl in St. Gilgen:

„Nun ist geschehen, was ich meinem Sohn vorgesagt habe. die *Entführung* ist bereits im Clavierauszug in *Augsburg* beim Buchhändler [Conrad Heinrich] *Stage* heraus für 7 f und weis nicht wie viel kreutzer Es ist vom [Mainzer] *H. Canonicus* [Johann Franz Xaver] *Stark* fürs Clavier ausgezogen, – und auch in *Maynz* gestochen, und mit vielen Lobserhebungen des *berühmten H von Mozart* in den augsp: Zeitungen ausposaunt. hat Torricella schon vieles daran gestochen; so hat er grossen Schaden. – und dein Bruder hat die Zeit verlohren 2 *act* zu schreiben, die bis zum 3ten fertig waren“⁷

¹ Vgl. Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, 6. Aufl. bearb. v. Franz Giegling, Alexander Weinmann und Gerd Sievers, Wiesbaden 1963 (im folgenden: KV⁶), S. 410, 540 u. 541

² Auf diesem Gebiet gibt es nur zwei weitere von Mozart bearbeitete Auszüge von zwei einzelnen Arien aus *Le nozze di Figaro*, nämlich Klavierfassungen der Arien Nr. 6 und Nr. 13a.

³ *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. v. der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert v. Wilhelm A. Bauer, Otto Erich Deutsch und Joseph Heinz Eibl (ab Bd. 5), 7 Bde., Kassel 1962–1975 (im folgenden: Bauer–Deutsch), hier Bd. 3, S. 246.

⁴ Bauer–Deutsch, Bd. 3, S. 379.

⁵ Siehe *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert v. Otto Erich Deutsch, Kassel 1961 (= NMA X/34, im folgenden: Deutsch, *Dokumente*), S. 203f.

⁶ Auf diese Ausgabe machte erstmals Erich Hermann Müller von Asow in *Mf* 8 (1955), S. 78, aufmerksam.

⁷ Bauer–Deutsch, Bd. 3, S. 471

Im August 1763 hatte die ganze Familie Mozart während ihrer Reise von Salzburg nach Paris und London Abbé Stark kennengelernt. Stark war Kanonikus am Liebfrauenstift und Domvikar, Domorganist (1756–1792) und später Dom-Musikdirektor (1796) in Mainz⁸. Weiteren Kontakt mit ihm hatten sie aber nicht. Starks bei Bernhard Schott (V.-Nr. 44) gestochener Klavierauszug wurde am 31. August 1785 im *Mainzer Wochenblatt* angezeigt⁹. Ohne Rücksicht auf oder Wissen um diese Ausgabe hat Artaria am 7. Dezember in der *Wiener Zeitung* das Erscheinen eines Klavierauszuges zum ganzen ersten Akt mitgeteilt¹⁰. Da sich Artaria damals anschickte, Torricella aufzukaufen¹¹, ist es durchaus möglich, daß dieser Auszug direkt von Torricella übernommen wurde. Das ist aber noch eine offene Frage, weil bisher kein Exemplar dieser Ausgabe aufgefunden wurde. Nachdem Mozart Ende 1785 vom Erscheinen des Starkschen Klavierauszuges erfahren hatte, gab er seine eigene Bearbeitung auf. Das Schicksal des damals bereits fertiggestellten Teils dieses Manuskripts ist nicht bekannt.

Was uns bisher von Mozarts autographem Klavierauszug erreicht hat, umfaßt nur zwei zwölfzeilige Blätter im Querformat¹². Das erste Blatt, das beidseitig ganz beschrieben ist, enthält 75 auf dreizeiligen Systemen geschriebene Takte des Schlusses von Constanzes Arie *Martern aller Arten* (Nr. 11). Das Vorhandensein dieses Blattes, das sich gegenwärtig in Züricher Privatbesitz befindet, wurde erstmals 1963 in der sechsten Auflage des Köchel-Verzeichnisses vermerkt. Die Überlieferungsgeschichte des Manuskripts zwischen Mozart und seinem derzeitigen Besitzer ist noch nicht geklärt. Oben auf der *recto*-Seite des Blattes steht – wahrscheinlich von Nissens Hand¹³ – das Stichwort „Entführung“. Die hier erhaltene Notierung beginnt mit T. 215 der Arie und setzt auf der *verso*-Seite mit T. 251 fort. In der Mitte des zweiten Systems, nach T. 263, stößt man plötzlich auf vier Takte, die in Mozarts Partitur nicht an dieser Stelle aufscheinen. Nach diesen vier eingefügten Takten setzt die Arie bei T. 264 der Partitur fort und bringt bis zum Ende keine weiteren Überraschungen. Es stellt sich die Frage, woher diese vier Takte stammen.

Der Kompositionsprozeß der *Entführung* war für Mozart offensichtlich auch eine „lunga, e laboriosa fatica“, die eine beträchtliche Anzahl interessanter Kürzungen und Zusätze einschloß. Das Autograph der Partitur weist besonders im zweiten Akt eine für Mozart auffallend hohe Zahl durchgestrichener Stellen auf, die von häufigen Meinungsänderungen des Komponisten auf seinem Weg zur schwebereborenen Endfassung Zeugnis ablegen¹⁴. In Zusammenhang mit der vorliegenden Arie zeigt das Autograph zwei dieser Änderungen auf. Beim ersten Mal wurde eine zwölfaktige Koloraturpassage durch die Takte 108–109 ersetzt. Beim zweiten Mal wurde eine fünfzehntaktige veränderte Erweiterung der Takte 254–263 fallengelassen. Im letzteren Falle scheint es, daß Mozart seinen inneren Drang, die bis in T. 264 hineinführende Kadenz zu erweitern, nicht leicht überwinden konnte, denn genau an dieser Stelle erscheinen im Klavierauszug jene vier Takte des fallengelassenen Abschnitts, die mit den Takten 182–185 fast völlig identisch sind. Die Schlußfolgerungen, die sich daraus ergeben, sind recht interessant.

Erstens ist es bemerkenswert, daß Mozart bei der Aufgabe, eine seiner eigenen Opern für die Veröffentlichung im Klavierauszug zu bearbeiten, sich gezwungen fühlen sollte, eine verbesserte Fassung zu liefern, die nicht genau seiner eigenen Partitur entsprach. Zweitens wirft die Tatsache, daß Mozart in dieses Arrangement vier Takte einfügt, die vor mehr als drei Jahren von ihm verworfen worden waren, Licht auf den sonst ungewissen Verbleib der Originalpartitur. Wir wissen, daß die

⁸ Bauer–Deutsch, Bd. 1, S. 84f. und Bd. 6, S. 124 u. 262; siehe auch Adam Bernhard Gottron, *Mozart und Mainz*, Baden-Baden u. Mainz 1951, S. 67

⁹ Deutsch, *Dokumente*, S. 219f.

¹⁰ Deutsch, *Dokumente*, S. 225.

¹¹ Der endgültige Kauf fand jedoch erst am 12. August 1786 statt, als Torricellas Firma öffentlich versteigert wurde. Siehe Alexander Weinmann, *Kataloge Anton Huberty (Wien) und Christoph Torricella*, Wien 1962, S. 90.

¹² Siehe *Die Entführung aus dem Serail*, hrsg. v. Gerhard Croll, Kassel 1962 (NMA II/5/12), S. 442–446.

¹³ Mitteilung von Dr. Wolfgang Plath (Augsburg).

¹⁴ Die von Mozart abgelehnten Passagen wurden erstmals von Julius Rietz im Anhang zur 1868 bei Breitkopf & Härtel erschienenen Ausgabe der Partitur vorgestellt.

Partitur kopiert wurde, und daß Mozart vier Tage nach der Uraufführung das Original seinem Vater schickte¹⁵. Nach KV⁶ (S. 410) schenkte Mozart die Originalpartitur schließlich seiner Schwägerin Josepha Hofer; das Datum der Überreichung ist jedoch ungewiß. Sogar bei Mozarts wohlbekannter Fähigkeit, musikalische Einzelheiten im Gedächtnis zu behalten, ist es schwer vorstellbar, daß er sich nach drei Jahren an genau dieser Stelle – ohne Einsicht in das Original zu nehmen – an diese vier fallengelassenen Takte erinnert haben könnte. Obwohl Mozart sie auch von T. 182–185 einer Kopie der Partitur hätte übertragen können, wäre auch denkbar, daß er die Originalpartitur während seines Aufenthalts in Salzburg im Jahre 1785 von seinem Vater zurückbekommen hatte. Schließlich ergibt sich noch eine weitere Schlußfolgerung, nämlich, daß diese kleine Revision aufzeigen könnte, daß Mozart möglicherweise an einer anderen Stelle in der Arie einen Strich durchführte. Solche Striche waren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert ziemlich alltäglich, besonders bei Herausgebern und Verlegern, die dafür berüchtigt waren, daß sie vor der vom Komponisten vorgelegten Fassung wenig Respekt hatten. Während die Starksche Bearbeitung dieser Arie die 293 Takte der Endfassung in Mozarts Originalpartitur ohne Änderung beibehält, ist das bei den zwei bedeutenden Klavierauszügen, die auf die Starksche Ausgabe folgten, nicht der Fall. Im Dezember 1798¹⁶ veröffentlichte Breitkopf & Härtel die *Entführung* in einem Klavierauszug, der von August Eberhard Müller, dem damaligen Organisten an der Leipziger Nicolaikirche, arrangiert worden war¹⁷. Müllers Fassung der Arie Nr. 11 umfaßt wegen eines Striches zwischen T. 148 und T. 231 nur 211 Takte. Genau dieselbe Kürzung findet man auch in der kurz darauf erschienenen Ausgabe von Simrock, die von Christian Gottlob Neefe arrangiert und 1799 in Bonn veröffentlicht wurde¹⁸. Glücklicherweise waren solche Verfälschungen eher die Ausnahme als die Regel, und später eingerichtete Klavierauszüge neigten dazu, wieder zu den kompletten 293 Takten aus der Mozartschen Partitur zurückzukehren. Es wäre denkbar, daß Mozart in seinem eigenen Arrangement einen solchen Strich durchgeführt hat, wobei er dann die Takte 181–185 von ihrem ursprünglichen Platz an die Stelle zwischen T. 263 und T. 264 als logische Erweiterung der oben erwähnten Kadenz hätte übertragen können. Ohne die drei fehlenden Blätter, die die Klavierfassung dieser Arie wahrscheinlich vervollständigt hätten, ist man leider auf bloße Vermutungen angewiesen. Aber auch dieses einzige verfügbare Blatt legt Zeugnis von Mozarts Schaffensprozeß ab, der eines seiner Werke auch drei Jahre nach der Vervollendung noch weitergestaltete. Man fragt sich, welche Einsicht in Mozarts schöpferische Entwicklung möglich wäre, hätte er seinen Klavierauszug vollendet.

Das zweite erhaltene Blatt des Autographs enthält die ersten 26 Takte mit Auftakt zu *Blondes Arie Welche Wonne, welche Lust* (Nr. 12), die wiederum auf dreizeiligen Systemen geschrieben sind. Das für diese Arie verwendete Notenpapier weist zu dem des vorher diskutierten Fragmentes geringfügige Unterschiede auf. Es handelt sich noch immer um Standardformat, die Systeme sind aber mit einem anderen Rastral liniert, und die Abstände zwischen den einzelnen Systemen sind größer. Das scheint auf verschiedene Entstehungszeiten der Klavierfassungen dieser zwei Arien hinzuweisen, erlaubt aber keine nähere Datierung. Die Geschichte des zweiten Blattes ist nicht annähernd so ungewiß wie jene des ursprünglich begleitenden Blattes. Es befindet sich zur Zeit im Besitz der Memorial Library of Music an der Stanford University (USA) und war vorher im Besitz von George Keating in New York, dessen Ankauf des Fragments als Nachtrag zu Einsteins Ausgabe des Köchel-Verzeichnisses vermerkt

¹⁵ Siehe Brief vom 20. Juli 1782 in Bauer-Deutsch, Bd. 3, S. 212f. und Bd. 6, S. 110.

¹⁶ Das richtige Datum dieser Ausgabe ist erst kürzlich festgestellt worden. Siehe *Musikalische Erst- und Frühdrucke*, Hans Schneider Katalog Nr. 160, Tutzing 1971, S. 32.

¹⁷ Zu Mozarts Musik hatte Müller eine mehr als nur oberflächliche Beziehung, was aus seiner *Anweisung zum genauen Vortrage der Mozartschen Clavierconcerte* (Leipzig 1796) und aus seinen Klavierauszügen für *Idomeneo*, *Don Giovanni*, *Zauberflöte* und *Titus* hervorgeht.

¹⁸ Neben seiner Bedeutung als Klavierlehrer des elfjährigen Beethoven (vgl. Deutsch, *Dokumente*, S. 188) ist Neefe auch als hervorragender Dirigent und Komponist bekannt und für Klavierauszüge zu *Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte* und *Titus* verantwortlich. Seine eigene Oper *Adelheit von Veltheim*, eines der acht von ihm komponierten Singspiele, befaßte sich als eine der ersten deutschen Opern mit einem türkischen Thema. Fast zwei Jahre vor der Uraufführung der *Entführung* wurde am 23. September 1780 in Frankfurt am Main dieses Singspiel auf die Bühne gebracht.

wurde. Die Vorgeschichte des Fragments wird anhand des folgenden unten auf der *recto*-Seite des Blattes stehenden Kommentars bestätigt¹⁹:

„Mozart componierte Die Entführung aus dem Serail (:1783:) [sic] in Auftrag des kunstsinnigen Kaisers Joseph, II welcher damit / die deutsche Oper begründete, denn zum erstenmal haben in besagter Oper deutsche Empfindung, deutsches Gemüth aus einer ersten Künstlerseele / durch vollkommene Beherrschung aller künstlichen Mittel richtigen Ausdruck gefunden und da Mozart's schöpferisches Genie überdies kleine / Unebenheiten der Dichtung von Stephanie verbesserte, dem ganzen Werk die Weihe unanfaßbarer Glorie gegeben. ∞ / In jugendlicher Herzengüte unternahm Mozart für einen Dilletanten das Arrangement einer Klavierbegleitung für obige Arie, / kam aber nicht dazu es zu vollenden, so daß in diesem Bruchstück einzig die Handschrift des Meisters zu bewundern bleibt.

Frankfurt a/M. 27. Januar 1856

C. A. André“

Carl August André war der älteste der vier Söhne von Johann Anton André, der am 9. Januar 1800 den Großteil von Mozarts Musiknachlaß erstand. Unter den rund 300 durch ihn von Constanze Mozart erworbenen Manuskripten befand sich auch Mozarts eigenhändiges *Verzeichnis aller meiner Werke*, das André 1805 als Lithographie veröffentlichte und für seine Ausgabe von 1828 revidierte. Im Jahr dieser zweiten Edition eröffnete die 1784 in Offenbach am Main begründete Firma von André in Frankfurt am Main eine Niederlassung. Sieben Jahre später wurde Carl August André mit der Leitung dieser Filiale betraut. Im Mai 1841, weniger als ein Jahr vor seinem Tod, veröffentlichte Johann Anton ein *Thematisches Verzeichnis derjenigen Originalhandschriften von W. A. Mozart, welche Hofrath André in Offenbach a. M. besitzt*. Auf Seite 16 dieses Katalogs scheint folgender Vermerk auf:

„57 Recitativ und Aria aus der Oper: die Entführung aus dem Serail. Diese Arie ist um so interessanter, weil darin derjenige Satz vorkommt, welchen Mozart in seiner Oper Zaide zum Motiv des Schlussquartetts genommen hat; nur dass dieser Satz dort in C Takt, hier aber in $\frac{3}{4}$ Takt notirt steht.

Ausser dieser Arie und einigen Ergänzungsinstrumentsätzen, nebst noch einigen Brouillons und unter diesen ein recht interessantes Duett zwischen Belmonte und Pedrillo, war bei Mozart's Tode von dieser Oper nichts unter seinem Nachlass vorhanden.“

Das Rezitativ und die Arie, die in diesem Vermerk erörtert werden (Nr. 10 in der Partitur), befinden sich derzeit in Privatbesitz in der Schweiz. Viel interessanter für die vorliegende Studie sind jedoch die „Brouillons“, die leider nicht ausführlicher besprochen werden. Es scheint einleuchtend, daß die Arie Nr. 12 sich unter diesen Fragmenten befand. Nach dem Tod von Johann Anton André am 6. April 1842 wurde der größte Teil dieser Sammlung von Mozart-Autographen der Obhut seines ältesten Sohnes anvertraut. Dieser verfaßte ungefähr zwölf Jahre später den oben zitierten aufschlußreichen Kommentar.

Der unvollendete Zustand dieses zweiten Blattes des Autographs mit dem Anfang der Arie *Welche Wonne, welche Lust* stellt die Behauptung Leopolds, daß Mozart die Klavierfassung für die ersten zwei Akte fertiggestellt hatte, in Frage. Entgegen seinem üblichen Vorgehen beim Komponieren seiner Opern scheint Mozart in diesem Arrangement der *Entführung* mit der Ouvertüre begonnen und der Reihe nach fortgesetzt zu haben. Die oben aus Mozarts Korrespondenz zitierten Berichte über den Fortschritt der Arbeit sowie die Tatsache, daß Torricella die Klavierfassung fast so schnell stach wie Mozart sie schrieb, erhärten diese Hypothese. Nach den ersten 26 Takten dieser Arie bricht Mozart plötzlich ab und läßt eineindrittel Systeme auf der Vorderseite sowie die ganze Rückseite des Blattes unbeschrieben. Es besteht absolut kein Grund, daß Mozart diese Arie, von der noch 131 Takte fehlten, unvollendet lassen und mit dem zweiten Akt fortfahren sollte. Nach dem 25. April kann Leopold den Klavierauszug nicht gesehen haben, denn zu diesem Zeitpunkt hatte er Wien bereits verlassen und befand sich auf dem Weg nach Salzburg. So scheint es, daß sein oben zitierter Bericht vom Dezember auf reinen Mutmaßungen beruht. In Ermangelung von greifbaren Beweisen, welche die vorliegende Hypothese widerlegen könnten, scheint es, daß dieses zweite autographe Blatt den Klavierauszug genau in jenem Zustand zeigt, in dem er belassen wurde, als Mozart im Herbst 1785 die

¹⁹ Der hier erwähnte ‚Dilettante‘ ist nicht bekannt. Es ist wahrscheinlich, daß diese Andeutung reine Spekulation von Seiten Carl Andrés darstellt, der immerhin 70 Jahre post facto ohne Kenntnis des größeren Umfangs des Mozartschen Klavierauszuges schrieb.

Arbeit daran abbrach. Die zwei zur Diskussion stehenden Blätter wären somit die letzten zwei von Mozart vollendeten und hätten leicht von den noch in seinem Besitz befindlichen Teilen des Klavierauszuges getrennt werden können. In Anbetracht der Möglichkeit, daß der erste Akt noch gänzlich von Torricella gestochen und dann später von Artaria veröffentlicht wurde, und in Anbetracht des Mangels an Beweisen, die erkennen lassen, daß irgendein Teil des zweiten Aktes das Stadium des Stechens bereits erreicht hatte, ist anzunehmen, daß Mozart damals die vorher fertiggestellten Teile des zweiten Aktes noch in seinem Besitz behielt, um den ganzen Akt, bevor er ihn endgültig Torricella zum Stechen überließ, zu vollenden. Leider sollte der Akt seine Vollendung nie erleben.

Es wäre unmöglich, einen besser qualifizierten Arrangeur eines Klavierauszuges zu einer Mozart-Oper zu finden als Mozart selbst. Neben der selbstverständlichen Vertrautheit mit seiner eigenen Musik besaß er als Komponist, Solist, Begleiter und Improvisator eine gründliche Kenntnis des Klaviers. Es ist also äußerst aufschlußreich, anhand der beinahe 110 erhaltenen Takte dieser zwei Arien zu untersuchen, was Mozart als gültiges Arrangement seiner Musik ansah. In Constanzes Arie fällt einem sofort die Durchsichtigkeit der Version Mozarts auf, durch die das fein abgestimmte Gleichgewicht zwischen Solostimme und Begleitung in einer Art und Weise erreicht wird, wie man sie in Klavierauszügen selten antrifft. Niemals wird das Klavier als ein unfähiges Orchester behandelt – was vielleicht der häufigste Fehler in Klavierauszügen ist. Die Notierung für das Klavier ist vorwiegend zwei-, drei- und vierstimmig und steht immer in harmonischem Verhältnis zu den Koloraturlinien. Nur was aus Gründen der Harmonik und Textur wesentlich ist, verwendet Mozart für die Klavierstimme, was einen weiteren deutlichen Gegensatz zwischen seiner und anderen Versionen darstellt. Im Hinblick auf diese Besonderheit ist der Vorteil, den der Komponist bei der Bearbeitung eigenen Materials genießt, leicht erkennbar. Hier handelt es sich um einen Prozeß, bei dem nicht eine bereits bestehende Orchesterpartitur zusammengestrichen wird, sondern um einen Vorgang, bei welchem die ursprüngliche Musik – aus der auch die Orchesterfassung entstanden ist – eine andere Besetzung erhält. Der Klavierauszug ist somit kein Nebenprodukt der Orchesterpartitur, sondern eine eigenständige Wesenheit. Beide haben die ursprünglichen Absichten des Komponisten zur gemeinsamen Quelle. Die Fähigkeit, einen solchen Klavierauszug zu schaffen, liegt einzig und allein beim Komponisten, vor allem bei einem Komponisten, der das Klavier so ausgezeichnet beherrscht, wie dies für Mozart zutrifft.

Der erhaltene Anfangsteil zu Blondes Arie weist dieselbe Klarheit wie der Endteil zu Constanzes Arie auf. Die Notierung für das Klavier ist hier nur zwei- und dreistimmig, was davon zeugt, daß Mozart auf den leichteren Soubrettencharakter der Stimme, der für die Rolle von Blondchen erforderlich ist, bedacht war. Nur an einer Stelle legt Mozart dem Klavierspieler eine etwas schwierig zu handhabende Passage vor. In der Alberti-Figur, die in den Takten 1, 5, 9 und 13 völlig identisch auftritt, schreibt Mozart einen merkwürdigen Parallelismus, der einen fast unpianistischen Sprung der linken Hand erfordert, um sich der Gestalt des Dominantakkords in dieser Tonika-Dominante-(Tonika)-Folge anzupassen. Anstatt die hier dargelegte Gestalt zu verwenden, in der die linke Hand die schon in der rechten Hand gespielte Quint des Akkords verdoppelt, hätte Mozart die Figur in der Form *D-d-c-d* schreiben können, denn in der Orchesterfassung hat er an genau dieser Stelle den Dominantseptimakkord gebracht. Übrigens haben andere Arrangeure dieser Passage einheitlich diese Lösung gewählt. Die Ursache für dieses scheinbare Versehen könnte möglicherweise seiner Hast beim Schreiben zugeschrieben werden. Ein solch kleiner technischer Fehler beeinträchtigt dieses Arrangement, dessen vorbildliche Einfachheit ohne weiteres eine Aufführung auf einem modernen Klavier wie auch auf einem Instrument aus Mozarts Zeit gestattet, jedoch nur geringfügig.

Es ist durchaus denkbar, daß Mozart den Klavierauszug bei seinem eigenen Gebrauch *ex tempore* gegenüber dem, was auf dem Blatt stand, erweitert hat. Sein Können als Improvisator am Klavier ist allgemein bekannt, und an jeder beliebigen Stelle hätte er wohl gewußt, was er noch hinzufügen konnte, ohne dabei den Gesamtzusammenhang zu stören. Es muß aber betont werden, daß die Notierung in diesem Klavierauszug keineswegs eine Art Kurzschrift ist, die Mozart zum eigenen Gebrauch schnell hingeschrieben hat. Es handelt sich vielmehr um eine Bearbeitung, die Mozart als definitive Endfassung eines Klavierauszuges zur *Entführung* zu veröffentlichen gedachte. Daß die

Arbeit an diesem Arrangement scheinbar nur bis zur Hälfte gediehen ist, ist sicherlich beklagenswert, noch bedauerlicher ist es aber, daß davon wiederum nur die bei Torricella erschienene Ouvertüre und die hier erwähnten zwei Bruchstücke des Autographs erhalten sind. Es liegt auf der Hand, daß uns eine von Mozart vollendete Klavierbearbeitung wertvollen Einblick in die Arbeitsweise des Komponisten gewährt hätte. Nach Untersuchung des Inhalts dieser zwei Fragmente gelangt man zu der Überzeugung, daß ein solches Arrangement uns noch eine andere eigenständige Fassung der *Entführung* überliefert hätte, deren technische Vollendung und bezaubernde Schönheit ihren Ursprung nur in Mozarts Genialität finden konnten²⁰.

Aufführungspraktische Aspekte im Klavierwerk von Johann Christian Bach, dargestellt an den Sonaten op. V¹

von Susanne Staral, Berlin

Johann Christian Bachs Bedeutung für das Hammerklavier ist allgemein bekannt. Seine Sonatensammlung op. V veröffentlichte er jedoch 1766 „pour le clavecin ou le piano forte“; ist dies ein Widerspruch?

Bartolomeo Cristofori, seit 1690 am Hofe der Medici in Florenz tätig, arbeitete schon 1698 an einer Hammermechanik: „Cristofori inizia la costruzione del primo ‚pianoforte‘ (che denominerà *Arpicimbalo che fa il piano e il forte*).“² Schon zwei Jahre später (1700) ist das Instrument im Musikinstrumentenverzeichnis des Fürsten Ferdinando de' Medici genannt. Im *Inventario di diverse sorti d'instrumenti musicali in proprio Del Ser.^{mo} Sig. Principe Ferdinando di Toscana* wird das *Arpicimbalo* als neue Erfindung vorgestellt: „Un Arpicimbalo di Bartolomeo Cristofori, di nuova inventione, che fa il piano e il forte, à due Registri principali unisoni, [. . .] et alcuni martelli che fanno il piano et il forte [. . .]“³. Aber die technisch erstaunlich ausgereifte Erfindung wurde nicht angenommen, erst um 1750/60 erreichte das Hammerklavier eine gewisse Bedeutung.

Für die Zeit von 1750 bis 1800 untersuchte Albert G. Hess⁴ anhand von englischen Titelblättern die Frage, wie sich die allmähliche Ablösung des Cembalos durch das Hammerklavier manifestierte. Waren auf dem Titelblatt nur das Cembalo, beide Instrumente oder nur das Hammerklavier genannt? Zwischen 1750 und 1759 erscheint nur das Cembalo im Titel, zwischen 1760 und 1769 sind, nach Hess, erstmals in einer Edition beide Instrumente genannt; diese Praxis wird danach, besonders ab 1775, immer gebräuchlicher, bis dann im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts das Hammerklavier das Cembalo endgültig verdrängt hat. Schließlich wurde sogar in der konservativen King's Band 1795 das Cembalo durch ein Hammerklavier ersetzt⁵.

Welche Bedeutung hat Johann Christian Bach, der seit 1762 in London lebte, für das Hammerklavier? Am 2. Juni 1768 stellte er dieses Instrument in einem Konzert, das zu Ehren des deutschen

²⁰ Die Anregung zu diesem Aufsatz empfing ich in Gesprächen mit Herrn Prof. Dr. Gerhard Croll, der mir auch dankenswerterweise Materialien dafür zur Verfügung stellte.

¹ Dieser Aufsatz stellt eine erweiterte und überarbeitete Fassung des Vortrages dar, den die Autorin beim Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung in Stuttgart 1985 gehalten hat.

² Mario Fabbri, *Il primo „pianoforte“ di Bartolomeo Cristofori*, in: *Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici* 21, nuova serie 1 (1964), S. 172; s. a. S. 164 u. 167.

³ Fabbri, a. a. O., S. 166–167; s. a. „Descrizione del primo ‚pianoforte‘ costruito da Bartolomeo Cristofori – l'Arpicimbalo [. . .] che fa il piano e il forte, del 1700 – presente nell' *Inventario* mediceo di detto anno“ (Kopie aus dem Archivio di Stato di Firenze; veröffentlicht zwischen den Seiten 168 u. 169).

⁴ Albert G. Hess, *The Transition from Harpsichord to Piano*, in: *The Galpin Society Journal* 6 (1953), S. 75–94.

⁵ Raymond Russell, *The Harpsichord and Clavichord*, 2. Aufl. rev. von Howard Schott, London 1973, S. 120; C. F. Colt u. Antony Miall, *The Early Piano*, London 1981, S. 12. – Siehe auch Rosamond Harding, *The Piano-Forte*, Old Woking² 1978, S. 68.