

12. Dist.	13. Dist.	14. Dist.	15. Dist.
$\varepsilon \xi_1$	$\xi_2 \delta$	$2\alpha 2\beta \omega_1$	$1\beta \omega_2$
~ 6g ~	~ 6g ~	~ 4e ~	~ 3f ~

Als (angenäherte) Großform ließe sich dieses Ergebnis auch so schreiben:

$$\frac{A \ B}{A \ B} \quad \left| \quad C \ B \quad \right| \quad D \ B$$

wobei man sich klar sein muß, daß C in starker Abhängigkeit, D in schwächerer zu A bzw. B steht.

Die von Reich herausgearbeitete Gegensätzlichkeit zwischen zwei Motiven ist also weiter nichts, als der normale Ablauf einer Melodie verlangt: Ein Anfangsmotiv ( $\alpha$ ), eine Zwischengruppe ( $\beta$ ) und die Kadenz ( $\omega$ ). Freilich konnte Reich, da er außer seiner falschen rhythmischen Interpretation auch die tonale Anlage der Weise zerstört hat, die Entsprechungen der Motivgruppen nicht richtig übersehen. Eine starke Regelmäßigkeit ist unverkennbar, wie sie ja auch den meisten anderen Meisterliedern zu eigen ist. Besonders die Einteilung in Anfangsmotiv, Zwischengruppe und Kadenz kehrt immer wieder. Aus diesen werden dann (wie auch der „vergessene Ton“ zeigt) die weiteren Gruppierungen des Gesamtaufbaus gewonnen, oft in sehr schematischer Art. Allerdings dominiert bei Frauenlob noch der lebendige Fluß der Melodie über die Formel.

## DIE ERSTFASSUNG DES MOZARTSCHEN KLAVIERKONZERTS KV 450\*

VON HANS JOACHIM MOSER

Aus der Festschrift  
zu Max Schneiders 75. Geburtstag

Während der nun dreiundvierzig Jahre, die mich mit Max Schneider freundschaftlich verbinden, hat dieser auch als Forscher immer eine schöne Musiknähe bewiesen. Das bestimmte die Richtung dieser Themenwahl. Während meiner fast zwei Jahre in Weimar erwies ich nicht nur den dortigen Klassikerstätten erneute Reverenz, sondern machte auch den musikalischen Kostbarkeiten der Ilmstadt meine Aufwartung — die wertvollste dürfte die autographe Partitur des Mozartschen B-dur-

\* Siehe Notenanhang am Schluß dieses Heftes.

Klavierkonzerts sein, die von Hummel über Großherzogin Maria Pawlowna auf die Landesbibliothek gelangt ist.

Da gilt es gleich, A. Einsteins Bearbeitung des Köchelverzeichnisses zu berichtigen, wo man liest: „Im letzten Satz sind einmal 14 Takte und vor dem Schluß 8 Takte eingeschoben.“ In Wahrheit handelt es sich nur um einen einzigen achttaktigen Einschub 14 Takte vor Schluß. Dann heißt es am gleichen Ort: „Im ersten Satz des Autographs sind mehrfach Passagen, im zweiten vom 3. Takt an einige Takte des Themas wesentlich geändert, nachdem die Solostimme, der Baß und die erste Violine geschrieben waren. Die Änderungen sind dann allenthalben durchgeführt.“ Das ist richtig. Aus dem Tatbestand läßt sich aber wohl noch mehr gewinnen. Zum Glück sind die Streichungen so zurückhaltend ausgeführt, daß sich das Durchgestrichene überall ohne jeden Zweifel lesen läßt; der Vergleich beider Lesarten ermöglicht reizvolle Einsichten in die Tendenz der Mozartschen Änderungen, die man wohl durchweg als wesentliche Verbesserungen teils nach der Seite größerer Wirksamkeit, teils strengerer Substanzgemeinschaft, gelegentlich auch reicheren Kontrastes wird deuten dürfen. Da die gedruckte Endfassung in der Gesamtausgabe leicht zur Hand ist, seien hier kürzshalber nur die ersten, dann veränderten Lesarten des Kopfsatzes hergesetzt: (Notenanhang 1).

Noch weit ergiebiger ist die Handschrift beim 2. Satz, und zwar deshalb, weil Mozart ja derart Kopfarbeiter war, daß er seinen Ehrgeiz (wie nachmals Spohr) darein setzen konnte, in seinen Niederschriften möglichst nichts zu korrigieren, weshalb bekanntlich Skizzen und Arbeitsdenkmale von ihm so selten sind. Hier erkennt man nun aber einmal die Reihenfolge, in der er das im Kopf längst fertige Werk in die Partitur gesetzt hat: vom Solopart — soweit er ihn anderswo nicht vielleicht überhaupt nur halb skizziert ließ — das Ganze, vom Orchester zunächst nur die Außenstimmen, worin sich (man denke an Händels berühmtes Jephtha-Autograph) offensichtlich ein Rest alter Generalbaß-Übung erhalten hat. Besagte Änderung des Themas hat nun aber nicht bloß etwaige Abweichungen des Harmonieverlaufs bei sonst gleichbleibender Konzeption der Solopartie nach sich gezogen, sondern es quellen damit zugleich eine Menge neuer kleiner Eingebungen im Einzelnen auf, und der Meister hat zugleich die Klavierrolle in wesentlich höhere und glänzendere Lage hinaufgeschoben. Man kann sagen: wir haben da den Satz in einer Frühgestalt, die zu kennen ähnlich reizvoll anmutet, wie wenn man einen nachmals berühmt gewordenen Kupferstich mit dem Abzug nach einem noch unvollendeten Plattenzustand vergleichen darf. Und wir dürfen die Rekonstruktion dieses Andantes vom Standpunkt der Mozartschen Schaffenspsychologie aus nicht weniger als willkommene Kostbarkeit begrüßen.

Zwecks leichteren Zusammenreimens des Ganzen seien die Takte gezählt und jedes Formglied des 32taktigen Themas mit einer Majuskel bezeichnet. Es ergibt sich also  $1 - 8 = A$ ,  $9 - 16 = B$ ,  $17 - 24 = C$ ,

25 — 32 = D. Dazu zwei Variationen: 33 — 40 = A<sup>1</sup>, 41 — 48 = B<sup>1</sup>, 49 — 56 = C<sup>1</sup>, 57 — 64 = D<sup>1</sup>; 65 — 72 = A<sup>2</sup>, 73 — 80 = B<sup>2</sup>, 81 — 88 = C<sup>2</sup>, 89 — 101 (Penultima-Erweiterung) = D<sup>2</sup>. Schließlich eine Coda: 101 — 105 = E, 105 — 109 = E<sup>1</sup>, 109 — 113 = F. Der Themenbeginn hatte nach den ausgestrichenen 2 Tonlinien gelaute:

Takt 3 ff

1. Violine

Takt 17 ff

So schält sich für das Thema folgende Urgestalt heraus: (Notenanhang 2). Und die weiteren Abweichungen der Solopartie von dem nachmals gedruckten Wortlaut sind diese: (Notenanhang 3).

Es würde eine anschauliche Illustration zu Mozarts Gestaltungswollen ergeben, wenn man beide Fassungen des Satzes, die anfänglich konzipierte wie die endgültig ausgeführte, samt dem im ersteren Fall unschwer ergänzbaren Orchesterpart unmittelbar untereinander drucken wollte.