

<b>Zeitschrift:</b>	Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel
<b>Herausgeber:</b>	Schola Cantorum Basiliensis
<b>Band:</b>	17 (1993)
<b>Artikel:</b>	Zur Mitwirkung des Solisten am Orchester-Tutti bei Mozarts Konzerten
<b>Autor:</b>	Schmid, Manfred Hermann
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-869085">https://doi.org/10.5169/seals-869085</a>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 31.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# ZUR MITWIRKUNG DES SOLISTEN AM ORCHESTER-TUTTI BEI MOZARTS KONZERTEN

von MANFRED HERMANN SCHMID

Die Vielfalt geschichtlicher Erscheinungen macht es unwahrscheinlich, daß sich aufführungspraktische Fragen in der ausschließenden Art eines Entweder/Oder überhaupt stellen lassen.<sup>1</sup> Dem Historiker wird es wichtiger sein, zu differenzieren und die jeweiligen Bedingungen zu verstehen. Moderne Aufführungspraxis, und gerade, wenn sie sich „historisch“ nennt, ist demgegenüber nicht selten in der Gefahr dogmatischer Erstarrung. Zu den neuen Dogmen zählt das Beteiligungs-Gebot für den Solisten am Orchester-Tutti: „The total absence of piano sound is not one of the composer's options“, formuliert Henry G. Mishkin für die Klavierkonzerte.<sup>2</sup> Spätestens seit der Dissertation von Faye Ferguson gilt die solistische Mitwirkung im Tutti als unverzichtbar.<sup>3</sup> Musiker mit Interesse für historische Aufführungspraxis haben sich diese Meinung einstweilen so weit zu eigen gemacht, daß man bereits Mühe haben wird, eine Aufführung von Mozarts Klarinettenkonzert zu hören, ohne daß der Solist im Eingangstutti den Part der ersten Geige mitspielt. Der als „historisch“ geltenden Praxis steht aber auch ein musikalisches Unbehagen gegenüber. So ist in Mozarts Bläserkonzerten auffällig, daß die Farbe des Solo-instruments fast regelmäßig im Orchester ausgespart wird. Die Flötenkonzerte verlangen sonst keine Flöten, das Oboenkonzert keine Oboen, zwei der Hornkonzerte keine Hörner und eben das Klarinettenkonzert keine Klarinetten im Ripieno. Dieses offenkundige Trennen in den Klangosphären von Solo und Tutti wird durch die Aufführungspraxis jedoch wieder aufgehoben trotz der Warnung von Eva und Paul Badura-Skoda, die bei den Klavierkonzerten KV 466 und 491 von einem „geradezu dualistischen Charaktergegensatz“ gesprochen hatten, der „durch ein dauerndes Mitspielen des Klaviers bei den Streicherstellen ... naturgemäß abgeschwächt würde“.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Für Hinweise im Rahmen der Diskussion beim Symposium der Schola Cantorum Basiliensis am 1.4.1992 danke ich Jesper Christensen, Jürgen Eppelsheim und Joshua Rifkin.

<sup>2</sup> Henry G. Mishkin, „Incomplete notation in Mozart's piano concertos“, in: *MQ* 61 (1975) 345–359 (349).

<sup>3</sup> Faye Ferguson, „*Col Basso*“ and „*Generalbass*“ in Mozart's keyboard concertos: *Notation, performance theory, and practice*, PhD diss., Princeton U. 1983; UM 83–16796. Eine Zusammenfassung gibt die Autorin in *Early Music* 12 (1984) 437–445 („The Classical keyboard concerto. Some thoughts on authentic performance“) und in *Mozart-Jahrbuch* 1984/85, 32–39 („Mozart's keyboard concertos: Tutti notations and performance models“).

<sup>4</sup> Eva und Paul Badura-Skoda, *Mozart-Interpretation*, Wien und Stuttgart 1957, 203.

## 1. Forschungsgeschichte

Die Entwicklung der Forschungsmeinung läßt sich an einer Reihe von Publikationen im Kontext der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) verfolgen. Speziell die Vorworte zeugen von einer allmählichen Verschiebung in der Beurteilung.

- 1957 Eva und Paul Badura-Skoda, *Mozart-Interpretation*, Wien und Stuttgart  
1957 (S.198–208: „Generalbaß-Spiel“)
- 1958 Paul Badura-Skoda, „Über das Generalbaß-Spiel in den Klavierkonzerten Mozarts“, in: *MJb* 1957, Salzburg 1958, S. 96–107. 1959 1960
- 1959 Hermann Beck, Vorwort zu NMA V/15,7 (KV 488, 491, 503)
- 1960 Wolfgang Rehm, Vorwort zu NMA V/15,8 (KV 537, 595)
- 1961 Horst Heussner, Vorwort zu NMA V/15,6 (KV 466, 467, 482)
- 1965 E. u. P. Badura-Skoda, Vorwort zu NMA V/15,5 (KV 453, 456, 459)
- 1972 Marius Flothuis, Vorwort zu NMA V/15,1 (KV 175, 382, 238, 242)
- 1975 Marius Flothuis, Vorwort zu NMA V/15,4 (KV 449, 450, 451)
- 1976 Christoph Wolff, Vorwort zu NMA V/15,3 (KV 413, 414, 415)
- 1976 Christoph Wolff, Vorwort zu NMA V/15,2 (KV 246, 271, 365)

Auf der Tagung des Zentralinstituts für Mozartforschung 1957 mußte eine Entscheidung über das Editionsverfahren im Hinblick auf die Klavierkonzerte getroffen werden. Damals referierte Paul Badura-Skoda Fragen der Quellenkenntnis, der Problemstellung und möglicher Lösungen. Sein glänzender, in allen musikalischen Fragen ungemein kenntnisreicher und sensibler Beitrag, der sich auf ein Kapitel seines gemeinschaftlich mit Eva Badura-Skoda verfassten Buches „Mozart-Interpretation“ stützen konnte und im Mozart-Jahrbuch 1958 gedruckt erschien, vertrat die These, daß mit notierten Tutti-Vermerken generell Spielhinweise gemeint sind, die freilich nicht „durchwegs“ und nicht immer „wörtlich“ auszuführen seien, zumal der moderne Flügel sich dazu wenig eigne. Außerdem wäre immer mit graduellen Unterschieden je nach Besetzungsstärke und Qualität des Orchesters zu rechnen. Ferner unterschied Badura-Skoda zwischen reiner Stimm-Verdopplung, nämlich wenn die linke Hand den Baß verstärkt, und Generalbaß in den Fällen, wo die rechte Hand tätig werden müsse. Als Editionsprinzip empfahl er, die Tutti-Angaben in der Solostimme „originalgetreu“ mitzuteilen und von KV 175 bis 415 moderne Generalbaß-Aussetzung im Kleinstich zuzufügen.

Die *Neue Mozart-Ausgabe* unter der damaligen Editionsleitung von Ernst Fritz Schmid ist dem weitreichenden zweiten Vorschlag nicht gefolgt, wohl aber dem ersten. Ein Problem war nur, was als „originalgetreu“ zu gelten hatte. In der Solostimme stehen beim Tutti gewöhnlich eingetragene Noten, in der Partitur dagegen nur colla-parte-Vermerke. Die Entscheidung fiel für das komplette Ausschreiben, was im Kontext einer Partitumstellung nach modernen Kriterien<sup>5</sup> allerdings ein völlig neues Erscheinungsbild schuf, welches das

<sup>5</sup> „Normalisieren“ nannte Wolfgang Rehm im seinem Vorwort von 1960 das Verfahren (NMA V/15,8, S.XXVIII).

Mißverständnis barg, in der aufdringlichen Hervorhebung eines Elements, das in Mozarts Kompositionsniederschrift denkbar nebenschließlich behandelt wird, für seine Isolierung im Sinne eines weiteren „solistischen Anteils“ auf zweiter Ebene zu sorgen.

Für den ersten, 1959 erschienenen Konzertband (mit KV 488, 491 und 503) zeichnete dann Hermann Beck als Herausgeber verantwortlich. Seiner Meinung nach war die Diskussion, wie der edierte Notentext zu verstehen sei, noch nicht abgeschlossen: „Inwieweit nun die Notierung der Klavierbaßstimme in Tuttiabschnitten nur ein konventionelles Relikt aus früheren Praktiken darstellt oder tatsächlich ein Generalbaßspiel meint, blieb bis heute umstritten“ (1959, S. X). In den Folgebänden wurden Bedenken gegen eine Tutti-Beteiligung des Solisten jedoch immer leiser. Horst Heussner zeigt sich von „praktiziertem Generalbaß-Spiel“ überzeugt (1961, S. XI). Die Badura-Skodas wollten Einschränkungen nur noch für den modernen Konzertflügel gelten lassen („... solange nicht Hammerklaviere nachgebaut und verwendet werden ...“, 1965, S. XII). Wohlbegründete Einwände von Walter Lebermann blieben unberücksichtigt, ja wurden nicht einmal bibliographisch nachgewiesen.<sup>6</sup> Ihre endgültige Verfestigung erfuhr die Solo-Beteiligungs-Position, als aus Gründen der Quellenlage jene Konzerte zur Edition kamen, für die Autographen nicht zur Verfügung standen.<sup>7</sup> Denn das Stimmenmaterial, auf das man sich nun primär stützen mußte, schien in seiner Mitteilung noch viel suggestiver und unmißverständlich. „In allen Klavierkonzerten rechnet Mozart an den Tutti-Stellen mit einer Beteiligung des Klaviers als Generalbaßinstrument, was in den frühen Konzerten durch Bezifferung des Basses angedeutet, in den späteren durch die Bezeichnung ‚col Basso‘ gefordert wird“, schreibt Marius Flothuis (1972, S. X) und zieht die Konsequenz, daß „das Klavier gleichzeitig als Solo- und Generalbaßinstrument verwendet“ wird (1975 S. XII). Hatte Badura-Skoda ein gelegentliches Pausieren wenigstens noch zugelassen, wird es von Christoph Wolff regelrecht verboten: „Das Soloinstrument hat während der Tuttipartien nicht zu pausieren, sondern ‚col Basso‘ bzw. im schlanken Generalbaß mitzuwirken oder auch nur die linke Hand (‘tasto solo’) mitgehen zu lassen“ (1976, Band 3, S. XIII). Seine Lesung der Quellen kulminiert in der Aussage, daß der Schriftanteil für den Solisten im Tutti nicht nur als Aufführungskonvention, sondern in hohem Sinne als „integrierter Bestandteil der kompositorischen Faktur“ zu verstehen sei: „Die notierten Generalbaßpartien

<sup>6</sup> Walter Lebermann, „Zur Frage der Eliminierung des Soloparts aus den Tutti-Abschnitten in der Partitur des Solokonzerts“, in: *Mf* 14 (1961) 200–208.

<sup>7</sup> Es handelt sich um einen Teil der kriegsbedingt ausgelagerten Berliner Bestände, von polnischen Stellen der Universitätsbibliothek Krakau angegliedert, die bekanntlich seit 1979/80 wieder zugänglich sind (dazu: *Neue Mozart-Ausgabe*. Bericht über die Mitarbeitertagung in Kassel 29.–30. Mai 1981, hrsg. von der Editionsleitung: Dietrich Berke, Wolfgang Plath, Wolfgang Rehm; Redaktion Dorothee Hanemann, Kassel 1984).

sind zumindest bei KV 246 und 271 deutlich und dokumentierbar ein integrierter Bestandteil der kompositorischen Faktur und des klanglichen Erscheinungsbildes der Konzerte. Sie widersprechen der heute gängigen Ansicht, daß sie auch bei den früheren Klavierkonzerten Mozarts lediglich als ein aufführungspraktisches Hilfsmittel anzusehen sind, auf das ohne weiteres verzichtet werden kann“ (1976, Band 2, S. XIII).

Editorische Festlegungen und Quellenbewertung schienen am Beispiel der Klavierkonzerte längst geklärt und in ihrem Verständnis gesichert, als die Reihe an Konzerte anderer Besetzungen kam. Eine Diskussion wurde nicht mehr geführt.

1975 Christoph-Hellmut Mahling, Vorwort zu *NMA* V/14,2 (KV 190, 364)

1977 Franz Giegling, Vorwort zu *NMA* V/14,4 (KV 622)

1981 Franz Giegling, Vorwort zu *NMA* V/14,3 (KV 191, 313, 314, 315)

1983 Ch.-H. Mahling, Vorwort zu *NMA* V/14,1 (KV 207, 211, 216, 218f)

1987 Franz Giegling, Vorwort zu *NMA* V/14,5 (KV 412, 417, 447, 495)

Christoph-Hellmut Mahling teilt lakonisch ohne Quellenangaben mit: „Daß der Solist, der ohnehin nur als primus inter pares galt, in den Tutti-Abschnitten den Part der ersten Violinen mitspielte, gehörte ebenfalls zu den Selbstverständlichkeiten der Zeit, nach denen sich auch heute gerichtet werden sollte“ (1983, S. XII). Das Auffüllen von Solostimmen in der Partitur mit Tuttiabschnitten wird selbst dann die Regel, wenn verlässliche Quellen fehlen. Beim Klarinettenkonzert ist dieses Faktum für die Partitur-Rekonstruktion nicht einmal mehr einer Erwähnung im Vorwort oder Kritischen Bericht wert.

Wie immer bei aufführungspraktischen Fragen geht die Diskussion einerseits um Schrift, andererseits um Klang. Einer Deutung des Quellentextes muß die Klärung seiner Lesarten vorausgehen. Bei der Auseinandersetzung um die Mitwirkung des Solisten im Tutti ist statt von Schrift nurmehr von Klang gesprochen worden. An die Stelle von Sachverhalts-Beschreibung – seit 1972 wurden bei Mitteilungen über Quellen aus „mitgeschriebenen“ Noten ausnahmslos „mitgespielte“ Noten – ist ersetzend Interpretation getreten.<sup>8</sup> Eine erneute Diskussion muß deshalb zunächst zu Fragen der Schrift zurückkehren. Wo mein Beitrag sich auf eigene Quellenprüfung stützt, handelt er von den Klavierkonzerten Mozarts. Die Quellenlage darf hier, zumindest für die Werke KV 238 bis 466, als nahezu ideal gelten. Erhalten sind nämlich neben den autographen Partituren auch noch authentische und nach diesen

<sup>8</sup> Die voreilige und diskussionslose Gleichstellung von „schreiben“ und „spielen“ nimmt bereits Henry G. Mishkin vor: „By writing *col basso* in the lower staff of the piano part Mozart shows that he requires the piano to play in the orchestral tutti“ (1975, 349).

Partituren kopierte Aufführungsmaterialien.<sup>9</sup> Eine Edition, die gleichermaßen beide Komplexe hätte zugrundelegen können, gibt es jedoch der erwähnten Umstände wegen nicht (vgl. Anm. 7). Der Alten Mozart-Ausgabe lagen die Autographen vor, der *Neuen Mozart-Ausgabe* die Stimmen.

## 2. Der Quellenbefund

Partitur und Stimmen unterscheiden sich in der Notationstechnik ganz wesentlich. Voll ausgeschriebene Tuttipassagen kommen in Mozarts Autographen nicht vor. Die Partitur gibt, wenn überhaupt, nur abgekürzte Hinweise. Bei Konzerten für ein Melodie-Instrument lassen sich drei Varianten unterscheiden:

- Mozart schreibt einige Noten textgleich mit der ersten Geige und kürzt dann ab: mit „col primo Violino“ oder mit „unisono“ (Violinkonzerte KV 211 und 218; Faksimile NMA V/14,1, S. XVI und VXIII).
- Mozart trägt von vornherein nur den Verweis auf eine andere Stimme ein: „con violino primo unisono“ oder „col 1<sup>mo</sup> violino“ (Violinkonzerte KV 207 und 219; Faksimile NMA V/14,1, S. XV und XIX).
- Mozart lässt das System der Solostimme im Tutti völlig leer.

Folge ist, daß in den ersten beiden Fällen der Kopist, wenn er die Solo-Stimme ausschreibt, statt Pausen Noten aus der Tutti-Violine mit einträgt. Diese Praxis war ihm wohl so geläufig, daß er auch beim Fehlen eigener Vermerke wie in Fall 3 Passagen umkopiert. Die Bezugsstimme ist gewöhnlich der Nachbar bzw. eigentliche Platz-Halter in der Partitur. Mozart schreibt bei Melodie-Instrumenten eine einzelne Solostimme regelmäßig am Ort der ersten Geige, nämlich im obersten System.<sup>10</sup> Die erste Geige rückt eine Zeile tiefer in der Partitur. Auch der Bläser solo bekommt so Passagen aus der Violine 1 in seine Stimme.<sup>11</sup> Das belegt beispielsweise das authentische Salzburger Aufführungsmaterial zum Oboenkonzert KV 314 (Faksimile NMA V/14,3, S. XIV). Mozarts nicht erhaltenes Autograph dürfte in die Kategorie 3 gehört haben. Der Kopist mußte selbständig entscheiden. Daraus vermutlich erklären sich gewisse Eigenarten der Quelle.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Die Herkunft dieser Stimmensätze aus dem Besitz Nannerl Mozarts, aufbewahrt im Musikarchiv des Benediktinerstifts St. Peter zu Salzburg, war erst 1983 zu klären (Manfred Hermann Schmid, „Nannerl Mozart und ihr musikalischer Nachlaß“, in: *Mjb* 1980–83, 140–147; vgl. ders., „Musikalien des Mozartschen Familienarchivs im Stift St. Peter“, in: *Das Benediktinerstift St. Peter in Salzburg zur Zeit Mozarts*, hrsg. von P. Petrus Eder OSB und Gerhard Walterskirchen, Salzburg 1991, 173–185).

<sup>10</sup> Klaus Haller, *Partituranordnung und musikalischer Satz*, Tutzing 1970, 153.

<sup>11</sup> Diesen Geigenbezug hat bei Oboenkonzerten Walter Lebermann auf der Basis von Mannheimer und Pariser Repertoire quellenmäßig mit zahlreichen Beispielen belegt (1961, 202–204).

<sup>12</sup> Franz Giegling fand sie im Hinblick auf das „Mitspielen des Solo-Instruments“ im Tutti „nicht unbedingt überzeugend und musikalisch“ (NMA V/14,3, Vorwort X); in der Ausgabe sind die Tutti-Einträge des Kopisten in die Partitur aufgenommen und mit Kleinstich kenntlich gemacht.



Notenbeispiel 1: Oboenkonzert KV 314, 3. Satz, nach NMA V/14,3, S.119f

Als Spielanweisung verstanden, überraschen die Ergänzungen durch Unreimtheiten, die man von einem professionellen Kopisten, der in der Regel auch Musiker war, nicht erwarten würde. So gibt es bei der Nahtstelle im Finale (T. 12) einen Bruch, der offenbar damit zusammenhängt, daß der Kopist *nach ganzen Takt*en zuordnet und deshalb im Schlußtakt des Solo noch eine Pause schreibt, so daß der Auftakt zum Orchesterthema im Solo fehlt.<sup>13</sup> Ganz-taktgrenzen kennzeichnen auch Mozarts eigene Hinweise. Ausgeschriebene Noten beginnen und enden immer wieder mit einem Taktstrich.<sup>14</sup>

Eine Sonderstellung in der Notierungspraxis haben die Klavierkonzerte. Das zeigt bereits die Partituranordnung. Die Solostimme steht an eigener Stelle, nämlich immer in unmittelbarer Nähe des Basses. Die Zuordnung aus der Tradition des Generalbasses ist noch so stark, daß Mozart ausnahmslos an ihr festhält. So nimmt er beim angefangenen Doppelkonzert für Violine und Klavier KV Anh. 56 (Faksimile in NMA, S. XVIII) lieber in Kauf, daß die Soloinstrumente in der Partitur getrennt werden, als den Sonderplatz für das Klavier aufzugeben: Die Geige steht ganz oben, das Tasteninstrument unten über dem Basso-System. Ähnlich den anderen Konzerten finden sich auch beim Klavier „col“-Vermerke für Tutti-Übertragungen in die Solostimme. Und wieder gibt das Nachbarsystem den Bezug. Dieses System ist jetzt der Baß. In den Autographen steht deshalb jeweils in der Zeile für die linke Hand ein „col Basso“ oder abgekürzt „ColB“, das gelegentlich wie beim c-moll-Konzert KV 491 auf jeder neuen Seite wiederholt wird. Aus dem Nachbarschaftsbezug erklärt sich auch die Anordnung des Klaviers *über* dem Baß; würde es ganz unten stehen, ließen weniger günstig rechte Hand und Basso parallel.

Der Kopist schreibt also bei Klavierkonzerten den Orchesterbaß in die Solostimme. Wenn Platzgründe es nahelegen, genügt sogar die Mitteilung auf einem System. So ist für das d-moll-Konzert KV 466 bei dem kopierten Stimmenmaterial, das Leopold Mozart 1785 nach seinem Wiener Besuch in Salzburg

<sup>13</sup> Daß es sich nicht um eine „Atemstelle“ für den Bläser handelt, zeigen ähnliche ganztakt-orientierte Fälle in den Klavierkonzerten (vgl. Horst Heussner, Vorwort 1961, S. XI, Anm. 38).

<sup>14</sup> Auf diese Schreibgewohnheit hat Horst Heussner bei den Klavierkonzerten aufmerksam gemacht (NMA V/15,6, S. XI, speziell Fußnote 38).

anfertigen lässt,<sup>15</sup> für den Anfang des ersten Satzes lediglich ein System benutzt, weil das Eingangsritonell so auf eine Seite passt. Die Stimme sieht von der Überschrift „Cembalo“ abgesehen<sup>16</sup> aus wie ein gewöhnlicher Baß. Erst beim Umblättern, mit dem ersten Solo, wechselt der Kopist auf die dann durchgängig beibehaltenen zwei Systeme des Klaviers.



Abb. 1: Klavierkonzert d-moll KV 466, Solostimme, Beginn der 1. Seite (St. Peter, Salzburg: Moz 275.1)



Abb. 2: Klavierkonzert d-moll KV 466, Solostimme, Beginn der 2. Seite (St. Peter, Salzburg: Moz 275.1)

Im Normalfall allerdings ist die Klavierstimme von Anfang an in Zeilenpaaren vorrastriert. Der Basso der Partitur wird in das System der linken Hand

<sup>15</sup> St. Peter Salzburg, Moz.275.1 (Manfred Hermann Schmid, *Die Musikaliensammlung der Erzabtei St. Peter in Salzburg, Katalog I: Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph und Michael Haydn*, Salzburg 1970). Vgl. Horst Heussner in NMA V/15,6, Kritischer Bericht 1986, f/14–15.

<sup>16</sup> Die nur im modernen Wortgebrauch mißverständliche Instrumentenangabe bezieht sich nicht auf die Mechanik, sondern die Korpusform. Mozart will das große Modell mit Flügelumriß vorgeschrieben wissen (vgl. zur Terminologie wie zur lokalen Instrumentengeschichte Eva Badura-Skoda, „Prolegomena to a history of the Viennese fortepiano“, in: *Israel Studies in Musicology II*, Jerusalem 1980, 77–99, hier 84f). In Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis ist KV 466 als „Klavier Konzert“ eingetragen.

eingetragen, das System der rechten Hand mit Pausen gefüllt.<sup>17</sup> Eine spezielle verbale Kennzeichnung von Solo und Tutti erübrigt sich dabei, weil das Solo durch Ausfüllen des oberen Systems angezeigt ist. Im Mozartschen Familienkreis war aber noch eine andere Technik üblich: Wenn Nannerl die Klavierstimme für ein Konzert kopiert, lässt sie das obere System im Tutti einfach leer. Pausen für die rechte Hand zeigen dagegen an, daß der Spieler sich, wenn auch momentan schweigend, in einem Soloabschnitt befindet. Diese Art der Notierung gibt im Fall der Konzerte in Es-Dur KV 271 und KV 449 eine zusätzliche Form-Orientierung. Pausen werden dabei unabhängig von individueller Phrasengliederung immer so geschrieben, daß ein voller Takt notiert erscheint. Auch hier ist für die Unterscheidung von Tutti und Solo die Taktgrenze wesentlich.

Das „*col Basso*“ in der Partitur kennen schon die frühesten Salzburger Klavierkonzerte Mozarts. Hier tritt sogar häufig noch hinzu, was die Konzerte bis einschließlich 1783 mehrfach kennzeichnet – eine Bezifferung:



Abb. 3: Klavierkonzert B-Dur KV 238, 2. Satz. Die untersten drei Partitursysteme des Autographs: „[C]em[b]alo“ und „Bassi:“ (nach dem Faksimile in NMA IV/15,1, S. XII)

Die Ziffern sind bei KV 238 von Leopold Mozart – und wohl nachträglich – eingetragen worden. Auch gelten sie der Gewohnheit nach, Bezifferung bei ausreichendem Platz *über* die Noten zu schreiben, nicht dem Klaviersystem, sondern dem Basso.<sup>18</sup> Im Fall des Es-Dur-Konzerts KV 271 tritt dann in der Tat eine Bezifferung bei der Basso-Stimme des Orchestermaterials auf<sup>19</sup> – Indiz dafür, daß Bezifferungen sich nicht ausschließlich an den Solisten wenden müssen.

Die Bezifferung im Autograph von KV 238 ist bezeichnenderweise in die Solostimme gar nicht übertragen worden:

<sup>17</sup> Auf die Pausensetzung der Kopisten hat Marius Flothuis 1972 hingewiesen (NMA V/15,1 Vorwort, S. IX).

<sup>18</sup> Vgl. hingegen Marius Flothuis in NMA Krit. Ber. 1991, a/52: „Die Bezifferung ist von Leopold Mozart in das System der Bassi bzw. in das untere System des Cembalo eingetragen.“

<sup>19</sup> Dieses Faktum ist in Vorwort wie Kritischem Bericht der NMA unerwähnt geblieben.

*Andante un poco Adagio.*



Abb. 4: Klavierkonzert B-Dur KV 238, 2. Satz, Klavierstimme vom Kopisten Estlinger mit autographer Tempobezeichnung von Wolfgang Amadeus Mozart (St. Peter, Salzburg: Moz 230.1)

Der Grund könnte hier allerdings sein, daß zum Zeitpunkt des Kopierens die Partitur noch gar keine Ziffern aufwies. Wolfgang Amadeus Mozart hat sie aber auch bei der Durchsicht der Stimme nicht nachgetragen, wohl dagegen die fehlende Tempobezeichnung zum langsamen Satz, die nicht Richard Estlinger als Kopist, sondern Mozart selbst vergessen hatte. Im Autograph (vgl. Faksimile in *NMA* IV/15,1, S. XII) war nichts gestanden, was abzuschreiben gewesen wäre.

Bei den Wiener Konzerten KV 413–415 stehen Bezifferungen sowohl in Partitur als auch in der Klavierstimme. Auffällig ist nur, daß der Kopist gleichermaßen wie schon seine Salzburger Kollegen die Ziffern ignoriert hat. Das authentische Aufführungsmaterial zum C-Dur-Konzert KV 415, von Joseph Arthofer nach dem Autograph kopiert und von Wolfgang Amadeus Mozart nach Hause geschickt,<sup>20</sup> kennt keine Ziffern in der Klavierstimme. Sie wurden erst in Salzburg von Leopold Mozart nachgetragen.

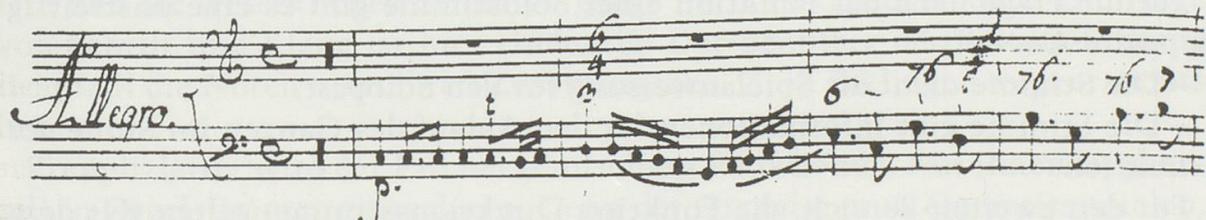


Abb. 5: Klavierkonzert C-Dur KV 415, Klavierstimme vom Kopisten Arthofer, mit Bezifferung von Leopold Mozart (St. Peter, Salzburg: Moz 260.1)

Noch beim Klavierkonzert KV 466 erwähnt Leopold seine Gewohnheit, Ziffern selbst zu ergänzen.<sup>21</sup> Sie werden deshalb nie von Kopisten geschrieben.

<sup>20</sup> Zu dieser Handschrift s. Manfred Hermann Schmid 1991, 175, zur Identifizierung des Schreibers durch Dexter Edge *NMA* V/15,3, c/17.

<sup>21</sup> „Wenn ich das andere Concert hinaus schike, kannst mir dieses wieder herein schicken, damit die Ziffern darauf schreiben kann“ (5.1.1786, *Briefe*, ed. Bauer/Deutsch, III, 483).

Eine Ausnahme stellt lediglich die gemischte Klavierstimme zum Konzert D-Dur KV 175 mit dem erneuerten Wiener Finale KV 382 dar.<sup>22</sup> Der neue dritte Satz ist nach der Partitur kopiert, die keine Bezifferung aufweist. Folglich schreibt der Kopist auch nur die Noten. Für die beiden ersten Sätze dürfte er hingegen als Vorlage eine schon vorhandene Stimme mit Leopold Mozarts Bezifferung benutzt haben. Dieses eine Mal kopiert er auch die autorisierten Ziffern.

Einen Sonderfall an Schriftlichkeit bedeutet das Konzert KV 246 (Faksimile in *Mjb* 1958, neben S. 96). Hier sind statt einer Bezifferung in die vom Kopisten erstellte und mit Pausen im oberen System gefüllte Klavierstimme Noten eingefügt worden – und zwar von der Hand Wolfgang Amadeus Mozarts. Damit ist nun freilich ein ganz unbezweifelbarer Beweis erbracht, daß der Pianist auch außerhalb der Soli gespielt hat. Es wird aber geprüft werden müssen, ob man alle Einzelfälle zu einem Gesamtbefund addieren und die Quellenauskünfte zu KV 246 so generalisieren darf, als gäbe es nur eine einzige Möglichkeit, Konzerte zum Erklingen zu bringen.

### 3. Direktionsstimmen

#### [a] vokal

Bei gleicher Schriftgröße gelten dem modernen Leser alle Zeichen gleich. Sie gehören ein und derselben Kategorie an. Und wenn sie in einer Stimme stehen, werden sie als Anweisung zum Spielen verstanden. Von Partien, die davon ausgenommen sind, erwarten wir typographische Differenzierung wie bei den Stichnoten. „Stumme“ Schrift hat aber ihre Sondertraditionen in der Geschichte. Abhängig sind sie von den Funktionen eines Stimmheftes.

Für die Frage nach der Funktion einer Solostimme gibt es eine unstreitig doppelte Antwort:<sup>23</sup>

- Die Stimme dient als Spielanweisung für den Solopart.
- Die Stimme gibt Informationen für den Ablauf des Ganzen im Sinne der Direktion.

Für den zweiten Bereich, die Funktion Direktionsstimme, gelten seit dem 17. Jahrhundert eigene und bis mindestens Ende des 18. Jahrhunderts gültige Regeln. Wenn im Salzburger Dom zu Bibers oder Mozarts Zeiten Musik gemacht wird, schlägt der komplizierten räumlichen und akustischen Verhältnisse wegen ein Dirigent den Takt.<sup>24</sup> Vor sich hat er keine Partitur, sondern

<sup>22</sup> St. Peter Salzburg, Moz 340.2 (Manfred Hermann Schmid 1970, 68). Die Stimme ist einheitlich in einem Zug in einem einlagigen Heft von sechs Doppelblättern geschrieben; KV 382 beginnt auf der Rückseite vom Ende des zweiten Satzes. Die Stimme kann also nicht vor März 1782 entstanden sein.

<sup>23</sup> Vgl. Walter Lebermann 1961, 205f; Henry G. Mishkin 1975, 349; Faye Ferguson 1984, 437f.

<sup>24</sup> Ernst Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal*, mschr. Diss. Salzburg 1972.

eine Baßstimme mit Bezifferung, die gleiche Bezifferung, die auch in den separaten Orgelstimmen steht. Die Ziffern sind ein wesentlicher Teil seiner Information. Sie werden vom Kopisten keineswegs mechanisch übernommen. Er schreibt aus dem einen bezifferten Basso-System der Partitur fünf Stimmen: Battuta, Organo, Organo ripieno, Violone und Fagotto.<sup>25</sup> Nur in den letzten beiden Fällen spart er sich die Ziffern. Für die Battuta muß er sie schreiben. Nicht nur Noten, sondern auch Ziffern können also reinen Hinweischarakter haben.



Abb. 6: Alma Dei Creatoris KV 277: „Per la Battuta“ (St. Peter, Salzburg: Moz 205.1)

Die Stimme gibt dem Kapellmeister die nötigen Informationen über den Verlauf und die wesentlichen Stimmvorgänge im musikalischen Satz. Die Frage von Schrift und Klang ist hier eindeutig. Der Benutzer der Battuta-Stimme liest still die Noten samt ihren Zusatzangaben. Zum Erklingen trägt er nichts bei.

Komplizierter wird der Fall bei gemischten Funktionen. Mit ihnen ist generell in Orgelstimmen zu rechnen. Denn der Organist muß einerseits spielen, andererseits Leitungsaufgaben übernehmen. Bei kleinerer Besetzung ist er Alleindirigent, in Salzburg so beispielsweise an der Stiftskirche St. Peter. Bei großer Besetzung kommt ihm immerhin noch die Aufgabe eines Subdirigenten zu. Im Salzburger Dom hat er seinen Platz auf der Solistenempore in unmittelbarer Nähe des dirigierenden Kapellmeisters.

Wenn ein Spieler schweigen soll, wird das üblicherweise durch Pausen angezeigt. Eben das macht für den Organisten keinen Sinn: aus Pausen kann er nicht dirigieren. Er braucht auch dann, wenn er nicht spielen soll, Noten und zusätzlich zur Orientierung über den musikalischen Satz auch Ziffern. Signal

<sup>25</sup> Manfred Hermann Schmid, *Mozart und die Salzburger Tradition*, Tutzing 1976, 251–254.

für mögliches Pausieren ist für ihn immer der Schlüsselwechsel. Sowie der Baß aussetzt, wird der Generalbaßspieler in Basso-seguente-Manier durch einen neuen Schlüssel über die augenblicklich tiefste Stimme informiert; das kann der Sopran sein.<sup>26</sup> Dem Organisten ist freigestellt, höhere Stimmen stützend mitzuspielen oder im Vertrauen auf die Fähigkeiten seiner Musiker bloß zuzuhören und mitzulesen. Im Normalfall wird er wohl spielen; Musiker sind bekanntlich leichter zum Spielen als zum Pausieren zu bringen. In besonderen Fällen verweigert der Komponist dem Orgelspieler aber das Spiel und zwingt ihn zum Schweigen. Dann kommt es zu der nur scheinbar widersprüchlichen Kombination von bezifferten Baßnoten und der Angabe „senza Organo“. In Mozarts Werk geschieht das im Agnus der Messe KV 139. Für die Edition in der *Neuen Mozart-Ausgabe* hat der einfache Sachverhalt wegen Befangenheit in der Vorstellung, daß Noten allein als Anweisung zum Spielen zu verstehen wären, einige Schwierigkeiten gemacht (NMA I/1:1, 1968, S. 147). Walter Senn, immerhin einer der besten Kenner Salzburger Kirchenmusik, hält die Anweisung für irrig, verbannt das „senza Organo“ des Autographs in eine Fußnote und ersetzt es durch „Solo“ einer anderen Quelle: die Bezifferung ab T. 2 würde der Angabe „senza“ widersprechen.<sup>27</sup> Das Autograph Mozarts ist in sich durchaus konsistent. Es rechnet ganz selbstverständlich mit der beschriebenen Doppelfunktion: Spielanweisung einerseits, Direktionsinformation andererseits. Aus dem Nebeneinander löst sich der vermeintliche Widerspruch. Orgelstimmen mit „senza“-Angaben finden sich schon im Werk von Johann Ernst Eberlin<sup>28</sup> und dann in beträchtlicher Häufung bei Michael Haydn. Bei dem 1778 für St. Peter angeschafften Material zur Missa S. Nicolai ist die Orgelstimme vom Komponisten selbst durchkorrigiert worden.<sup>29</sup> In einer der vielen kleinen „senza Organo“-Stellen, nämlich beim „Et resurrexit“ des Credo, ergänzt Michael Haydn eigenhändig eine Ziffer „7“. Ziffern selbst in einer Stimme für Tasteninstrument sind also kein verlässliches Argument für klingende Realisierung.

<sup>26</sup> Moderne Editionen machen den Stimm- und Schlüsselzusammenhang unkenntlich; hier rächt sich der großzügige Ersatz alter Schlüssel – eine Information wird einfach zum Verschwinden gebracht, in besonderer Weise, wenn nicht einmal gewechselt, sondern der Baßschlüssel weiterbenutzt wird.

<sup>27</sup> „Die Anweisung des Autographs wird dadurch problematisch, daß ... Takt 2 die Bezifferung ... beginnt“ (Walter Senn, NMA I/1:1, 1968, Vorwort, S. XI); vgl. dazu die Bemerkung bei Manfred Hermann Schmid 1976, 265f. Verständlich ist die Argumentation Senns insofern, als „senza organo“-Stellen sich in der Mehrzahl der Fälle mit einem Aussetzen der Bezifferung treffen, so beim Gloria und Sanctus von KV 337 (NMA Bd. 4, S. 214–231, 277, 294). Im Dommaterial zu KV 192, 194, 257, 258, 277 und 321 gibt es weder in der Battuta- noch in der Organo-Stimme Bezifferungen innerhalb des „senza organo“ (freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Ernst Hintermaier vom 16.6.1992).

<sup>28</sup> Manfred Hermann Schmid 1976, 266.

<sup>29</sup> St. Peter, Salzburg Hay 355.1; Manfred Hermann Schmid 1970, 104.



Abb. 7: Michael Haydn, Missa in C (Klafsky I,4), Organo: „Et resurrexit“. Die autographe „7“ steht in Takt 1 der dritten Zeile (St. Peter, Salzburg: Hay 355.1)

Ein unmißverständliches und sehr frühes Beispiel für die Mischfunktion von Schrift in Form „klingender“ Notation und „stummer“ Direktionsanweisung in ein- und derselben Stimme gibt ein Druck von Heinrich Schütz. In seinem Opus 2 von 1619 ist verstärkend ein Trompeterchor eingesetzt. Der Leiter dieses Sonderchors bekommt als Subdirigent für die Gruppe eine eigene Direktionsstimme.<sup>30</sup> Sie enthält mehr als nur den Trompetenpart. Wenn die Trompeten aussetzen, stehen keine Pausen, sondern der Continuo-Baß zum Mitlesen. Hier ist das Phänomen partiell stummer Schrift ganz unbestreitbar. Jedenfalls ist noch niemand auf die Idee gekommen, vom Prinzipal-Trompeter zu verlangen, daß er zwischendurch Generalbaß bläst.

### [b] instrumental

Vom 17. Jahrhundert her gilt nahezu ausschließlich die Baßstimme als Repräsentant von musikalischem Satz. Kirchenmusik bewahrt diese Tradition bis ins 19. Jahrhundert. Bei Instrumentalmusik geht im Laufe des 18. Jahrhunderts die Direktionsfunktion auf die Geigenstimme über. Mit zurücktretender Generalbaßpraxis wechselt die Leitung vom Cembalospieler auf den ersten Geiger. Die Mannheimer Geigendirektion wird von Mozart in einem Brief vom 12.11.1778 beschrieben. Zeugnisse dieser Konzertmeister-Praxis sind überaus zahlreich.<sup>31</sup> Orientierungsstimme für den spielenden Leiter wird

<sup>30</sup> Manfred Hermann Schmid, „Trompeterchor und Sprachvertonung bei Heinrich Schütz“, in: *Schütz-Jahrbuch* 1991, 28–55, Faksimile 40f.

<sup>31</sup> Zusammengestellt bei Georg Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913 (Kapitel V: „Taktschlagen und Doppeldirektion im 18. Jahrhundert“); vgl. Hans Joachim Moser, Art. „Dirigieren“ in MGG 3, 1954 (bes. Sp. 543–545) und Jack A. Westrup, Art. „Conducting“ (§ 2) in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980, Band 4, 641–651.

jetzt der Part der 1. Violine. Solange sie als Hauptstimme der Komposition kaum Pausen hat, stand ein Funktionieren nicht in Frage. Erst mit Zunahme der Bläser und ihrer Aufgaben in der Partitur entstehen Verständnislücken. Ab etwa 1800 mehren sich Stimm-Drucke wie der zur 5. Symphonie von Beethoven, wo diese Lücken durch Stichnoten gefüllt werden, die „den Eintritt der obligaten Instrumente“ anzeigen.<sup>32</sup> Die Verschiebungen in der Entwicklung von Direktionspraxis im 18. Jahrhundert wirken sogar punktuell in die alte Generalbaßdirektion der Kirchenmusik hinein. In Salzburg ist für den erwähnten dirigierenden Kapellmeister in einigen Fällen in die Battuta-Stimme zusätzlich ein Geigen-Incipit geschrieben. Der früheste mir bekannte Beleg für solche Praxis stammt aus der Gabrielsmesse von Michael Haydn aus dem Jahr 1768.<sup>33</sup> Auch von Leopold Mozart sind solche Einträge bekannt.<sup>34</sup> Ich möchte vermuten, daß sie von den Komponisten vorgenommen wurden, wenn zu erwarten war, daß sie ein Werk nicht selbst dirigieren würden. In einem Sonderfall hat schon der Notenkopist den Auftrag erhalten, die Satzanfänge doppelt zu kennzeichnen.<sup>35</sup> Eine Zeile lang in dieser Messe Michael Haydns von 1786 gibt es bei jedem Satz-Beginn zwei Systeme zur Orientierung; ab der zweiten Zeile setzt der Baß dann jeweils allein fort.



Abb. 8: Michael Haydn, Dominicus-Messe 1786: „Battuta“ (St. Peter: Hay 405.1)

<sup>32</sup> So die Formulierung E.T.A. Hoffmanns in einer Rezension der *AMZ* 1810, zitiert nach Walter Lebermann 1961, 201. In der Unterhaltungsmusik haben sich solche Direktionsstimmen für Geiger bekanntlich bis ins 20. Jahrhundert hinein erhalten.

<sup>33</sup> St. Peter, Salzburg, Hay 360.1; Manfred Hermann Schmid 1970, 105.

<sup>34</sup> Manfred Hermann Schmid 1976, 254; zu KV 262 s. Faksimile in NMA I/1,1 Band 2, S. XXIV.

<sup>35</sup> Michael Haydn, *Dominicus-Messe* 1786, Hay 405.1 (Manfred Hermann Schmid 1970, 111). Das Material ist für St. Peter geschrieben, aber von der Hofmusik benutzt worden, die verpflichtet war, bei Abtweih die Musik in der Stiftskirche zu versehen.

Die Quellen machen deutlich, daß für den stummen Dirigenten neben dem Baß auch melodieführende Stimmen nützlich sein konnten. Solch doppelte Möglichkeit wird auch in Editionen von Klavierkonzerten ab dem späten 18. Jahrhundert Bedeutung erlangen.

#### 4. Die Bewertung des Quellenbefunds

In Solokonzerten hat der Part des Solisten die beschriebene Mischfunktion. Die äußerlich gleichen Einträge spiegeln zwei völlig verschiedene Ebenen. Vom Solisten wird erwartet, daß er dirigierend eine Aufführung leitet oder zumindest unterstützt. Konsequenz ist, daß er eine Orientierungshilfe in seinem Stimmheft braucht. Mit Pausen wäre ihm nicht gedient. Selbst wenn er nicht aktiv eingreifen möchte, hat ein notiertes *Tutti* für ihn noch die Vorzüge vereinfachter Standortbestimmung. Er muß nicht zählen. Welche Noten der Solist für die *Tuttipassagen* geschrieben bekommt, hängt wesentlich von seinem Instrument ab. Spielt er ein Melodie-Instrument, das der Geige nahesteht und in der Partitur ihren Platz einnimmt (Violine selbst, Oboe, Klarinette, Flöte), werden in seiner Stimme Auszüge aus der ersten Geige nach Art der jüngeren instrumentalen Direktionspraxis stehen. Das Fagott als Instrument tiefer Lage bekommt die Baßstimme. Ist die Solorolle einem Tasteninstrument zugeteilt, gilt die ältere Generalbaßtradition; der Spieler wird einen Baß finden, der sogar beziffert sein kann. Sinn des Eintrags ist, daß der Solist Noten bekommt, die einerseits repräsentativ sind für die Satzanlage, andererseits innerhalb seiner Spielmöglichkeiten liegen, ihm also *erlauben*, nötigenfalls mitzuspielen. Deshalb wird bei Gruppenkonzerten die Solostimme vorzugsweise ihrem jeweiligen *Tuttipartner* zugeordnet, bei der *Sinfonie concertante* KV 364 die Geige der Geige und die Bratsche der Bratsche.<sup>36</sup> Für das Horn, das nicht unbedingt direktionsgeeignet ist – in den Pausen hat der Spieler die banale Aufgabe, das Kondenswasser aus dem Instrument zu entfernen – und keine Satz-repräsentative Partnerstimme in der Partitur finden kann, die bei Bedarf mitzuspielen wäre, entfallen Informationen. Mozarts autographen Partituren geben sinnvollerweise hier keinerlei „col“-Vermerke.

Bei Konzerten mit zwei oder drei gleichen Solisten kann es zu Mehrfach-Zuweisungen kommen. Beim *Concertone* KV 190 koppelt Mozart seine Protagonisten an beide *Tutti*-Geigen. In den Konzerten für zwei und drei Klaviere KV 365 und 242 bleibt ihm aber nur der eine Baß als Bezugsstimme. Er kommt somit beim Aufführungsmaterial gleichartig in allen Solostimmen zu stehen. Marius Flothuis als Herausgeber des *NMA*-Bandes im Fall von KV 242 zögert dieses eine Mal, die Einträge diskussionslos als Spielanweisungen zu verstehen und vermerkt einschränkend: „wenngleich in der Praxis die Harmonien nur von einem einzigen Klavier gespielt worden sein dürften“. Die Vorstel-

<sup>36</sup> Besonders aufschlußreich sind hier Mozarts Fragmente KV Anh. 56 und Anh. 104 (Faksimiles in *NMA* V/14,2, S. XVIIIIf).

lung von drei gleichzeitig Generalbaß spielenden Pianisten ist in der Tat beängstigend. Das Ausschreiben scheint gleichwohl unter dem Gesichtspunkt der Satz-Orientierung für alle Solo-Stimmen sinnvoll. Ein Kopistenversehen liegt hier nicht vor. Die Stimmen zum Doppelkonzert KV 365 wurden immerhin im Mozartschen Familienkreis benutzt; den Tutti-Bässen sind von Leopold Mozart in der Klavierstimme II sogar dynamische Angaben hinzugefügt worden.<sup>37</sup>

Der Anlaß für Tutti-Einträge in Solostimmen ist immer der gleiche. Ein Solist muß informiert werden, und zwar in einer Weise, daß er mitspielen kann. Die Direktionsfunktion im Kontext des Taktierens dürfte dabei der Grund sein, daß im Wechsel der Aufgaben die Taktgrenze eine Rolle spielt. Das erleichtert nicht nur dem Spieler seine Aufgabe, sondern auch dem Kopisten, der nie *innerhalb* von Takten die abzuschreibenden Systeme der Partitur wechseln muß. Mozart notiert regelmäßig den Schlußtakt einer Solopassage taktfüllend aus. Dabei kann es zu Angleichungen in der Stimmführung kommen. Henry G. Mishkin hat darin einen Beweis für Spielpraxis gesehen.<sup>38</sup> Aber die Veränderungen bei den Übergängen vom Solo ins Tutti entstehen keineswegs unter dem Gesichtspunkt der Spielbarkeit. Die erwähnten Stellen im ersten Satz des c-moll-Konzerts KV 491 (T. 118 und 265) wären auch in der Gleichzeitigkeit von Schlußnote und Anfangsimpuls ausführbar. Doch Mozart strebt bei Motivüberlagerungen ein musikalisch sinnvolles Bild innerhalb eines Systems an, das auch den Kopisten richtig leitet. Im einen Fall (T. 114) muß das Tutti ein Viertel zurückstehen, im anderen der Soloschluß auf ein Achtel an Ausdehnung verzichten (T. 265).

Die Gepflogenheiten in der Schrift haben weitreichende Verbindlichkeit. Aufschlußreich sind die verschiedenen Varianten bei den Früh- und Erstdruckten Mozartschen Konzerten nach den Autographen durch André um 1800.<sup>39</sup> Die Klavierstimme zu KV 491 hat die einfachste Form mit einem Baß samt Ziffern.<sup>40</sup> Bei KV 246 und 467 gibt es für das Eingangstutti einige Takte lang eine zweifache Notierung mit Baß und Geigenstimme; dann wird die Information auf den Baß allein beschränkt, im einen Fall mit Ziffern (KV 467), im anderen ohne Ziffern (KV 246). Bei KV 482 und 488 ist der bezifferte Baß mit leerem oberem System zusätzlich mit Instrumentierungs-Hinweisen versehen. Die Konzerte KV 459 und 503 versah der Herausgeber in den Solostimmen mit erweiterten Angaben. Tutti-Passagen sind komplett auf zwei Systemen wiedergegeben: das untere enthält den Streicherbaß, das obere verschiedene melodieführende Stimmen im Kleinstich. Die Simrocksche Stimmenedition von KV 503 von 1797 gibt bei gleicher Technik sogar spezifische Bläserhinweise bei Abweichung von der ersten Geige im oberen System („Oboe“).

<sup>37</sup> St. Peter Salzburg, Moz 245.1 (Manfred Hermann Schmid 1970, 60f).

<sup>38</sup> Henry G. Mishkin 1975, 350.

<sup>39</sup> Vgl. dazu die Angaben von Henry G. Mishkin 1975, 350–352.

<sup>40</sup> NMA V/15,7, S. X.

Systematisch geordnet lassen sich in der Editionspraxis zwischen 1770 und 1800 für Tutti-Hinweise bei Klavierkonzerten sieben Möglichkeiten nach drei Klassen unterscheiden:<sup>41</sup>

I: Auf einem System:

- 1) Bloßer Baß
- 2) Baß mit Bezifferung
- 3) Baß mit Bezifferung und Instrumentierungs-Hinweisen

II: Auf einem System mit Anfangserweiterung auf zwei Systeme:

- 4) Baß mit Melodiestimme im oberen System für die Anfangstakte
- 5) Bezifferter Baß mit Melodiestimme im oberen System für die Anfangstakte

III: Auf zwei Systemen:

- 6) Baß mit durchgehender Melodiestimme im oberen System
- 7) Baß mit durchgehender Melodiestimme im oberen System und Instrumentierungs-Hinweisen

Der letzte Fall nähert sich bereits einem regelrechten Klavierauszug. Doch alle Varianten leisten gleichermaßen bei unterschiedlicher Ausführlichkeit das nötige Minimum: die Information über den Fortgang und die Möglichkeit zur Mitwirkung.<sup>42</sup>

### 5. Aufführungen in reduzierter Besetzung

Kronzeuge für historische Aufführungspraxis war lange die eingangs erwähnte, von Mozart selbst ausgefüllte Klavierstimme zum C-Dur-Konzert KV 246.<sup>43</sup> Was im oberen System eingetragen ist, galt der Forschung als „ausgesetzter Generalbaß“.<sup>44</sup> Genauer betrachtet ist diese Charakterisierung aber fragwürdig.

<sup>41</sup> Vgl. die Einteilung von Faye Ferguson 1984, 440–442. Die Grundzüge der Notierungspraxis sind auch von Horst Heussner 1968 dargelegt worden („Zur Musizierpraxis der Klavierkonzerte im 18. Jahrhundert“, in: *Mjb* 1967, Salzburg 1968, 165–175).

<sup>42</sup> Die Praxis, einem Pianisten etwas mitzuteilen, selbst wenn er nicht zu spielen hat, gilt noch in Schönbergs *Pierrot lunaire*. Die Originalausgabe der Partitur von 1912 faßt beim ersten Stück ohne Klavier (Nr. 4) die aktiven Instrumentalstimmen im Klaviersystem zusammen, schreibt „Klavier-Auszug“ davor und ergänzt sicherheitshalber: „Das Klavier pausiert in diesem Stück“.

<sup>43</sup> Bekannt ist die Quelle seit der Entdeckung durch Augustin Jungwirth 1920 („Mozarts Handschriften im Stifte St. Peter in Salzburg“, in: *Mitteilungen der Int. Stiftung Mozarteum* 2, 91–93).

<sup>44</sup> Paul Badura-Skoda 1958; Hermann Beck, Vorwort zu *NMA* V/15,7, 1959, S. X; Christoph Wolff im Vorwort *NMA* V/15,2, 1976, S. XI.

**Andante**

Oboe I/II

Corno I/II in  
Fa/F

Pianoforte

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e  
Basso\*)

Pianoforte

\*<sup>)</sup> Fagott ad lib.; vgl. Vorwort

Notenbeispiel 2: KV 246, Anfang des 2. Satzes nach NMA, Klavierkonzerte Band 2, S. 29 (vgl. das Faksimile bei Badura-Skoda 1957, Tafel VI nach S. 348).

Der rechten Hand sind zunächst die Töne der Bratsche übertragen, T. 3–4 ergänzt mit Partikeln aus Violine 2 und beiden Oboen. In T. 7–8 kommen Ergänzungen zur abermals wiederholten Bratsche aus Violine 1 (bzw. der oktavierten Oboe) und Horn 1. Dann folgen im Unisono die Einwürfe der solistischen Oboen. Das widerspricht Generalregeln aller Continuo-Experten.<sup>45</sup> Die Eintragungen von Mozart sind keine beliebigen Akkord-Verstärkungen, sie haben Ersatz-Charakter. Das wurde von Charles Rosen schon vor zwanzig Jahren erkannt und beschrieben – doch ohne weitere Folgen für die Diskussion.<sup>46</sup>

Ganz unmöglich deutlich wird der Ersatz-Charakter vor dem Hintergrund eines Briefes von Leopold Mozart an Frau und Sohn in Paris vom 12.4.1778:<sup>47</sup> „Alle abend, wenn nicht große Musik ist, kommt er [Cecarelli] zu uns, bringt allzeit eine Arie, und ein Motetto mit, ich spiel das Violin, und die Nannerl accompagniert und macht die Solo die für die Violen oder für die blasenden Instrumenten vorkommen. dann machen wir ClavierConcert, oder auch ViolinTrio, wo der Ceccarelli das zweyte Violin spielt ...“ In einer häuslichen Praxis der Aufführung muß das Klavier auch bei Konzerten über Soli hinaus wichtige weitere Aufgaben wahrnehmen. Es muß ständig den Baß liefern und zusätzlich dafür sorgen, wie die zitierte Briefstelle treffend sagt, daß auch „die Solo für die Violen und die blasenden Instrumente vorkommen“. Eben das spiegelt die Klavierstimme zum Konzert KV 246.<sup>48</sup> Nicht notengenau aber immer noch ausreichend für Ergänzungen wird der Spieler in anderen Fällen durch Generalbaßziffern informiert, denen in dieser Situation ein erweiterter Sinn zukommt.

Für Leopold Mozart hatte das beschriebene Musizieren immer auch einen pädagogischen Aspekt, weil Übung im Generalbaß das Verständnis für Fragen des musikalischen Satzes fördern soll. Das berichtet ein früherer Brief vom 25./26. Februar des gleichen Jahres 1778.<sup>49</sup> Soweit es Bezifferungen in den

<sup>45</sup> „Ein Mitspielen der Oberstimme ist nach Möglichkeit zu vermeiden. Auch Mittelstimmen sollten nur auf kurze Strecken verdoppelt werden“, verlangt Paul Badura-Skoda 1958 und hatte an anderer Stelle empfohlen: „Bei der Aussetzung des Generalbasses ist es besser, womöglich keine Stimmen des Orchesterparts, vor allem keine Holzbläserpartien mitzuspielen“ (1957, 204).

<sup>46</sup> Charles Rosen, *The Classical Style*, London 1972, 193: „This realization, then, must have been for a performance without winds, ... [and] has, therefore, no bearing on public performances of the concertos.“ Faye Ferguson hat das Argument mit Hinweis auf eine Aufführung an zwei Klavieren zu entkräften versucht (*Mjb* 1984/85, 34–36). Es gibt aber nicht den geringsten Beleg, daß zu Mozarts authentischen Aufführungsmaterialien je zwei Klavierstimmen existiert hätten.

<sup>47</sup> *Briefe* (ed. Bauer/Deutsch) II, 337.

<sup>48</sup> Ein weiteres Indiz für reduzierte Aufführung geben Oktavlagen. Wenn die Geigen allein Repräsentanten des Orchesters sind, muß der Solist im Tutti darauf achten, daß er die erste Violine nicht überschreitet. Daran hält Mozart sich ganz konsequent. Verstärkende Oboenstimmen an forte-Stellen des Tutti werden nach unten oktaviert (1. Satz T. 23f und 26f vgl. schon das  $c^2$  in T. 12–14 gegenüber dem  $c^3$  der 1. Oboe; 3. Satz T. 13f, 96f und 285f; auch im 2. Satz läßt sich der erwähnte Takt 7 als Oboenoktavierung lesen).

<sup>49</sup> *Briefe* (ed. Bauer/Deutsch) II, 300, vgl. Manfred Hermann Schmid 1976, 192.

Stimmen gibt, stammen sie bezeichnenderweise ausschließlich von der Hand Leopold Mozarts.<sup>50</sup>

Die Gewohnheit verkleinerter Aufführungen wirkt sogar bis in die Komposition hinein. Mit der Dreiergruppe KV 413–415 schreibt Wolfgang Amadeus Mozart Konzerte, bei denen Bläser entbehrlich sind und die man kammermusikalisch ohne 16-Fuß-Baß mit Streichquartett „a quattro, nämlich mit 2 Violinen, 1 Viole, und Violoncello aufführen kann“.<sup>51</sup> Konsequenterweise bedarf es eines bezifferten Basses, den Mozart, zum ersten und einzigen Mal dem Vater die Arbeit abnehmend, selbst ins Partiturotograph einträgt, für den Erstdruck aber doch keiner vervollständigenden Revision mehr unterzieht; die gedruckte Version mit verschiedenen Unstimmigkeiten ist wohl im Verlag erstellt worden.<sup>52</sup>

Reduzierte Aufführungen bis hin zum Spiel von Klavierkonzerten als Klaviersonaten haben zweifellos im allgemeinen Musikleben überwogen. Belege sind dafür mehrfach von Horst Heussner genannt worden. So sagt schon ein Titel von Konzerten Agrells um 1760: „.... anche a Cembalo Solo. Senza gli altri strumenti“.<sup>53</sup> Für den Mozartschen Familienkreis lässt sich die Praxis an den Abnutzungsspuren des Stimmenmaterials erschließen. Der Klavierpart, gerade der zum Konzert KV 246 (auffällig auch bei KV 238), ist geradezu speckig geworden vom vielen Spiel. Umblätterspuren weisen in weit geringerem Maße nur noch die Geigenstimmen auf. Alle anderen Stimmhefte wirken fast unbenutzt.<sup>54</sup>

Was Nannerl Mozart zuhause erleben konnte, hat sie noch ihre eigene Tochter Johanna lernen lassen. Aus deren Besitz ist eine Arienabschrift aus Peter Winters Oper *I fratelli rivali* nachweisbar, das die beschriebene reduzierte Aufführung abbildet. Der Partiturauszug notiert Singstimme, Violine 1 und Baß unter Einbeziehung von Mittelstimmen.<sup>55</sup> Auf häusliches und halböffentliche geselliges Musizieren rechnen aber auch die Verleger, für die sonst eine Druckausgabe wenig erfolgversprechend wäre. Die *Tutti*-Vermerke von Konzerten müssen also auch hier zumindest potentiell im Zeichen kleiner Besetzungen gesehen werden. Dafür geben die Bonner Ausgaben von Nikolaus Simrock für KV 459 und 503 (und ebenso Beethovens op. 15) einen klaren Beleg.<sup>56</sup> Die

<sup>50</sup> So hat er sie bei KV 271 zuerst in der Partitur erstellt und dann auf die Stimme weiterübertragen.

<sup>51</sup> Verlagsanzeige in der Wiener Zeitung vom 15.1.1783 (zitiert nach NMA V/15,3, Vorwort S. VII). Spätere Werke mit Anpassungsmöglichkeiten an variable Gegebenheiten sind KV 449 und 537, in Mozarts Werkverzeichnis durch „ad libitum“ gekennzeichnet, das sich bei KV 537 aber vielleicht nicht auf den ganzen Bläserapparat, sondern nur auf die Trompeten und Pauken bezieht.

<sup>52</sup> Vgl. die kritischen und präzisen Bemerkungen von Charles Rosen 1971, 191.

<sup>53</sup> Horst Heussner 1968, 171.

<sup>54</sup> Die Kritischen Berichte der NMA bieten solche Informationen leider nicht.

<sup>55</sup> Manfred Hermann Schmid, *Mjb* 1980–83, 140f.

<sup>56</sup> Einen Hinweis auf die besondere Technik dieser Editionen gibt Henry G. Mishkin 1975, 350f, eine genaue Beschreibung Faye Ferguson 1984, 442f.

Klavierstimme enthält im Tutti in Normalgröße den kompletten Baß, ergänzt mit Bläserstimmen im Kleinstich. Diese Bläserstichnoten erscheinen samt Instrumentenangaben auch in den Streichern. Eine Zusatzstimme „Extra Viole“ faßt Fagotte und Hörner zusammen. Ein eigenes Vorwort erläutert die Besetzungs-Möglichkeiten: 1) ganz ohne Bläser, die von den Streichern ersetzt werden; 2) mit unvollständigen Bläsern; 3) mit vollem Orchester.<sup>57</sup> Mitte des 19. Jahrhunderts erscheinen solche Varianten auch in Partiturausgaben. Die Erstveröffentlichungen von André ab 1852 geben für die Solostimme in Normalgröße den kompletten solistischen Anteil, im Tutti mit Kleinstich einen Klavierauszug, so daß die Werke am Klavier allein gespielt werden können; bei Aufführungen mit Orchster sind freilich „die kleinen Nötchen in der Klavierstimme gänzlich unberücksichtigt zu lassen.“<sup>58</sup>

#### *6. Folgerungen für Editions- und Aufführungspraxis*

Daß in einer Solostimme Tuttipassagen stehen, ist kein zwingendes Argument für die Mitwirkung des Solisten am Tutti.<sup>59</sup> Im 18. Jahrhundert ist die beschriebene Notierungstechnik ausschließlich Sache der kopierten Stimmen. Die Partitur, die in ihrer Schrift primär musikalischen Satz spiegelt und nicht Aufführung, bleibt davon unberührt. Kein einziges Partitur-Autograph Mozarts schreibt bei eigenem System für die Solostimme Tuttipassagen komplett aus. Die Partitur gibt nur einen Fingerzeig. Neben der Hauptaufgabe, die Fixierung eines Werkes zu ermöglichen, hat sie die sekundäre Funktion, Anweisung für den Kopisten zu geben. Die „Col“-Vermerke braucht der Komponist nicht für sich selbst, sie richten sich allein an diesen Kopisten. Wie weit er präzise Angaben bekommt, hängt immer vom Einzelfall ab. Manche Gewohnheiten sind so selbstverständlich, daß es keiner Erläuterungen bedarf. Colla-parte-Posaunen in der Kirchenmusik bleiben in der Partitur in der gleichen Regelmäßigkeit unbenannt, wie der Kopist Stimmen schreibt.

Wenn Hinweise in der Partitur stehen, sind sie aber doch bezeichnend. Wären klingende Noten bei der Solostimme gemeint, müßte man erwarten, daß in ihrem System die Komposition entworfen wird und der „Col“-Vermerk in den parallel laufenden Tuttipart kommt. Das ist, soweit ich sehe, nie der Fall. Im Austausch Komponist/Kopist kann es punktuell zu unterschiedlichen Lösungen kommen. Sobald die Bassostimme zwischen Violoncello und Kontrabaß teilt, gibt es für den Kopisten mehrere Wege. Er kann sich für eine Stimme allein oder für beide entscheiden. Ein solcher Fall tritt in KV 451 ein (1. Satz T. 26–34). Kopist für die Solostimme des authentischen Aufführungs-

<sup>57</sup> Der ganze Text zitiert bei Faye Ferguson 1984, 442f.

<sup>58</sup> Zitiert nach Walter Lebermann 1961, 205.

<sup>59</sup> Mein entsprechender Vorbehalt 1981 auf der Mitarbeitertagung der *Neuen Mozart-Ausgabe* in Kassel wurde zwar von Eduard Reeser aufgegriffen, nicht aber von den Herausgebern des Tagungsberichts (vgl. Anm. 7), wo in der Rubrik „Diskussion“ ein entsprechender Hinweis unterblieben ist.

materials ist in diesem Fall Nannerl Mozart.<sup>60</sup> Sie überträgt komplett den Partitureintrag in ihre Klavierstimme, einschließlich der Instrumentenangabe „Violoncello“ für den höheren Part. Marius Flothuis verstand das als konkrete Vorschrift, die in der Klavierstimme keinen Sinn macht, und ließ für die Edition der *Neuen Mozart-Ausgabe* nur die Viertel des Kontrabasses weiterlaufen, als hätte ihr Erscheinen im Klavier eine andere Funktion. Hier führt das Mißverständnis zu einer inkonsistenten und philologisch fragwürdigen Entscheidung. Hätte ein bequemerer Kopist vereinfacht, wäre die Violoncello-Stimme als Orientierungsgeber zu erwarten – der Kontrabaß hat dafür zu viele Pausen.

Die Schriftschicht zur Direktion ist keine Angelegenheit der Partitur. Diese Erkenntnis sollte in der Editionspraxis wieder mehr zum Tragen kommen. Andererseits haben sich zugegebenermaßen die Funktionen von Partitur seit der Zeit kritischer Gesamtausgaben wesentlich geändert. Wir erwarten, hier möglichst viel vom Quellenbefund dokumentiert zu finden, selbst wenn er heterogen ist. Deshalb wäre es künstlich, Informationen aus dem Aufführungsmaterial strikt unterdrücken zu wollen. Daß „Col“-Vermerke an der ersten Violine entlang in der Partitur konsequent ausgeschrieben werden, scheint mir allerdings unnötig und irreführend. Eine schriftliche Umsetzung des „Col Basso“ bei Klavierkonzerten halte ich eher für sinnvoll, zumal, wenn Beziehungen mitzuteilen sind. Nur würde ich mir wünschen, daß die aufeinander bezogenen Systeme beisammen bleiben, also Baß und linke Hand, und daß das Klavier nicht in einer umgestellten Partitur behandelt wird, als wäre es eine Geige.

Aufführungen im 18. Jahrhundert waren weniger normiert als die heutigen. „Die Instrumente, welche der Concertstimme zur Begleitung zugegeben werden, und insgemein aus zwei Geigen, einer Bratsche und dem Grundbasse bestehen, die aber bei der Aufführung des Stückes, nach Gutbefinden, aber auch nach der Menge der vorhandenen Musikanten doppelt, oder mehrmal, besetzt werden können, gehen insgemein mit dem Hauptsatz des Concerts voraus, und die Concertstimme kann entweder inzwischen schweigen, oder auch mitspielen, nachdem es nämlich der Componist für gut hält. Das ist nun gleichsam das Ritornell“. Dieser Passus bei Johann Adolph Scheibe (*Critischer Musicus* 1745, S. 631, Sperrung nicht original) gibt unmißverständliche Besetzungs-Hinweise allerdings nur auf nachgeordneter Nebensatzebene.<sup>61</sup> Danach kann die Besetzungsstärke je nach den Verhältnissen wechseln. Die Schlußauskunft für den Solisten von *schweigen* oder *mitspielen* steht in

<sup>60</sup> St. Peter Salzburg, Moz 270.1 (Manfred Hermann Schmid 1970, 62); unerwähnt geblieben ist hier der originale Kopisten-Titel, wo in der Besetzungs-Auflistung die erste Lesung „Bassi“ in „Basso et Violoncello“ verändert wurde. Weitere Zusätze wie die Tonartangabe „in D“ und die Ergänzung „per l'andante“ für die Stimmungsangabe „G“ der Hörner stammen von der Hand Leopold Mozarts.

<sup>61</sup> Das Text-Zeugnis ist erstmals von Walter Lebermann für aufführungspraktische Fragen beim Konzert herangezogen worden (1961, 206), danach bei Faye Ferguson 1984, 437).

einem Hauptsatz. Sie dürfte deshalb eher der Form und Satzanlage gelten, dem wesentlichen Thema Scheibes in seinem 69. Kapitel. Die Angabe bezieht sich so verstanden vorrangig auf die Stimme im musikalischen Satz und nicht auf den Spieler im Ensemble – der Verfasser könnte an ein Werk wie J. S. Bachs E-Dur-Violinkonzert denken, wo es zu Solo-Einwürfen schon im Eingangsritornell T.1–11 kommt.

Unabhängig von der Frage eines „solofreien“ oder „solobestückten“ Eingangsritornells gehört es jedoch zu den Schrifttraditionen, daß der Solist Informationen über den Fortgang des Tutti erhält. Was er aus diesen Informationen macht, bleibt ihm und seiner Einschätzung der Umstände überlassen. Wenn es ihm beliebt, mag er die Noten zum Spielen benutzen, solange er sich seine Spielart dadurch nicht verdirbt. Diese Warnung spricht Tromlitz 1791 aus: „Da ein Concert- und Solospeler immer studirte Sachen vortragen, und sich mit vielen Auszierungen und anderen Künsteleyen beschäftigen muß, so thut er, meines Erachtens, nicht wohl, wenn er oft Ripienstimmen mitspielet; er würde sonst, da eine Ripienstimme plan und einfach vorgetragen werden muß, gewiß durch seine sich eigen gemachten, und zur anderen Natur gewordenen Künsteleyen dem Ganzen nachtheilig seyn; oder, wenn er es doch thun, und sich an das plan Spielen gewöhnen wollte, so würde er seinem Vortrage beym Concert und Solo schaden“.<sup>62</sup> Für das klangliche Ergebnis muß aber vor allem von Bedeutung sein, ob das Solo-Instrument zur Orchesterbesetzung gehört oder nicht. Wenn im Violinkonzert der Solist am Tutti mitwirkt, hat das Konsequenzen allein für die Klangbalance, nicht für den Klangcharakter. Bei Bläserkonzerten ist das Mitspielen dagegen problemlos nur in lauten Passagen möglich. Der Spieler kann hier Ansatz und gegebenenfalls Rohrblatt kontrollieren. Sowie der Klang seines Instruments aber deutlich hervortritt, kommt es zu Differenzen zwischen Formstruktur und Klangfarbe. Schon Quantz empfiehlt selbst für die zurückhaltende Flöte bei leisen Passagen ein Pausieren des Solisten: „Wenn ein Flötenist ein wohlgesetztes Ritornell, in einem Arioso, welches mit Dämpfern, oder sonst piano gespielt werden soll, und dessen Melodie zu Anfange wieder vorkommt, mit der Flöte mitspielen wollte: so würde solches eben die Wirkung thun, als wenn ein Sänger das Ritornell einer Arie mitsänge; oder als wenn einer in einem Trio, anstatt der Pausen, des andern seine Stimme mitspielete. Wenn man aber das Ritornell den Violinen allein überläßt; so wird das darauf folgende Solo der Flöte viel bessern Eindruck machen, als sonst geschehen würde“.<sup>63</sup>

<sup>62</sup> Johann Georg Tromlitz, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*, Leipzig 1791, 369 (den Hinweis auf die Textstelle verdanke ich Herrn Dr. Thomas Seedorf, Freiburg); ob Tromlitz speziell vom Verhalten während eines Konzertsatzes spricht oder eine generelle Empfehlung gibt, bleibt offen.

<sup>63</sup> Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anleitung die Flöte traversiere zu spielen* von 1789, 173; zitiert nach Walter Lebermann 1961, 203f (vgl. Faye Ferguson 1984, 437).

Im Fall von Klavierkonzerten dürfte ein vergleichbares Klang-Verständnis gelten. Solange das Tasteninstrument als regulärer Bestandteil des Ensembles verstanden wird, kann der Solist ebenso beliebig viel mitspielen wie der Geiger, muß es möglicherweise sogar, wenn sonst kein Generalbaßspieler beteiligt ist. Mit dem Verzicht auf Continuo-Ausführung in der allgemeinen Musizierpraxis wird aber ständiges Mitspielen für den Pianisten unzweckmäßig. Am konkreten Werk allein muß das gar nicht ablesbar sein. Aber wenn eine Akademie mit dem obligatorischen Sinfoniesatz beginnt, der ohne Generalbaßbeteiligung ausgeführt wird, kann eine solche Beteiligung beim folgenden Solokonzert nicht mehr als geboten gelten – als möglich freilich immer. Die Verhältnisse beim Klavierkonzert zeichnen sich aber speziell dadurch aus, daß Ersatzmöglichkeiten für den Solisten ungleich größer sind als in allen anderen Fällen. Die Vorstellung von Tabulatur ist im 18. Jahrhundert noch durchaus lebendig. Das Tasteninstrument kann Stimmen sämtlicher Gattungen vom Baß bis zu den Bläsern übernehmen, so daß reduzierte Aufführungen unterschiedlichster Formen denkbar werden, eben bis hin zum Konzert ohne Orchester. Zwischen den Extremen großer Ausführung und reinem Solospiel bestehen zahllose Stufungen. Fehlt eine Stimme im Orchester, muß der Solist ergänzend mitwirkend. Bei vollständiger, aber kleiner Besetzung kann er zur Stärkung des Forte im Tutti beitragen. Bei großer Besetzung besteht dafür keine Notwendigkeit. Hier wird er nur nötigenfalls zur Temporegulierung dirigierend eingreifen und gelegentlich Einsätze mitspielen.<sup>64</sup> Im Fall professioneller öffentlicher Aufführungen wie den Akademien im Wiener Burgtheater erübrigt sich auch dies. „Das Orchester war vortrefflich“, berichtet Leopold Mozart am 14.2.1785 über ein solches Konzert. Der Solist kann in einem solchen Fall gelassen seinen Kollegen zuhören – dem Usus nach birgt Mitspielen ja die latente Auskunft über unzureichende Verhältnisse. Erst beim Pausieren werden auch bestimmte Strukturen der Komposition im Klangbild darstellbar sein. So gibt es in den späten Konzerten Mozarts immer wieder eine Art Auftritt des Solisten, bevor er sich auf die thematischen Vorgaben der Exposition einläßt. Fast szenisch ist das im B-Dur-Klavierkonzert KV 450 ausgeführt. Bezeichnenderweise gehört dieses Konzert zusammen mit KV 451 und 453 in eine Gruppe, von der Mozart dem Vater vorsichtshalber schreibt, daß sie nur „mit allen Stimmen und gut producirt“ (Brief vom 26.5.1784) gehört werden dürfe; das Weglassen von Instrumenten, das den Solisten wiederum zu erweitertem Einsatz zwingt, ist also ausdrücklich untersagt.

Auch die heutige Praxis könnte etwas von dem Gespür für die jeweiligen aktuellen musikalischen und technischen Gegebenheiten wiedergewinnen. Das müßte bedeuten, daß gerade in professionellen Aufführungen mit bester Besetzung und höchsten Ansprüchen der Solist im Tutti schweigen sollte.

<sup>64</sup> Solche Situation hat noch für das 20. Jahrhundert Paul Badura-Skoda (1958, 100) als Konzertpianist geschildert.