

Zeitschrift: Sinfonia : offizielles Organ des Eidgenössischen Orchesterverband =
organe officiel de la Société fédérale des orchestres

Herausgeber: Eidgenössischer Orchesterverband

Band: 17 (1956)

Heft: 1-2

Artikel: Mozarts Bedeutung für unsere Zeit

Autor: Cherbuliez, A.-E.

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-955857>

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: 14.01.2026

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

également mes remerciements à mes collègues du comité central, de la commission de musique, au rédacteur de notre organe «Sinfonia» et à son éditeur pour leur belle et entière collaboration pour le bien de la Société fédérale des Orchestres.

Berne, le 21 janvier 1956
Traduction : B. Liengme

Pour le Comité central de la S. F. O.
Le Président-central : *R. Botteron*

Mozarts Bedeutung für unsere Zeit

Das Jahr 1956 wird neben dem Gedenken an die 100. Wiederkehr des Todestages von Robert Schumann in erster Linie in der ganzen Musikwelt als das *200-Jahr-Jubiläum der Geburt Wolfgang Amadeus Mozarts* gefeiert werden. Eine geradezu ungeheuerliche Flut von Mozartkonzerten, Mozartprogrammen, Mozartpublikationen, Mozartvorträgen, Mozartartikeln, die schon vor dem Abschluß des Jahres 1955 spürbar einsetzten, wird im Jubiläumsjahr in der Alten und Neuen Welt (auch mittels Rundspruch und Schallplatte) bis in die fernsten Länder hineingetragen, sich über die ganze musikalische Welt ergießen. Was in den folgenden Zeilen als besonderes Anliegen behandelt werden möge, das ist die Frage, welche Bedeutung das musikalische Schaffen Mozarts für uns Menschen jenseits der Mitte des 20. Jahrhunderts, mitten in der ersten Phase des Atomzeitalters, haben kann, ja haben muß.

Wenn ein Komponist, der aus einer scheinbar so unendlich weit zurückliegenden Zeitepoche stammt und eine Tonsprache in seinen Werken spricht, die nachweisbar in hohem Grade zeitgebunden, nämlich mit dem Stil der Jahre 1770—1790 eng verbunden ist und anderseits mit der heutigen Musik kaum irgendwelche Berührungspunkte aufweist, dennoch in dieser erstaunlich unvermindert starken Weise den musikalischen Sinn, den Kunstverstand, aber auch Herz und Gemüt von Millionen heutiger Menschen anregt und bewegt, so müssen in der Musik eines solchen Meisters noch andere Kräfte lebendig sein, die mühelos den Zeitabstand der Generationen überwinden.

Es sei der Versuch gestattet, diese Kräfte unter drei wesentlichen Gesichtspunkten kurz zu schildern, den der *charaktervollen absoluten Schönheit* im Reiche der Tonkunst, den des *vollkommenen*, einzigartig hochgezüchteten satztechnischen *Handwerks* und den der genialen, packenden und eindringlichen *musikalischen Darstellung des einzelnen Menschen*. Selbstverständlich ist damit nicht der volle Umfang aller bis in die Gegenwart (und auch darüber hinaus) wirksamen künstlerisch-menschlichen Kräfte, wie sie das Gesamt-schaffen Mozarts offenbart, umrissen, aber doch vielleicht Wesentliches davon.

Worauf die *Schönheit in der Musik* beruht, dies mit wenigen Worten zu sagen, ist beinahe unmöglich. Man darf vielleicht davon ausgehen, daß es für das Ohr des europäischen Menschen der letzten zwei Jahrhunderte eine

gewisse gemeinsame Grundlage für den Begriff des Schönen gibt, in der Mischung von anmutigen, ausdrucksvollen Melodien in den beiden Haupttonarten Dur und Moll, vom Wechselspiel konsonanter und dissonanter Akkorde auf der Grundlage der Dreiklänge und Septakkorde, von Klangfarbe und Rhythmus, vom Kräftespiel von Motiven und Themen im Zusammenhang mit bestimmten Formen der musikalischen Architektur. Das Wesentliche an dieser Mischung, namentlich bei Mozart, scheint der grundlegende Anteil aller Elemente, die den Eindruck des klingenden Wohllautes, der Loslösung von allem Häßlichen, Gemeinen, Niedrigen, die ein göttergleiches Ebenmaß hervorrufen, zu sein. Dieses Schönheitsideal erhält jedoch bei Mozart eine kostbare Zugabe, die die Schönheit seiner Musik davor bewahrt, gleich einem untadelig schönen, aber puppenhaft glatten und leeren menschlichen Antlitz, *nur* Schönheit, *nur* Wohllaut, *nur* Ebenmaß und göttliche Entspanntheit auszustrahlen. In unnachahmlicher Weise versteht es der Salzburger Meister in seinen Werken, allem, was schön tönt, durch eine ungemeine Mannigfaltigkeit von kleinen, manchmal kaum bemerkbaren Zugaben in der Melodie, in der Harmonie, im Rhythmus, im Klang, in der Form usw. ein wunderbares zusätzliches Netz von charakteristischen Spannungen beizugeben, die bald kurze, elegische Reflexe, bald verhalten-leidenschaftliche Aeüßerungen, bald lebendig beschwingte Kontraste in den Strom der in Schönheit dahinfließenden Musik einwerfen — kurz, der absoluten Schönheit erst ihren eigentlichen unverwischbaren Charakter, ihre lebensvolle Wahrheit verleihen. In diesem Sinne war das oben erwähnte Stichwort von der charaktervollen Schönheit bei Mozart gemeint.

Die Rolle des *Handwerklichen in der Kunst* ist begreiflicherweise dem Laien im allgemeinen nicht so bewußt wie dem Fachmann. Gerne stellt sich jener etwa vor, daß der Komponist von der Gewalt einer musikalischen Eingebung erfüllt, von einem melodischen Einfall getragen, in einer Art Verzückung seine inneren Tonvisionen, wie sie gerade auf ihn zukommen, zu Papier bringt — und schon sei das Kunstwerk fertig. In Wirklichkeit ist dies alles ganz anders. Es steckt eine große Wahrheit in dem Satz, daß dem begabten Musiklaien an sich ebensoviel einfalle wie dem ausgebildeten Komponisten, und der Unterschied zwischen beiden nur darin beruhe, daß dem Laien bei dem Versuch der Niederschrift die musikalischen Eingebungen in nichts zerfließen, der Komponist aber in der Lage sei, das kostbare Rohmaterial im Geiste immer deutlicher zu fassen, es in die Wirklichkeit der konkreten Formung überzuführen und zur endgültigen Gestalt des Kunstwerks mit Hilfe scharfer geistiger Kontrolle, mit Anspannung des letzten Kunstverständes wachsen zu lassen. Dies nicht nur in einem einzelnen Fall, sondern Hunderte und Tausende von Malen immer wieder mit vollkommener Sicherheit und absoluter Beherrschung aller scheinbar nebensächlicher technischer Gegebenheiten durchführen zu können, das ist der eigentliche tiefere Sinn des «Handwerks» in der Kunst.

Jedermann weiß, daß Mozart ein ganz erstaunliches Wunderkind war, als Kind und Knabe Klavier und Orgel virtuos spielte, unbegreiflich früh zu kom-

ponieren fähig wurde. Früh lernte er auf ausgedehnten Kunstreisen durch ganz Europa die wichtigsten Stilarten und Kompositionstechniken kennen und eigenschöpferisch verarbeiten. Alle wichtigen Musikgattungen der damaligen Zeit, Kirchenmusik, Oper, Klaviermusik, Kammer- und Orchestermusik, die Sonate, das Konzert, die Arie usw. lernte er an der Quelle in dem riesigen künstlerischen Viereck Wien-London-Paris-Rom zugleich in ihren eigentümlichen nationalen Ausprägungen zu erfassen und zu handhaben. Eine einzigartige Begabung erlaubte ihm, mit gleicher Meisterschaft die schlichteste Homophonie (reine Oberstimmenmelodik mit untergeordneter Akkordbegleitung) wie kunstvollste Polyphonie mit Imitation (Fuge und fugenähnliche Abschnitte) zu beherrschen. Ein ausgesprochener Sinn für Ebenmaß der Formen, Lebendigkeit des Rhythmus', vorbildliche Oekonomie der eingesetzten technischen Mittel, außerordentlich feinfühligte Ausnutzung aller klanglichen Möglichkeiten der verwendeten Instrumente verbanden sich mit diesem rein satztechnischen Können zu einer wahrhaft vollkommenen handwerklichen Reife. Alles satztechnisch Schwere und Kunstvolle erscheint bei Mozart einfach und wie spielend hingestellt.

Die ganz ungewöhnlichen Umstände, die seiner künstlerischen Ausbildung zugutekamen und zugleich seinen angeborenen genialen Fähigkeiten in vollem Umfang entsprachen, hatten zur natürlichen Folge, daß Mozart kraft seines vollkommenen Handwerks zugleich ein *universaler Musiker* wurde, der in fast genau gleich bedeutsamer Weise alle damaligen Musikgattungen durch höchst bedeutungsvolle Werke bereicherte. Es ist beinahe unfassbar, daß er ebenso groß wurde als Klavierkomponist wie als Meister des Streichquartetts, des Klavierkonzertes, der Divertimentos, der Sinfonie, der verschiedensten kirchenmusikalischen Gattungen (Motette, Messe) und vor allem auch der ernsten und heiteren Oper in deutschem und italienischem Geist.

Zu allem kommt nun noch Mozarts ganz besondere Gabe, in *Tönen das menschliche Individuum* darzustellen; dies gibt seinem *Opernschaffen* jene einzigartige Plastik und Bedeutung, die aus Mozart einen der größten dramatischen und szenischen Meister der neueren Musikgeschichte machen.

Schon seine zahlreichen Briefe an die Eltern, Geschwister, Freunde, Berufskollegen zeigen sein «dramatisches» Talent in dieser Hinsicht: mit wenigen Worten weiß er eine ungemein lebendige Szene vor dem Leser aufzubauen, an unscheinbaren Einzelzügen Schlaglichter auf das Wesen der Menschen zu werfen, dann wieder mit untrüglicher Sicherheit das Wesentliche an jeder individuellen Erscheinung zu erfassen und den Strom persönlicher Wechselwirkung von Mensch zu Mensch mit unvergleichlicher Treffsicherheit zu schildern. Mit andern Worten: Mozart war der geborene Menschen-schilderer, fast der erste, dem es gegeben war, im 18. Jahrhundert die Oper vom Schema der üblichen «Typen», wie sie zu jeder komischen oder ernsten Oper gehörten, zu befreien, den «Typus» durch ein einmaliges «Individuum» zu ersetzen und dadurch der europäischen Oper ganz neue Lebenskräfte zuzuführen. Mit seinem Schönheitsideal, seinem vollkommenen Handwerk war Mozart auch auf diesem Gebiete in der Lage, der Oper, die bis dahin in

der Hauptsache eine nationale (vor allem italienische, aber auch französische, deutsche, englische, spanische) Kunst- und Kulturäußerung war, eine universelle Bedeutung zu geben, die ihr eine außergewöhnliche Resonanz bis in die Gegenwart hinein verlieh. Dabei war Mozart nicht ausgesprochen, jedenfalls nicht so wie Beethoven, ein «Ethiker». Wenn die Gestalten, die seine Textdichter auf die Bühne stellten, nur Züge der Echtheit trugen, ohne deswegen immer auch «edle» Charaktere zu sein (siehe «Don Giovanni»!), dann war die wesentliche Bedingung gegeben, daß Mozart die ganze Fülle seiner musikalischen Genialität über die betreffende Individualität ausschütten konnte. Der Grundzug seines dramatischen Schaffens war also, dem Leben, der Wirklichkeit alles Wesentliche abzulauschen, es aber durch die Höhe des künstlerischen Ausdrucks doch wieder allem allzu Menschlichen zu entheben. Daher ist es auch zu erklären, daß es in seinen musikalischen Lustspielen zu ergreifenden Äußerungen menschlichen Leidens (etwa in der «Entführung aus dem Serail»), in den szenischen Musikdramen zu echter Komik und Heiterkeit (man denke an «Don Giovanni») kommen kann, ohne zu einem stilistischen Bruch zu führen.

Alle drei, hier nur kurz angedeuteten und behandelten Ebenen des Mozartschen Genies, die charaktervolle Schönheit, das hochstehende Kunsthandwerk, die Individualisierung im Rahmen der Oper, zeigen aber, bei näherer Betrachtung ein Gemeinsames. Man darf es kurz als die besondere Gabe bezeichnen, alles, was der Mozartsche Geist berührt, zu veredeln, ohne es dem wahren Leben zu entfremden, alle Äußerungen der Musik zu *vermenschlichen*, sie zwar zu idealisieren, aber nicht dem menschlichen Herzen zu entfremden, sondern vielmehr sie ihm näherzubringen. Das ist eine überzeitliche Qualität, die mit hilft, uns Lebende im Maschinen- und Atomzeitalter auf das Menschliche in der Welt und auf das Göttliche im Menschen hinzuweisen.

Dies mag eine Erklärung für das Geheimnis der ewigen Jugend, der zeitlosen Weiterwirkung des Mozartschen Lebenswerkes sein. Mögen recht viele, die im Mozartjahr 1956 sich zu diesem Genius hinbegeben, an das Wunder dieses Wunderkindes, das nicht nur hielt, was es versprach, sondern noch viel mehr, als es versprach, mit Liebe und Ehrfurcht vor der Gewalt und Ueberzeitlichkeit des wahrhaft schöpferischen Menschen denken — das wird der beste Weg sein, um allen Schönheiten, allen Vollkommenheiten, allen Ausdruckskräften der Mozartschen Musik im rechten Geiste zu begegnen und sie fruchtbringend auf sich wirken zu lassen.

Daß Mozart auch auf dem Gebiete jeglicher Art von Orchestermusik im wahren Sinne des Wortes unsterbliche Werke hinterließ, ist wohl jedem Musikfreund und erst recht jedem Freund der Orchestermusik überhaupt wohl bekannt. Diese Worte sind nicht als Phrase gemeint; solange es den Begriff europäischer Musik, europäischer Sinfonik usw. geben wird, solange wird auch Mozarts Schaffen als Orchesterkomponist ganz sicher eine besondere Stellung einnehmen, die wiederum ganz allgemein mit den drei Begriffen umschrieben werden kann, die diesen Betrachtungen zugrunde liegen, nämlich die Orchestersprache Mozarts wird immer als ein besonderes Beispiel der Schön-

heit, der vollkommenen Instrumentation und Satztechnik und der zugleich ausgezeichnet charakteristischen Ausdrucksweise im rein Instrumentalen bleiben.

Es ist nicht möglich, an dieser Stelle auf Einzelheiten einzugehen, aber es muß doch gesagt werden, daß die Sinfonien, die Ouvertüren, die Divertimenti aller Art (einschließlich der Serenaden, Notturmi, Tänze usw.), die Instrumentalkonzerte mit verschiedenster solistischer Besetzung nicht nur die angeborene phänomenale Begabung schon des Knaben Mozart und die wirkliche, in vieler Beziehung einzigartige Meisterschaft des Jünglings und Mannes Mozart auf diesem Gebiete fast immer in Höchstform beweisen, sondern ebensoviel als unvergleichlicher Ausdruck der künstlerischen Kultur ihrer Entstehungsepoche (zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, Ausklang des Rokoko und zentrale Phase der musikalischen Klassik), im besonderen der österreichischen Musik gewertet und darüber hinaus zu den wertvollsten Äußerungen des europäischen Geistes überhaupt gerechnet werden dürfen.

Da ein gewisser Teil der hier gemeinten Werke Mozarts für die praktischen Bedürfnisse der selbst eifrig musizierenden bürgerlichen und höfischen Kreise des damaligen Oesterreich (wie sie sich zum Beispiel in Salzburg, Linz, Wien äußerten) bestimmt war, so kommen sie auch heute noch für ernsthaft strebende Amateurkreise technisch und musikalisch in Frage (vgl. die in diesem Sinne gehaltene Analyse der Sinfonie Nr. 32 in G-dur, wegen ihrer einer «Sinfonia» von Alessandro Scarlatti sehr ähnlichen formalen Anlage auch «Ouvertüre im italienischen Stil» genannt, in Nr. 12, Dezember 1949, der «Sinfonia»). Es möge dem Jubiläumsjahr vorbehalten bleiben, gelegentlich noch weitere Orchesterwerke Mozarts vom Standpunkt des Einstudierens und Vortrags durch Amateurorchester hier kurz zu besprechen. Wir denken dabei insbesondere an die bekannte Ouvertüre zu Mozarts letzter Oper überhaupt, der italienisch textierten Opera seria «La Clemenza di Tito», zu deutsch «Titus», an eine der frühen Salzburger Sinfonien in kleiner Besetzung, etwa die Sinfonie in D-dur, KV 181 vom Jahre 1773 (ein Werk des Siebzehnjährigen) oder die anfangs 1774 geschaffene köstliche Sinfonie in A-dur (KV 201), an die Gluckscher Größe angenäherte Ouvertüre zu der großen italienischen Opera seria «Idomeneo, Rè di Creta», 1780/81 für München komponiert (KV 366), an die «Sechs Kontertänze» für Orchester (KV 462, etwa 1784), die edle «maurerische Trauermusik» (KV 477, 1785), die zwölf «Deutschen Tänze» für Orchester (KV 509 und 571, nach 1786).

A.-E. Cherbuliez

(Erweiterter Abdruck des in Nr. 2, 1956, der «Schweizerischen Blasmusikzeitung» erschienenen Artikels, mit freundlicher Erlaubnis der Redaktion.)