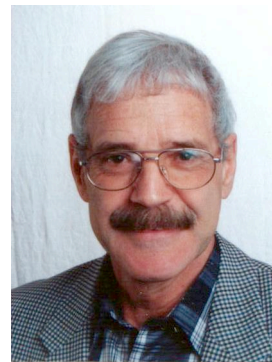


SMPV persönlich

Nr. 11 / April 2010

Die „persönliche Note“ des
Schweizerischen Musikpädagogischen Verbandes
Winterthur/Zürcher Oberland



Harald Strebel

Liebe Leserinnen und Leser

Letztes Jahr veranstalteten wir zwei Vorträge. **Rita Wolfensberger** sprach über Musikkritik. Ihr Manuskript kann auf unserer Sektions-Homepage (www.smpv.ch unter Download) nachgelesen oder bei Käthi Lindenmann bestellt werden. **Harald Strebel** referierte über „Die Zürcher Aufenthalte Mozart'scher Familienmitglieder. Im Anschluss an seinen Vortrag stellten Annemarie Spühler und Wolfgang Pailer Harald Strebel einige Fragen zu seinem Spezialgebiet **Wolfgang Amadé Mozart**, die er nachträglich schriftlich beantwortet hat.

Mich würde interessieren, wie du zu diesem Spezialgebiet gekommen bist. Gab es bestimmte Personen oder Erlebnisse, die dich ausgerechnet zu Mozart führten?

Für meine Mozart-Affinität gab es wohl mehrerlei Gründe. Wenn ich es mir recht bedenke, reichen die Anfänge der Vorliebe zu diesem singulären Meister eigentlich bis in meine frühe Jugend, ja Kindheit zurück. Wenn immer möglich, suchte ich als Landbub im Radio nach Sendungen mit klassischer Musik, wobei ich schon damals bei den Werken Mozarts oder auch Haydns wohl unbewusst spürte, dass diese Komponisten im Vergleich zu anderen ihrer Zeitgenossen eine grössere Faszination auf mich ausübten. Eines der frühen, mich tief beeindruckenden Schlüsselerlebnisse war sicher auch die erstmalige ›Hör-Begegnung‹ mit Mozarts Klarinettenkonzert im Radio um 1950, ein Meisterwerk – ich konnte es damals nicht ahnen – welches mir später vergönnt war, unzählige Male im Konzertsaal spielen zu dürfen. Nachdem ich mit Elf Jahren begonnen hatte, Klarinette zu spielen, versuchte ich bald, mir besonders ›schön‹ erscheinende Stellen aus Mozarts für das Instrument geschriebenen Werken recht und schlecht zu spielen. Schon damals glaubte ich (wohl intuitiv) zu bemerken, dass in Mozarts Werken beispielsweise die Blasinstrumente ‚farbiger‘ und ‚empfindungsvoller‘ eingesetzt waren als bei anderen Komponisten der klassischen Epoche. Nach jahrzehntelanger Erfahrung als praktischer Musiker und musikwissenschaftlicher Beschäftigung mit Mozart bin ich zur Auffassung gelangt, dass ihn keiner seiner Zeitgenossen übertroffen hat hinsichtlich vollkommener idiomatischer Bläserbehandlung. An der ›richtigen‹ Stelle in Kombination mit anderen Instrumenten oder solistisch Oboe, Klarinette, Horn, Fagott ›richtig‹ zu verwenden oder mit diesen in unvergleichlicher Art ›Farbtupfer‹ zu setzen, dies vermochte Mozart in geradezu wundersamer Weise. Zudem werden in seinen Bühnenwerken die Bläser oft ‚semantisch‘ eingesetzt. Sein Lieblingsinstrument, die Klarinette (oft verbunden mit Fagotten und Hörnern) kommt beispielsweise auffallend oft bei Situationen solistisch ›zu Worte‹, in denen es um Liebe geht. Ich möchte hierzu auch an Mozarts Diktum erinnern, er könne »Gedanken und Gesinnungen durch Töne« ausdrücken.

Eine der Antworten auf die Frage hinsichtlich des Interesses und der Bereitschaft, eine beträchtliche Zeit meines Lebens den Detailforschungen im Leben und Werk Mozarts zu widmen, ist partiell auf das vorhin Gesagte zurückzuführen. Entscheidende Anregungen und Impulse verdanke ich namentlich meinem am Konservatorium Winterthur wirkenden, leider viel zu früh (1968) verstorbenen Theorielehrer Ernst Hess, der seit Ende der 1950iger Jahre dem Zentralinstitut für Mozartforschung in Salzburg angehörte. Höchst anregend waren etwa die Erläuterungen über seine Editionsarbeiten an den Bänden der ›Neuen Mozart-Ausgabe‹ und seine akribischen Untersuchungen bei ungelösten Echtheitsfragen. So konnte er beispielsweise durch seine profunden Detailkenntnisse

über Mozarts satztechnische Schreibweise und vermittels vergleichender Stilkritik ein Mozart zugeschriebenes Fagottkonzert (KV Anh. 230) eindeutig François Devienne zuweisen. Beeindruckend das Wissen von Hess, wenn er beiläufig erwähnte, Mozart habe in authentischen Kadenzten den vollständigen Dominantseptakkord innerhalb der einzelnen Instrumentengruppen stets in einen unvollständigen Dreiklang aufgelöst. Ich habe mir viele Jahre später die Mühe gemacht, zahlreiche Werke Mozarts auf dieses stilistische Kriterium zu untersuchen und fand keine Stelle, welche den Erkenntnissen von Hess widersprochen hätte. Dass ich mich in der Folge später als Orchesterklarinetist und Kammermusiker beim Spiel von Werken dieses (aber auch anderen) Komponisten weit über meine Klarinettenstimme hinaus interessierte – sprich: für dessen ›Werkstatt‹ samt Vita – war daher geradezu zwangsläufig. Allgemeine und spezifische Fragen zur Behandlung von Bläsern, namentlich der Klarinette, Echtheitsprobleme, Überlegungen zu historisch orientierter Aufführungspraxis samt Fragen über Interpretationen, zur Werkrezeption, zur Biographie Mozarts und dessen Umfeld, seiner Zugehörigkeit zum Freimaurerbund sind bis heute spannende, mich nicht loslassende Interessengebiete geblieben, zu welchen ich mich in Wort und Schrift geäußert habe. Mozart ist sowohl als unermesslich begabter Musiker als auch Mensch ein Phänomen, an dem es unendlich viel zu entdecken gibt, vor allem viel ›versteckte‹ Tiefgründigkeit.

Warum beschäftigst du dich gerade mit Mozart? Was fasziniert dich an seiner Musik?

Die Gründe für meine Beschäftigung mit Mozart habe ich vorstehend darzulegen versucht. Fragen betreffs dieser Faszination sind weder schlüssig noch erschöpfend zu beantworten. Mozarts meisterhafte Behandlung aller musikalischen Gattungen und Formen die seine Epochen bereithielt hat er ›scheinbar‹ umstandslos übernommen, er hat sie aber sofort in etwas anderes, Neues, Überraschendes verwandelt! Mozarts Musik hat nur auf den ersten Blick die ebenmäßige, oft gerühmte ›Klassizität‹. Dahinter aber verbergen sich nie gehörte Umdeutungen, spontane Inventionen, frappante Kontrastierungen. Mozart fällt sich mit seinem Ideenreichtum, neuen Ideen aber auch selbst ›ins Wort‹! Das Instrumentale ist oft ›Theatralisch‹ gedacht, Theatralisches wiederum ist sehr instrumental gedacht. Das Nebeneinander von Heiterkeit und Tiefgründigkeit ist für mich ein besonderes Faszinosum das schwerlich in Worte zu fassen ist. Mozarts Kreativität produziert eine Musik, die oft geradezu zu überzufließen scheint. Einige Beispiele müssen genügen. Erinnerung sei an die Kantilenen in den langsamen Sätzen der „Gran Partita“ oder des Klarinettenkonzertes ebenso wie für das turbulente Finale des zweiten *Figaro*-Aktes. Ein besonderes Spannungsverhältnis bilden immer wieder Unruhe und Erfüllung: Man denke hier etwa an die atemlos dahinstürmende Cherubino-Arie *Non so più* aus dem *Figaro*, welches Liebesehnen kaum je erotischer ausgedrückt worden ist, ja, in welcher sogar die Harmonik von der Gefühlsverwirrung erfasst und aus der ›Balance‹ gekippt ist.

Was ist deine Meinung zu Urtext-Ausgaben?

Vorerst sollten wir uns wieder einmal über die Begriffsbestimmung klar werden. Mit ›Urtext‹ wird von der Wissenschaft der vom Komponisten *niedergeschriebene Text* definiert. Urtextausgaben werden verstanden als *Ausgaben* des vom Komponisten *niedergeschriebenen* Textes. Das Ziel des Herausgebers besteht somit darin, einen fehlerfreien Text zu liefern, d.h. was der Komponist als Notenbild fixiert bzw. bei Fehlen von Originalquellen *wahrscheinlich* notiert hat. Bei lückenhaft und widersprüchlich überlieferten Stellen muss der Herausgeber zu ergründen versuchen, was vom Komponisten intendiert wurde. Seinen Befund erhält der Herausgeber durch Revision seiner Quelle, zu einer Lösung gelangt er über den Weg der Quellenkritik. Das Ergebnis ist eine kritische oder kritisch revidierte Ausgabe. Ein Herausgeber kann gerade bei mangelhafter Quellenlage oft nie mit letzter Gewissheit sicher sein, dass/ob er den vom Komponisten beabsichtigten Text (= Urtext) wirklich ›ermittelt‹ hat. Daraus erklärt sich, dass z. B. zwei Herausgeber derselben Komposition trotz gleicher Quellenlage zu abweichenden ›Urtextausgaben‹ gelangen können, obwohl es nur einen *einzigsten* vom Komponisten beabsichtigten Text gibt – den Urtext. Aus dem Gesagten ersehen wir, dass zahlreiche Musikalien, die den Vermerk »Urtext« tragen, bei kritischer Betrachtung als *Urtext-Ausgabe* deklariert werden müssten!

Wenn wir heute wieder beim Urtext sind, in wie weit hatte sich in der Zwischenzeit die Interpretation davon entfernt? Und ist dieser „Urtext“ ganz Urtext?

Was Mozart anbelangt, sind wir in der glücklichen Lage, dass die 1955 begonnene Ausgabe seiner Werke – die NEUE MOZART AUSGABE (NMA) 2007 zum Abschluss gekommen ist. In 130 Bänden liegt uns nun durch den Bärenreiter-Verlag Mozarts gesamtes Werk in wissenschaftlich (größtenteils) einwandfreien Texten vor, welche auf Grund aller erreichbaren Quellen ermittelt wurden. Wenn trotzdem auch bei Mozart in den letzten Jahren von der NMA abweichende ‚Urtexte‘ (vor allem durch den zuverlässigen Henle-Verlag) vorgelegt wurden (und wohl noch weiterhin editiert werden müssen), so lagen/liegen die Gründe vor allem in zwischenzeitlichen Auffindens von Primärquellen – sprich – Autographen Mozarts, aber auch bedingt durch die erst Anfang der 1980er Jahre wieder zugänglichen Quellen aus der Preußischen Staatsbibliothek Berlin, welche kriegsbedingt in den Osten ausgelagert waren. Es liegt nun an der Musikpraxis, die bereitgestellten Texte wirklich zu nutzen, was leider nur allzu wenig geschieht. Noch immer werden Ausgaben aus dem 19. Jahrhundert (und bis heute nachgedruckt!) benützt mit teils völlig willkürlichen Tempobezeichnungen, indiskutablen Phrasierungsbögen, Irrtümern, Verstümmelungen, dynamischen Zutaten von fremder Hand usw., oft auch mit ›modernen‹ Kadenzern versehen, welche in satztechnischer Hinsicht in keiner Weise dem Komponisten entsprechen oder gar den Ambitus der damaligen Instrumente bei weitem überschreiten!

Noch problematischer steht es mit der *Interpretation* des ‚Urtextes‘. Grundsätzlich blieb es im 18. Jahrhundert dem Interpreten vorbehalten, eine Instrumentalstimme zu artikulieren. Der Komponist bezeichnete in der Regel lediglich Stellen, bei welchen er explizit eine von den Traditionen abweichende d.h. von den anerkannten Normen divergierende Ausführung wünschte. So war es etwa zu Mozarts Zeiten unnötig, über eine Dissonanz und ihre Auflösung einen Bindebogen zu setzen: Die Zusammengehörigkeit solch zweier Noten galt als selbstverständlich – sie *mussten* gebunden werden.

Um bei Mozart zu bleiben: In seinen Instrumentalwerken gibt es zahlreiche Sätze, in welchen entweder gar keine, oder lediglich wenige Artikulationszeichen oder Bindebögen stehen. Exzessive Bezeichnungen wie etwa bei der Klaviersonate KV 309/284b sind bei ihm eine Seltenheit. Würde man Mozarts Werke nun aber ›nur‹ nach dem ›reinen‹ Urtext musizieren (wie es leider noch allzu oft geschieht!), so ergäbe dies ein Stil, dem zum größten Teil *Artikulation*, *Agogik* und *differenzierte Dynamik* fehlen würden! So finden wir in Mozarts Autographen beispielsweise sehr wenige ›Crescendo‹-Vorschriften (›Decrescendi‹ waren ohnehin nur ausnahmsweise vorzuschreiben!) und wenn schon, dann ausdrücklich bei Stellen, wo er diese ›Spannungs‹-Effekte auch wirklich beabsichtigte. ›Licht‹ und ›Schatten‹ ergaben sich damals vor allem durch das ›rhetorische‹ Musizieren mit den verschiedenen Taktschwerpunkten. Die ständigen, leider noch bei vielen Interpreten klassischer Musik oft zu hörenden ›romantischen Crescendi‹ über die ›Taktstriche hinaus‹ gehören nicht zum klassischen Mozartstil!

Es war somit für damalige Musiker seit Generationen ganz selbstverständlich, nach den erkennbaren Spielfiguren (etwa bei längeren unartikulierten Sechszehntelpassagen) zu artikulieren! Mozart schrieb auch hier in aller Regel nur Bezeichnungen, wenn Unklarheit hätte herrschen können. Ansonsten erwartete er (wie auch seine zeitgenössischen Komponistenkollegen) von den Ausführenden eine entsprechende und sinnvolle Artikulation, andernfalls würde seine Komposition durch ein *unartikulierte* ›notengetreues‹ Spiel entstellt, was nun beileibe nicht als ›werktreu‹ bezeichnet werden kann! Es ist an dieser Stelle weder möglich noch beabsichtigt, auf diese ‚ungeschriebenen‘ Interpretationsanweisungen Mozarts einzutreten. Bei der Beschäftigung mit ›Alter Musik‹ – in unserem Falle Mozart und seinen Zeitgenossen – im Sinne der sogenannten historischen bzw. historisch informierten Aufführungspraxis sollte man sich (ob nun ›historisches‹ oder modernes Instrumentarium benützt wird!) unbedingt mit den damaligen Quellen, sprich: Lehrwerken auseinandersetzen. Die historisch informierte Aufführungspraxis beruht auf dem Studium der Quellen, die erst im 20. Jahrhundert (vor allem durch Nachdrucke) wieder verbreitet zugänglich wurden.

Auf der Suche nach der historisch ›richtigen‹ Ausführung der ›Manieren‹ gibt es eine ganze Reihe Traktate und Lehrwerke. Erwähnen möchte ich Carl P. E. Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), Leopold Mozarts *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756), vor

allem aber Daniel Gottlob Türks epochales Lehrwerk von 1789: *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen*. Hier finden sich Anleitungen zum (auch von Mozart verwendete!) Rubatospiel, zur ›messa di voce‹, der Verzierungslehre, der Phrasierung, dem ›Tempo giusto‹ usw.

Einige Hinweise und Desiderata zur Interpretation Mozart'scher Werke mögen an dieser Stelle dennoch angesprochen werden. Noch immer vermisst man bei Aufführungen seiner Instrumentalkonzerte bei Fermaten zumeist die notwendigen, sogenannten ›Eingänge‹. Sodann sollten Reprisen bei identischem Notentext mit der Exposition – wie damals übliche Gepflogenheit – ›verziert‹ werden. Mozart gibt uns hierzu zahlreiche ›geschmackvolle‹ Beispiele! Das gleiche gilt bei den Wiederholungen respektive der Coda von Menuettsätzen: Für die zeitgenössischen Künstler war hier das ›Ausschmücken‹ eine Selbstverständlichkeit, ja man erwartete dies geradezu von ihnen. Heute werden diese Wiederholungen von vielen Musikern als langatmig und langweilig empfunden und daher zumeist kurzerhand gestrichenen, ungeachtet des dadurch entstehenden formalen Ungleichgewichtes. Oft fehlt es heutigen Musikern entweder an diesbezüglichen Kenntnissen – oder aber an Mut! Die Crux ist ja, dass man einerseits einem Interpreten vorhält, er spiele nur ›was in den Noten stehe‹, er ›mache nichts‹ aus dem Stück, andererseits wird ihm angekreidet, er lege die Noten ›zu frei‹ aus, oder aber er wird gerade deshalb explizit gelobt!

Das Verhältnis von Aufführung und Partitur lässt sich am besten als ein ›Erfüllungsverhältnis‹ begreifen: Eine Interpretation erfüllt die Vorgaben der Notation und kann das besser oder schlechter machen. Nochmals: Neben den Noten gibt es sprachliche Bestandteile in Partituren, deren Erfüllung keineswegs strikt geregelt ist. Eine Notation lässt also eine Menge Aus- und Aufführungsspielraum. Von den ›Dingen‹ die in der Partitur gar nicht erwähnt werden, einmal ganz zu schweigen! Und hier liegt ja wohl auch der argumentative und operative Anknüpfungspunkt der *historisch informierten Aufführungspraxis & Werktreue* und deren ›Glaubensstreit‹: Eine Interpretation mit ›originalem‹ (d.h. zumeist nach gebautem) Instrumentarium ist *per se* nicht ›wahrer‹, ›besser‹ oder ›richtiger‹, nur hat sie die natürlicheren Voraussetzungen, dem Gehalt der Komposition näher zu kommen. Dass man indessen auch mit ›modernem‹ Instrumentarium den Intentionen des Komponisten, den Werkqualitäten sehr nahe kommen kann, beweisen viele neuere und ältere Aufführungen und Einspielungen. Dennoch ist man mit dem ›passenden‹ Instrumentarium noch authentischer: Die Streicher verwendeten Darmsaiten, Blasinstrumente hatten andere Bohrungen und weniger Klappen, das Hammerklavier aus Mozarts Zeit ist wiederum sehr weit vom Steinway oder Bösendorfer der heutigen Zeit entfernt.

Im Übrigen wurde auch das (heute ständig zu hörende) ›Dauer‹-Vibrato in der Mozart-Zeit bewusst nur sparsam, sozusagen als ‚rhetorikbezogene‘ Verzierung, als Effekt eingesetzt, selbst noch bei Brahms war es kein ›Dauer‹-Zustand, es gibt Partituren aus seiner Zeit, in denen gewünschte Vibrato-Stellen eingetragen wurden. Nun wird ein Ton durch Vibrato ›runder‹, aber auch weniger klar konturiert. Dies ist denn auch ein Grund dafür, dass in der Anfangsphase der historisch informierten Aufführungspraxis viele Ensembles beim Verzicht auf das Vibrato enorme Intonationsprobleme bekundeten – sowohl Streicher wie Bläser. Spielt man aber besonders dissonante Abschnitte wie etwa in der Adagio-Einleitung von Mozarts Es-Dur-Sinfonie KV 543 oder dem Andante des Klavierkonzertes C-Dur KV 467 *ohne* Vibrato, treten zwangsläufig die Spannungen, das Schneidende der dissonanten Akkorde viel stärker in den Vordergrund als mit Vibrato. Diese Akkorde wirken so noch viel stärker, während sie bei ›konventionellen‹ Orchestern oft etwas nivelliert anmuten. ›Moderne‹ Instrumente des 20. Jahrhunderts, besonders Blasinstrumente, haben im Vergleich zu Instrumenten früherer Jahrhunderte einen wesentlich ausgeglicheneren, ›geglätteten‹ aber auch obertonärmeren Ton durch ihre Register. Das war das Ziel einer Entwicklung, wodurch man aber auch den Verlust klanglicher (Farb-)Eigenheiten in Kauf nahm. Man könnte sogar davon sprechen, dass eine klangliche Verarmung stattgefunden hat und momentan noch stattfindet. Dies lässt sich daran beobachten, dass viele Orchester (einst ausgeprägter Nationaler Schulen) ja, die verschiedenen Holzblasinstrumente untereinander selbst, sich klanglich immer mehr annähern. Gerade aber Komponisten stellten die Wirkung der Instrumentation ihrer Werke auf die klanglichen Eigenschaften der Instrumente ab, die sie kannten. Verallgemeinernd kann festgehalten werden, dass die ›historischen‹ Instrumente einen stärkeren Verschmelzungsgrad beim Zusammenspiel hatten. Dadurch kamen aber Soli oder ›Ausbrüche‹ der Blechblasinstrumente viel charakteristischer zum Tragen ohne gleichzeitig den Rest des Orchesters zu ›Erschlagen‹. Diese

möglichen schroffen Gegensätze wirken mit ›modernen‹ Instrumenten bei weitem nicht so stark, Parameter, die es aber zu suchen gilt. Tendenziell geht indessen der Trend bei ›modernen‹ Orchestern nach einem besonders schönen, runden Klang und zum Nivellieren von Kontrasten! Trotz dem Gesagten: Vermutlich erheben die wenigsten Künstler welche sich in der historisch informierten Aufführungspraxis bewegen den Anspruch, Bach, Händel, Mozart, Schubert, Schumann etc. genauso aufzuführen bzw. zu hören, wie es zur Entstehungszeit des Werkes geschah. Dazu muss einfach eingestanden werden, dass es zu viele Unwägbarkeiten gibt, die nicht ›rekonstruiert‹ werden können, vor allem nicht die musikalische ›Sozialisation‹ des Hörers. Und letztlich ist das Ganze eine ›Glaubensfrage‹, besser noch: Eine ›Geschmacksfrage‹.

Gibt es heute überhaupt noch Aspekte von Mozarts Schaffen, die noch nicht erforscht sind?

Und ob! Eine der vornehmlichsten Forschungsaufgaben ist dabei das musikalische Werk Mozarts selbst. Wie bereits vorhin erwähnt, gibt es beispielsweise noch manche offene Fragen bezüglich der Notentexte, zur Datierung bei gesicherten Mozartwerken, aber auch zu Kompositionen, deren Echtheit nicht zweifelsfrei erwiesen ist. In unzähligen Bibliothekssammlungen und Archiven finden sich Tausende an Kopistenabschriften von Kompositionen, welche Mozarts Namen tragen, deren Echtheit es zu überprüfen gilt. Selbst zur Vita des Meisters und dessen Umfeld tauchen immer wieder Sekundärquellen auf, welche Erhellung in das ›Mozartbild‹ zu bringen vermögen und der Korrektur hartnäckiger Klischees dienen. Gerade in den letzten Jahren konnte die seriöse Forschung aufzeigen, dass der ›zeitlebens Kind gebliebene‹ Mozart keineswegs nur seinem Werk gelebt habe und sich für nichts weiteres interessierte, wie viele Biographen zu glauben wissen. Gerade Mozart griff als Sohn des aufgeklärten Jahrhunderts die drängenden Probleme der Zeit auf und thematisierte sie in seinen Opern wie kaum ein anderer! Die ›aufklärerischen‹ Bücher, welche in seiner Präsenzbibliothek standen (und von ihm doch zumindest teilweise gelesen sein dürften!), von denen die weltanschaulich brisantesten im Nachlass wahrscheinlich noch nicht einmal erwähnt werden und unter der Hand verschwunden sein sollen, sprechen eine deutliche Sprache!

Sicher waren es Musiker und Mäzene, die für Aufführungen besorgt waren. Wie verhielt es sich mit den Freimaurerlogen? Setzten sie sich ebenfalls aktiv ein für ihr Mitglied Mozart?

Wir heutigen Musiker haben kaum mehr eine Vorstellung, wie Aufführungen damals zustande kamen. Professionelle Konzertveranstalter im heutigen Sinne gab es damals nicht, vereinzelte Versuche – wie etwa die sogenannten ›Dilettanten-Konzerte‹, in den frühen 1780er Jahren in Wien von Philipp Jakob Martin organisiert, an denen Mozart beteiligt war – konnten sich nur kurzfristig halten. Grundsätzlich waren es zu Zeiten Mozarts zumeist die Musiker (Sänger, Instrumentalvirtuosen oder Komponisten, um ihre neuen Werke der Öffentlichkeit zu präsentieren) selber, welche als Veranstalter auf eigenes Risiko fungierten. ›Komponist‹ war damals kein Beruf, von dem man leben konnte, es sei denn, man war an einem Hof angestellt. So trat auch Mozart in den Konzerten primär als Klavierspieler und erst in zweiter Linie als Komponist auf. Wie alle Musiker, die zugleich ihre eigenen Konzertveranstalter waren, hatte sich Mozart bei seinen eigenen ›Academien‹ (u.a. in der ›Mehlgrube‹, im ›Trattnersaal‹, im Kärntnertor- und Burgtheater) nicht nur um künstlerische Fragen wie das Zusammenstellen eines Programms zu kümmern, sondern überhaupt um sämtliche organisatorischen Angelegenheiten. Dazu gehörten die Saalmiete ebenso wie die Verpflichtungen der Orchestermusiker bzw. der mitwirkenden Solisten, die Kopiaturnote des Notenmaterials, den Vertrieb der Eintrittskarten sowie die entsprechende Werbung und – da Mozart nicht nur als Klaviersolist auftrat (wobei auch der Transport seines Klaviers auf seine Kosten ging) – um die Komposition ständig neuer Werke, um das Publikum zu interessieren und zum Besuch zu animieren! Bei all diesem organisatorischen Aufwand verwundert es nicht, dass Mozart gelegentlich mit dem Niederschreiben eines ›frischen‹ Werkes nicht fristgerecht zum Konzert fertig wurde, vor fast leeren Notenblättern aus dem Gedächtnis spielte und die Komposition erst nachträglich endgültig zu Papier brachte – so etwa geschehen bei der Violinsonate B-Dur KV 454, welche er in einer Akademie am 29. April 1784 mit der Geigerin Regina Strinasacchi im Kärntnertortheater spielte. Dass die Wiener Freimaurer Mozart bereits vor seinem Eintritt in die Loge zumindest indirekt unterstützten, geht etwa aus der (von Mozart dem Vater mitgeteilten) Subskriptionsliste seiner sogenannten ›Mittwochkonzerte‹ im ›Trattnersaal‹ vom März 1784 hervor, auf der sich

überwiegend Namen von Freimaurern finden. Zahlreiche Freimaurerbrüder – etwa Mitglieder der adeligen Geschlechter Esterházy und Thun-Hohenstein oder Johann Michael Puchberg machten sich als Mäzene Mozarts verdient. Als weiterer wichtiger Förderer ist Baron Gottlieb van Swieten zu nennen, der durch die 1786 erfolgte Gründung der musikalischen ›Gesellschaft der associierten Cavaliers‹ Mozart vier Händel-Bearbeitungen in Auftrag gab und ihn 1788 zum Dirigenten dieser regelmässigen Konzertveranstaltungen verpflichtete.

Wurden grössere Mozart Werke schon zu seinen Lebzeiten in Zürich/ Winterthur gespielt?

Dazu fehlen meines Wissens entsprechende Untersuchungen. Zweifellos wurde aber im häuslichen Kreise Werke Mozarts gespielt. In dem von mir verfassten ›Hundertfünfundachtzigsten Neujahrsblatt auf das Jahr 2001‹ der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich konnte ich immerhin nachweisen, dass zumindest während des Zürcher Exils (1813 bis 1819) der berühmten Sängerin Aloisia Lange die Mozart-Rezeption in der Limmat-Stadt einen merklichen Aufschwung nahm und dessen Werke in dieser Zeit wohl dank seiner Schwägerin mit Abstand am meisten gespielt wurden. Von Interesse dürfte sein, dass in Zürich etwa die ›Zauberflöte‹ am 20. März 1821, der ›Don Giovanni‹ am 19. März 1822 ihre konzertanten Erstaufführungen im Rahmen der Konzerte der Allgemeinen Musikgesellschaft erlebten. In Winterthur wurde der ›Don Juan‹ am 28. November 1827 erstmals konzertmässig aufgeführt, nachdem im Vorjahr – am 21. August 1826 – in der heutigen ›Alten Kaserne‹ die erste Inszenierung der ›Entführung aus dem Serail‹ durch die gastierende Theatertruppe Gneib erfolgt war.

Wo liegen deine Schwerpunkte innerhalb der Mozart-Forschung? Welches sind deine wichtigsten Publikationen?

Grundsätzlich interessieren mich alle Aspekte an Mozart, sowohl sein künstlerisches Schaffen als auch seine persönlichen Lebensumstände. Neben den freimaurerischen Aspekten – deren „Ideenwelt“ und Symbolik für Mozarts gesamtes Schaffen von nicht zu unterschätzender Bedeutung waren – habe ich mich verschiedentlich mit Mozarts Bläserbehandlung, Echtheitsfragen, sowie Mozarts Beziehungen zu zeitgenössischen Komponisten (samt Editionen ihrer Werke) und deren Einflüsse auf das Schaffen des Salzburger Genius loci. beschäftigt. Erschienen sind die Arbeiten u.a. in den ›Mozart Studien‹ (Schneider, Tutzing) dem ›Mozart-Jahrbuch‹ (Bärenreiter-Verlag), in den ›Mozart-Handbüchern‹ (Laaber-Verlag), beim Schott-Verlag, im aart-Verlag usw. Welche nun meine wichtigste Publikation (von insgesamt mittlerweile rund 90 Veröffentlichungen) ist, kann und möchte ich nicht selbst beurteilen – die größte Aufmerksamkeit scheint indessen meiner Monographie ›Der Freimaurer Wolfgang Amadé Mozart‹ zu gelten.

Ist eine Neuauflage deines Buches ›Der Freimaurer Wolfgang Amadé Mozart‹ (erschienen 1991 im Rothenhäusler Verlag Stäfa) geplant?

Ich denke eher nicht. Das Buch ist noch vereinzelt in Antiquariaten zu finden, mein Verleger ist vor einigen Jahren verstorben, der Verlag inzwischen aufgelöst. Verschiedentlich wurde der Wunsch an mich herangetragen, das Buch in englischer Sprache erscheinen zu lassen, wozu mir auch materielle Unterstützung angeboten wurde. Dieses Projekt habe ich allerdings aus verschiedenen Gründen nicht weiter aufgegeben. Einmal wäre der zeitliche Aufwand zu einer Neuausgabe zu groß. Man stelle sich heute vor: Das Buch habe ich damals noch mit der Schreibmaschine verfasst, die Bilder wurden geklebt und nicht eingescannt! Obschon seit dem Erscheinen im Mozart-Jahr 1991 nur marginal neue Quellen aufgefunden werden konnten, die es einzuarbeiten gälte, würde vor allem eine englische Edition problematisch. Einerseits enthält das Buch zahlreiche zeitgenössischen Dokumente im damaligen deutschen Sprachidiom, welche nur annähernd genau zu übersetzen wären, andererseits müsste ein Übersetzer nicht nur mit den musikalischen, sondern zugleich auch mit den freimaurerischen *termini technici* und Symbolen vertraut sein. Das hieße, dass ich selbst die Übersetzungen im Auge behalten müsste, kurzum: im Augenblick – und wohl auch zu späterer Zeit – ist eine Neuausgabe nicht beabsichtigt. Momentan habe ich zudem verschiedene Projekte in Arbeit, welche mich seit Jahren in Anspruch nehmen, u.a. eine (erstmalige) Biographie über Mozarts Klarinettenfreund Anton Stadler.

Mehrere Publikationen von dir sind in den Neujahrsblättern der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich erschienen. Wäre es evtl. möglich, diese oder andere Artikel von dir auf der SMPV-Homepage als Download zur Verfügung zu stellen?

Du meinst wohl die Zeitschrift ›In signo Wolfgang Amadé Mozart‹ deren Schriftleitung ich inne habe. Sollte für deren darin publizierten Aufsätze verschiedenster Mozartexperten und aus meiner Feder Interesse bestehen, könnte dies erwogen werden. Auf der Homepage der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg (www.mozarteum.at) sind die in dieser Zeitschrift erschienenen Arbeiten von u.a. Rudolph Angermüller, Robert Münster, Günther G. Bauer, Klaus Aringer, Giacomo Fornari, Urs Frauchiger und Harald Strelbel unter der Rubrik Wissenschaft/Biblioteca Mozartiana/Autorenregister aufgelistet.

1999 erschien in der Ausgabe 7/8 der Schweizer Musikzeitung ein Artikel von dir über die Tempi bei Mozart. Warum wird, deiner Ansicht nach, Mozart heute oft zu schnell gespielt?

Grundsätzlich muss vorausgeschickt werden, dass wir bezüglich Mozarts Tempi auf die wenigen beschreibenden Angaben angewiesen sind, wie sie sich etwa in den Briefen des Komponisten finden, in denen er sich entweder über das zu schnelle Tempo mancher Spieler beklagt oder aber vor einer zu langsamen Ausführung bestimmter Sätze ausdrücklich warnt. So überliefert uns Friedrich Rochlitz: »Ueber nichts klagte Mozart heftiger als über ‚Verhuzung‘ seiner Kompositionen bey öffentlicher Aufführung – hauptsächlich durch Uebertreibung der Schnelligkeit der Tempo’s. – ‚Da glauben sie, hierdurch soll’s feurig werden. Ja, wenn’s Feuer nicht in der Composition steckt, so wird’s durch Abjagen wahrlich nicht hineingebracht«. Allerdings war Mozart, wo er es passend fand, schnellen Tempi keineswegs abgeneigt, so schreibt er etwa zum *Presto- ϕ* -Finale der ›Haffner‹-Sinfonie KV 385 sie wäre »so schnell als es möglich ist« zu spielen. Vater Leopold Mozart wiederum bemerkt in seiner Violinschule, man müsse aus dem Stücke »selbst zu errathen wissen, ob es eine langsame oder eine etwas geschwindere Bewegung erheische«. Wie sind nun Mozarts Tempobezeichnungen zu verstehen? Betrachtet man seine Autographe, zeigt sich, wie genau er versuchte, seine Vorstellungen bezüglich Geschwindigkeit, Taktbetonungen und Spielart zu präzisieren. Hierzu nur zwei Beispiele: Im Eröffnungssatz der Serenade KV 320 vermerkte er vorerst ›Allegro‹, setzte dann ›Molto‹ davor, strich dies durch und fügte ›con spirito‹ hinzu! Beim 4. Satz des Streichquartetts d-Moll KV 421 wird Mozarts ›Bemühen‹ um die adäquateste Bezeichnung besonders deutlich: Er strich sein anfängliches ›Allegretto‹ und ersetzte es durch ›Andante‹; dieses strich er wiederum durch und notierte erneut ›Allegretto‹ darunter, nur um diesem später – mit hellerer Tinte – noch ein ›ma non troppo!‹ beizufügen. Mozart ging es (was auch aus vielen Texten des 18. Jahrhunderts erhellt) um mehr als das physikalische Tempo: Taktarten, kleinste Notenklasse und Tempowörter umfassten – wie nachgewiesen werden konnte – ein komplexes System von über 300 Modulen zur Bestimmung von Betonungsgefüge, Geschwindigkeit, Charakter, Artikulation, Agogik und Spielart, des ›Mouvement‹ im weitesten Sinne. Ein wichtiges Element der Tempobestimmung bei Mozart (und in der Klassik überhaupt) waren die kleinsten temporelevanten Notenwerte. Allgemein gesagt: Ein ›Allegro‹ z.B. im $\frac{3}{4}$ Takt mit vielen Zweiunddreißigsteln kann nicht ebenso schnell sein wie $\frac{3}{4}$ -Takt-Allegri Sätze, welche nur Achtel enthalten! Wie Helmut Breidenstein unlängst aufzuzeigen vermochte, hat Mozart als Tempowörter nicht weniger als 97 verschiedene Bezeichnungen verwendet, darunter 19 verbale Modifikationen von ›Allegro‹, 17 von ›Andante‹, 6 von ›Allegretto‹, 4 von ›Adagio‹, 5 von ›Andantino‹, 3 von ›Presto‹, 4 von ›Menuett‹ bzw. ›Tempo di Menuetto‹, ferner gibt es ›marcia‹, ›Moderato‹, ›Largo‹ und ›Larghetto‹, sowie als selbstständige Bezeichnungen ›Maestoso‹, ›Vivace‹, ›Grazioso‹ und ›Cantabile‹, einige deutsche Bezeichnungen bei den Liedern nicht zu vergessen.

Nicht nur heute legt man leider zu viel Gewicht auf Virtuosität, auch Mozart selbst und Louis Spohr haben sich darüber beschwert. Interpreten spielen zu oft ihre ›ingeübten‹ Tempi, unabhängig von der Größe und der Akustik eines Saals. Zudem haben heutige ›moderne‹ Instrumente eine viel längere Nachklingzeit und Resonanz als Instrumente – etwa die Blasinstrumente oder der Hammerflügel – der Mozartzeit. Bei einem modernen ›Steinway‹ oder ›Bösendorfer‹-Flügel ist die Repetitionsmechanik langsamer, der Ton klingt länger, dadurch benötigt die Musik mehr Raum bei

zu schnellem Spiel und übermäßigem Pedalgebrauch die Töne/Akkorde überlappen. Falsch ist mit Sicherheit auch die immer gehörte Faustregel, die Sätze müssten in bestimmter Beziehung zueinander stehen, d.h. etwa ein Eröffnungssatz Allegro zum Mittelsatz Andante und zum Schlusssatz Presto. Ausnahmslos alle Lehrbücher des 18. Jahrhunderts besagen, dass – bei gleichem Tempowort – die kleinen Taktarten schneller gespielt wurden als die größeren, d.h. 3/8 schneller als 3/4, 4/8 schneller als 4/4, 2/4 schneller als 2/2 (♩). Zudem war es selbstverständlich, dass – bei gleichen vorherrschenden Notenwerten – die Takteile von ›Dreiertakten‹ schneller gespielt werden mussten als die von geraden Takten. Leider werden in heutigen Aufführungen diese ›von Natur aus‹ unterschiedlichen Tempi selten berücksichtigt, indem etwa ein Andante 3/8 oft ebenso langsam ausgeführt wird wie ein Andante 3/4 und letzteres ebenso langsam wie ein Andante 4/4.

Was ist die authentische Stimmung für Mozarts Musik?

Exakte Angaben über die Kammertonhöhen zu Mozarts Zeit liegen nur in geringem Umfang vor. Laut Alexander J. Ellis (1880) existierte von dem Clavier- und Orgelbauer Johann Andreas Stein eine Stimmgabel, die 1780 angeblich sogar für die Familie Mozart angefertigt wurde und auf $a^1 = 421,6$ geeicht war. Einer Stimmpfeife ähnlicher Tonhöhe ($a^1 = 420$ Hz) soll sich im Jahre 1780 auch ein nicht näher bekannter Wiener Orgelbauer namens Schulz bedient haben. Grundsätzlich ist zu bemerken, dass der Stimmtton in der ‚Mozart-Zeit‘ völlig uneinheitlich war. Von Johann Friedrich Reichardt wissen wir, dass der Kammerton 1776 bei der Berliner Hofkapelle noch wesentlich tiefer lag (um 414 Hz) als die Stimmung am Wiener Hof. Eine der wichtigsten Quellen für eine der in Mozarts Zeit in Wien gebräuchlichen Stimmtonghöhen liefert ein Clavierorganum, das der Wiener Orgel- und Clavierbauer Franz Xaver Christoph in den 1780er Jahren fertigte und dessen a^1 bei 430 Hz liegt. Vermutlich hat Mozart in Wien auch noch höhere Kammertöne kennengelernt. Noch zu Lebzeiten Beethovens stieg hier die Stimmhöhe auf über 450 Hz an!

Wir können somit festhalten, dass der Stimmtton während Mozarts Lebzeiten zwischen 409 Hz (eine erhaltene Stimmgabel des Pariser Hof-Klavierstimmers Pascal Taskin von 1783) und 422,3 (Stimmgabel des Dresdener Hoforganisten Friedrich G. Kirsten 1780) variierte. Vielleicht noch zum Vergleich: Händels Stimmgabel von 1751 – dem Aufführungsjahr des ›Messias‹ – weist eine Frequenz von 422,5 für a^1 auf. Die Stimmung bei Mozart differierte gegen die heutige Normalstimmung ($a^1 = 440$ bis 446 (Berliner Philharmoniker!) somit um ca. $\frac{1}{4}$ Ton nach unten. Bei der historisch-orientierten Aufführungspraxis besteht heute eine pragmatische Übereinkunft darin, mitteleuropäische Barockmusik zwischen etwa 1650 und 1750 mit einem einheitlichen Kammerton von $a^1 = 415$ Hz zu musizieren. Für einige Genres (z. B. italienisches Frühbarock) hat sich auch ein höherer Stimmtton von 466 Hz eingebürgert, für andere (französisches Barock) 392 Hz. Für Musik zwischen etwa 1750 und 1850 wählt man häufig $a^1 = 430$ Hz. Mit diesen nur wenige verschiedene Stimmtöne umfassenden Konventionen können spezialisierte Instrumentalisten überhaupt international agieren und Instrumentenbauer ihre Kopien historischer Originalinstrumente auf einem globalen Markt absetzen.

Wieso sprechen wir heute von ›Amadeus‹ und nicht von ›Amadé‹ Mozart?

Die latinisierte Form von Mozarts vierten, aus dem Griechischen abgeleiteten Taufnahmen (Theophil) wurde erst im 19. Jahrhundert zur geläufigen Schreibweise „Amadeus“. Mozart hat zwar den Namen auch übersetzt gebraucht, aber eben niemals in Latein, sondern in den Umgangssprachen des Musiklebens bzw. der höfischen Kultur seiner Zeit in Italienisch (*Amadeo*) und Französisch (*Amadé*). Rudolph Angermüller hat nachgewiesen, dass sich von Mozarts eigener Hand folgende transformierte Vornamen finden: ›Wolfgang Gottlieb‹, ›Wolfgang Amadeo‹, ›Amadeo Wolfgang‹, ›Amadeo‹, ›Wolfgang Amadé‹, ›Wolfgang Amadé‹, ›Wolfgang Amadé‹, ›Wolfgang Amadé‹ nebst verschiedenen Abkürzungen. Das Wort ›Amadeus‹ weist denn auch weniger auf Mozart als auf die ›romantische‹ Genieästhetik! Glücklicherweise setzt sich zumindest in der Wissenschaft die von Mozart am meisten verwendete Schreibweise ›Amadé‹ zunehmend durch.

Apropos ›Amadeus‹: Was ist deine Meinung zu dem Schauspiel bzw. zu dem Film ›Amadeus‹?

Das Positive vorweg: Seit 1984 der Film ›Amadeus‹ von Milos Forman erschien, wurde Mozart zunehmend auch in Kreisen thematisiert, in denen klassische Musik tabu war, ja er entfachte in der Folge einen regelrechten Mozart-Boom. Am bildgewaltigen Film mit trefflich ausgewählten Mozart'schen Werken scheiden sich trotzdem zu Recht die Geister. Einerseits muss man ihm erhebliche Entstellung und Banalisierung der historischen Gegebenheiten und Biographie Mozarts vorwerfen, andererseits hat der Film gleichzeitig zu einer Entmystifizierung des Komponisten beigetragen. Nur: in „Amadeus“ wird alles Spekulative geradezu auf die Spitze getrieben, der frühe Tod eines Genies, die zahlreichen amourösen Affären, die angespannte Vater-Sohn-Beziehung, die Geheimnis umwitterte Entstehung des ›Requiems‹, gipfelnd in der Verkörperung seines angeblichen Giftmörders Antonio Salieri, der allerdings durch den Film einem breiten Publikum wieder in Erinnerung gerufen wird, leider aber, muss man beifügen, als angeblich höchst mittelmäßiger Komponist. Wenn ich persönlich etwas an diesem dramaturgisch glänzend gemachten Film mit ihren hervorragenden Schauspielern als Ärgernis empfinde, ist es das schrille, penetrante Lachen von ›Mozart‹. Störend – oder zumindest unverständlich – dass die ›Zauberflöte‹ und die ›Entführung aus dem Serail‹ im Film in Englisch gesungen werden. Summa summarum: Amadeus ist Einwände zum Trotz einer der besten Filme die ich kenne.

Was empfindest du, wenn du eine Melodie von Mozart als Klingelton bei einem Handy hörst?

Ich mache diesbezüglich aus meinem Herzen keine Mördergrube: Klingeltöne empfinde ich als eine Mozartvergewaltigung und ganz allgemein als eine ›Umweltnervmassnahme‹ allererster Güte – Punkt.

Wie beurteilst du, als Schokolade verwöhnter Schweizer, die Salzburger Mozart Kugeln?

Ich esse alle der verschiedenen ›echten‹ Mozartkugeln wenn ich sie geschenkt bekomme. Kaufe ich sie selbst, dann allerdings nur die mit blau-silberner Stanniolfolie umwickelten ›Original Salzburger Mozartkugeln‹ der Konditorei Fürst – sie sind eine Delikatesse.

Harald Strebel

Musikstudium in Winterthur und Zürich. Ab 1964 Lehrbeauftragter für Klarinette am Konservatorium Winterthur, Zuzüger in den meisten schweizerischen Sinfonie- und Opernorchestern, u.a. im Orchester des Musikkollegiums Winterthur und dem Tonhalle-Orchester Zürich. 1966 Verpflichtung als stvtr. Solo-Klarinettist in das PACT Symphony Orchestra Pretoria, im gleichen Jahre Berufung als Soloklarinettist in das Cape Town Symphony Orchestra. Ab 1971 gleichzeitig Dozent für Klarinetten- und Bläserkammermusik an der Musikfakultät der University of Cape Town. Solistische und kammermusikalische Tätigkeit in verschiedenen Ländern Europas und in Übersee, Rundfunk- und Fernsehaufnahmen. Strebel musizierte mit Dirigenten und Instrumentalisten wie u.a. Joseph. Keilberth, Charles Dutoit, Ferdinand Leitner, Roberto Benzi, Walter Süsskind, Frieder Weissmann, Jussi Jalas, Paavo Berglund, Fritz Rieger, Carlo Zecchi, Nadja Boulanger, P. Badura-Skoda, Andor Foldes, Géza Anda, Wolfgang Schneiderhan, Vladimir Ashkenaze, Salvatore Accardo, Ruggiero Ricci, Jörg Demus, Alfred Brendel, Alicia de Laroche, Charles Rosen, Nikita Magaloff, Heinz Holliger, Pierre Fournier, Christoph Eschenbach, Claude Starck.

Gastdozent an den Musikhochschulen und Universitäten von Zürich, Freiburg i. Br., Padua, Graz und Tübingen, bis 2004 Lehrbeauftragter an der Kantonsschule Zürcher Unterland in Bülach. Juror bei Nationalen und Internationalen Klarinetten-Wettbewerben, zahlreiche Musikeditionen klassischer Bläsermusik. Strebel ist akkreditiertes Mitglied des Schweizer Musikpädagogischen Verbandes. Musikwissenschaftliche Beschäftigung v. a. mit dem Werk Mozarts, zu deren Thematik neben zwei Büchern zahlreiche Studien und Essays (u.a. im „Mozart-Jahrbuch“ und den „Mozart Studien“) erschienen sind. Referent u.a. an internationalen Mozart-Symposien und musikwissenschaftlichen Kongressen, Schriftleiter der Zeitschrift „In Signo Wolfgang Amadé Mozart“. Für seine

wissenschaftlichen Verdienste um das Werk Mozarts wurde Harald Strebel 2000 die „*Goldene Mozartnadel*“ durch die Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg verliehen. Harald Strebel ist Gründungsmitglied des Klarinetten-Oktetts „Amadé“

PUBLIKATIONEN UND EDITIONEN

Selbstständige Schriften

Der Freimaurer Wolfgang Amadé Mozart, Rothenhäusler Stäfa 1991.

Mozarts Schwägerin Aloisia Lange und ihre Zürcher Aufenthalte von 1813 bis 1819. Der Zürcher Besuch 1820 von Franz Xaver (Wolfgang) Mozart Sohn. 185. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 2001. Hug & Co. Zürich 2001.

Mozarts Klarinettist und Freund Anton Stadler. Daten und Fakten zu einer Biographie. (in Vorbereitung)

Allgemeine musikalische Aufsätze

Etwas über Mundstück, Blatt und Ansatz bei der Klarinette, in: *Schweizerische Blasmusikzeitung*, Nr. 17, 60. Jg., 13. Sept. 1971

Musik als ein wesentlicher Faktor der Jugenderziehung, in: *Bulletin VJMZ II*, 1979

Stellenwert der Musikerziehung und die Bedeutung aktiven Laienmusizierens, in: *Der Zürcher Unterländer*, 6. Okt. 1983
Von den Anfängen der Blasmusik zur Gegenwart, in: *Der Zürcher Unterländer* 15. Okt. 1983
Instrumente des Blasorchesters, Folge 1 bis 7, 19. Okt. 1983 - 8. Dez. 1983, in: *Der Zürcher Unterländer*

Zur Bedeutung der Musikerziehung und des aktiven Laienmusizierens, in: Jubiläumsschrift
"50 Jahre Kammerorchester Bülach", Bülach 1992

Musik und Freimaurerei, in: *Die Freimaurer - eine moderne Idee*, Stäfa, 1. Aufl. 1994; 2., erw. Aufl. 1997.

Freimaurerische Musik und Loge, in: *Handbuch des Freimaurers*, Forschungsgruppe ALPINA, 2. Aufl., Lausanne 2002. S. 362-375.

La musique maçonnique dans la vie de la loge, dans: *Guide du Franc-Maçon*, Groupe de recherche ALPINA, 2ème édition, Lausanne 2002.

Ist die „neuentdeckte“ Partita von Franz Krommer in Wirklichkeit eine Komposition von Franz Wanierżowský (František Vaněrovský)? In: *rohrblatt* 3, 17. Jahrg., S. 114-118, September 2002.

Ein neuentdeckter autographischer Brief (5. Oktober 1807) von Paul Wranitzky an Franz Joseph Maximilian Fürst Lobkowitz. Miscellaneen zum Leben und Werk des böhmischen Musikers, Freimaurerbruders und Freund Mozarts, Haydns und Beethovens. In: *In signo Wolfgang Amadé Mozart*, Mitteilungen der MGZ, 13. Jg., Nr. 21, Januar 2003, S. 15-35.

Zur Geschichte der Klarinette, in: CD-Booklet Amadé Klarinetten-Oktett, S. 3-7 (2007)
„Zu den Werken auf dieser CD“: Programm-Erläuterungen im CD-Booklet Amadé Klarinetten-Oktett, S. 8-10 (2007)

Harmoniemusiken „del Sign. Pleyel“: Echt oder unterschoben – ‚Original‘ oder Bearbeitung? Betrachtungen zur Problematik der Werküberlieferung bei Ignaz Joseph Pleyel, in: Kongressbericht über das I. Int. Ignaz-Pleyel-Symposium 2007 in Rupperthal, S. 1-20 (in Vorbereitung)

Wiederentdeckte Harmoniemusiken „del Sign. Pleyel“ und Gattungswerke von Joseph Haydn und Wolfgang Amadé Mozart. In Programmheft zum 97. Konzert der Internationalen Ignaz-Joseph Pleyel Gesellschaft (IPG) vom 5. August 2007.

„ ... als Sie in mir den Tonsetzer der Musikwelt vorgeführt“. Ein unbekannter Autographischer Brief von Wenzel Johann Tomaschek an Hans Georg Nägeli in Zürich, in: *Hudební věda* (Musicology, Prag) Heft 1-2, 2009, S. 65-90.

Mozartiana

Stammt die heute gebräuchliche Fassung der 'Sinfonia Concertante' KV 297 (Anh. C 14.01) doch von der Hand Mozarts? in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg*, Heft 1-4, 34. Jg., Juli 1986, Salzburg

Zur ‚Entdeckung‘ einer Mozart-Komposition (KV 528a/Anh. C 27.03) in: *Acta Mozartiana*, Heft 1, 34. Jg., Februar 1987.

Mozart und Georg Anton Benda - zu einem musikalischen Gedanken bei Mozart, Benda und J. Chr. Bach, in *Acta Mozartiana*, Heft 3, 35. Jg., August 1988.

Zur Echtheitsfrage des Maurergesangs 'Laßt uns mit geschlungenen Händen' KV 623a, in: *Mozart-Jahrbuch* 1989/90, Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum, Bärenreiter-Verlag Kassel usw.

Zu Mozarts Wiederverwendung und Umformung eigener Themen in seinem Werke, in: *Acta Mozartiana*, Heft II, 37. Jg., 1990
Mozart und sein Leipziger Freund und 'ächte Bruder' Carl Immanuel Engel, Dedikationsträger der <Kleinen Gigue> G-Dur, KV 574, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, Salzburg, Heft 1-4, 40. Jg., Juli 1992.

Geschichte und Gegenwart, Aufgaben und Ziele der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, in: *In signo Wolfgang Amadé Mozart*, Mitteilungen der MGZ Nr. 4, Dez. 1993,

Echtheitsfragen bei Mozart am Beispiel unseres Bundesliedes, in: *Ausgewählte Baurisse und Vorträge aus den Jahren 1986-1992*, In Labore Virtus, Zürich, 1994.

Zur Rezeptionsgeschichte der Harmonien/für Blasinstrumente/von W.A. Mozart/Parthia I (II,III,IV)" in: CD-Booklet "Mozart?", Consortium Classicum (MDG 301 0494-2) Detmold, 1994.

Mozart und Liszt in Zürich, in: *Die Freimaurer - eine moderne Idee*, Rothenhäusler-Verlag, Stäfa., 1994; 2., erw. Aufl. 1997.

Zu Mozarts Schaffensweise, in: *In signo Wolfgang Amadé Mozart*, Mitteilungen der MGZ, Nr. 7, Dez. 1994
Zum wiederaufgefundenen Teil-Autograph des fragmentarischen Rondosatzes KV 581a/Anh. 88, in: *In signo Wolfgang Amadé Mozart*, Mitteilungen der MGZ, Nr.7, Dez. 1994.
Die Legenden um das 'Requiem', in: *In signo Wolfgang Amadé Mozart*, Mitteilungen der MGZ Nr. 9, Dez. 1995.
Bemerkungen zu Mozarts Requiem-Fragment (KV 626) in der Neuinstrumentierung von Emil Bächtold, in: *In signo Wolfgang Amadé Mozart*, Mitteilungsblatt der MGZ Nr. 9, Dez. 1995.
Mozarts "Le Nozze di Figaro" im zeitgenössischen Urteil, in: *In signo Wolfgang Amadé Mozart*, Mitteilungen der MGZ, Nr. 11, Dez. 1996.

Freimaurerei in der klassischen Musik: Wolfgang Amadé Mozart, in: *Alpina*, Revue maçonnique suisse, Nr. 10/1996, 122. Jg. S. 226-231.

Mozart und die Violine, in: *In signo Wolfgang Amadé Mozart.*, Mitteilungen der MGZ, Nr. 12, 5/1997.

Zur freimaurerischen Ethik und Symbolik in der Zauberflöte in: Programmheft *Die Zauberflöte'*, Staatstheater Cottbus, Mai 1997.

Bemerkungen zur Temponahme und zum Rubatospiel bei Mozart in: *In signo Wolfgang Amadé Mozart*, Mitteilungen der MGZ, Nr. 13, Dez. 1997.
Wolfgang Amadé Mozarts Privatbücherei - Spiegel seiner Geisteshaltung? in: *In signo Wolfgang Amadé Mozart*, Mitteilungen der MGZ, Nr. 14, Juni 1998.

„ach, wenn wir nur auch clarinetti hätten!“ - Marginalien um Repräsentanten von Mozarts "Favorit"-Instrument" vor seiner Wiener Zeit. in: *In signo Wolfgang Amadé Mozart*. Mitteilungen der MGZ, Nr. 15, 8. Jg., Dez. 1998.
Mozart im Jahr 1799 in: *In signo Wolfgang Amadé Mozart*. Mitteilungen der MGZ, 9. Jg. Nr. 16, 1999, S. 2 f.
Mozart und die Medien - oder: die Crux mit den Schlagzeilen, in: *In signo Wolfgang Amadé Mozart*. Mitteilungen der MGZ, 9. Jg., Nr. 16, Juni 1999, S. 9 ff.

"ach, wenn wir nur auch clarinetti hätten!" - Bemerkungen zu frühen Begegnungen Mozarts mit führenden Repräsentanten seines ‚Favorit‘-Instrumentes, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, Salzburg, Heft 1-2, 47. Jg., Juli 1999.

„...viell zu geschwind“ - Bemerkungen zur Temponahme und zum Rubatospiel bei Mozart, in: *Schweizer Musikzeitung*, Nr. 7/8, Juli/Aug. 1999, 2. Jg., S. 9-10.

„Ein heller, lichter, schöner Tag...“. Urteile über Mozart von Komponisten der Vergangenheit bis zur Gegenwart, in: *In signo Wolfgang Amadé Mozart*, Mitteilungen der MGZ, 9. Jg. Nr. 17, Dezember 1999, S. 9-12.

Die wiederentdeckten Prager "Harmonien für Blasinstrumente von W.A. Mozart" - echt oder unterschoben? in: CD-Booklet „Mozart/Beethoven/Rosetti“. Bläsersolisten Aargau, Master-Edition 102, 1999.

„Lasst uns mit geschlungenen Händen...“. Zu unserem Bundeslied, Mozarts KV 623a, in: *ALPINA*, *Revue maçonnique suisse*, Nr. 1, Januar 2000, 126. Jg., S.365

Freimaurerische Symbolik in Mozarts Musiksprache. Spekulation und Realität, in: *Atti dei Convegni Rovereto 1998, "Arie da Concerto di Mozart" e "La musica massonica"*. Bad Honeff 2000.

Bemerkungen zur Zauberflöte Mozarts und Schikaneders. Ein Hohelied der Maurerei, in: *ALPINA, Revue maçonnique suisse*, Nr. 5, Mai 2000, 126. Jg., S. 120-127.

"Kleinigkeiten (...) die doch den Vorzug haben, daß sie wahr sind." Die Mozart-Anekdoten von Johann Friedrich Rochlitz, in: *In signo Wolfgang Amadé Mozart*. Mitteilungen der MGZ, 10. Jg. Nr. 18, Juni 2000, S. 4-12.

"... ein Beitrag zur richtigen Kenntnis dieses Mannes....". Johann F. Rochlitz Anekdoten aus Mozarts Leben, in: *In signo Wolfgang Amadé Mozart*. Mitteilungen der MGZ, 10. Jg., Nr. 19, Dezember 2000, S. 3-9.

Mozarts ‚Bach-Erlebnis‘ als Nachklang in seinen Werken", in: Kongressbericht über den "Congresso Mozartiano Internazionale Rovereto 30. September 2000. K. H. Bock, Bad Honeff, 2002 (im Druck)

Zum Orchesterkonzert am Montag, dem 28. Januar 2002, Mozart: KV 361/370^a) u. Helmut Eder, in: *Almanach zur Mozartwoche 2002*, Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, 2002, S. 83-87.

Zürich und der Besuch der Familie Mozart im Jahr 1766, in: Kongressbericht über den "Congresso Mozartiano Internazionale Rovereto 29. September 2001. K. H. Bock, Bad Honeff, 2002 (im Druck)

Neue Quellenfunde zu den Zürcher Aufenthalten von Wolfgang Amadé Mozarts Schwägerin Aloisa Lange, geb. Weber und Franz Xaver (Wolfgang) Mozart Sohn, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg*, 50. Jg., Heft 1-2, Juni 2002, S. 75-113)

Les oeuvres maçonniques dues a Wolfgang Amadé Mozart, dans: *Guide du Franc-Maçon*, Groupe de Recherche Alpina, 2ème édition, Lausanne 2002.

Die freimaurerischen Kompositionen Wolfgang Amadé Mozarts, in: *Handbuch des Freimaurers*, Forschungsgruppe Alpina, 2. Aufl., Lausanne 2002, S. 367-371.

"Nun kommt der Paesiello {...}", Mozart und Paesiello, in: *In signo Wolfgang Amadé*, Mitteilungen der Mozart-Gesellschaft Zürich, 12. Jg., Nr. 20, Januar 2002.

La Musique maçonnique dans la vie de la Loge,
in: *Masonica*, Revue du Groupe de Recherche Alpina, No 12, Genf März 2002, p. 5-21.

Als weißer Musiker im Apartheid-Südafrika. Mozart-Rezeption in Cape Town, in: *A Global View of Mozart, Mozart and Africa 2002*, Dokumentation, Land Salzburg, 2002, S. 106-114.

Zur Echtheitsfrage der Mozart zugeschriebenen „Harmonien für Blasinstrumente“ im *Prager Denkmal W. A. Mozarts* KV Anh. C 17.04, 17.05 und 17.07, in: *Mozart Studien*, Bd. 11, hrsg. von Manfred Hermann Schmid, 2002 Schneider Tutzing, S. 215-268.

Das geistige Leben in Zürich anno 1766 am Beispiel des Besuches der Familie Mozart, in: *In signo Wolfgang Amadé*, Mitteilungen der Mozart-Gesellschaft Zürich, 13. Jg., Nr. 22, Juni 2003, S. 11-26.

Eine frühe Partiturabschrift aus dem Jahr 1795 von Mozarts *Zauberflöten-Ouverture* mit handschriftlichen Eintragungen Franz Xaver (Wolfgang) Mozarts, in: *Mozart-Jahrbuch 2002*, Bärenreiter, Kassel etc. 2003, S. 135–151.

Franz Danzi. Marginalien zu Leben und Werk eines vergessenen Mozartverehrerers, seinen „Marchandischen“ Anverwandten und den Beziehungen zu Mozart. In: *In signo Wolfgang Amadé Mozart*, Mitteilungen der Mozart-Gesellschaft Zürich, 14. Jg., Nr. 23, Januar 2004, S. 16–61.

Joseph Weigl: Patenkind Haydns, Lieblingsschüler und Protegé Salieris, Verehrer Mozarts. Miscellen zur Biographie des Komponisten und der Erfolgsoper „*Die Schweizerfamilie*“, in: *In signo Wolfgang Amadé Mozart*, Mitteilungen der Mozart-Gesellschaft Zürich, 14. Jg., Nr. 24, August 2004, S. 3–60.

„ ... wegen diesem unordentlichen Mann H: Grenser“. Leopold Mozarts „verdruß“ mit einem renommierten Dresdener Holzblasinstrumentenbauer, in: *In signo Wolfgang Amadé Mozart*, Mitteilungen der Mozart-Gesellschaft Zürich, 15. Jg., Nr. 25, Januar 2005, S. 51–54.

Freimaurerische Symbolik in Mozarts Musiksprache. Spekulation und Realität, in: *Quatuor Coronati*,

Jahrbuch 2005 Nr. 42, hrsg. von der Freimaurerischen Forschungsgesellschaft e.V. und der Forschungsloge Quatuor Coronati, Bayreuth, Bayreuth 2006, S. 123–138.

Die Zauberflöte – das Hohelied der Freimaurerei. Mozarts „Zauberflöte“: Spiegel des geistigen Gedankengutes der Wiener Logen? in: *ALPINA, Revue maçonnique suisse*, Lausanne, 1/2006, S. 6-13.

Die Blasinstrumente in Mozarts Kammermusik., in: *Mozarts Klavier- und Kammermusik. Das Handbuch*, hrsg. v. Matthias Schmidt, Laaber Verlag 2006, S. 285–304.

Aufführungspraxis der Musik Mozarts und seiner Zeitgenossen: Historische (nachgebaute) oder ‚moderne‘ Instrumente? In: *In signo Wolfgang Amadé Mozart*, Mitteilungen der Mozart-Gesellschaft Zürich, 16. Jg., Nr. 27, Aug. 2006, S. 44-48.

Mozarts 'Kegelstatt'-Trio in Es-Dur KV 498 – eine instrumentale Gattungs-Besetzung sui generis, in: *Mozart Studien*, Band 14, hrsg. von Manfred Hermann Schmid, Schneider Tutzing, 2006, S. 165-178.

Mozart, der Freimaurer und Musiker. Programm-Einführungen zum Gedenk-Konzert vom 15. Oktober 2006 in der Tonhalle Zürich zum 250. Geburtstag von W.A. Mozart.

Historisches, nachgebautes oder „modernes“ Instrumentarium? Gedanken zur Aufführungspraxis der Musik Mozarts und seiner Zeitgenossen, in: *Schweizer Musikzeitung*, Nr. 2, Februar 2007, 10. Jg., S. 7-8.

Wie authentisch ist die Textfassung der NMA bei Mozarts Klarinettenkonzert KV 622? Einige neue Lösungsvorschläge zur Rekonstruktion des Mozarteschen „Urtextes“. In: *Quinto seminario di Filologia musicale MOZart. 1756. 2006, Atti del convegno internazionale, Cremona 2006*, a cura di Giacomo Fornari e Massimo Andrea Grassi, Lucca: LIM (im Druck), (Studi e testi musicali. Nuova serie).

Mozarts Bläserbehandlung am Beispiel der klassischen Fünflappen-Klarinette, in: Festschrift zum 60. Geburtstag von Prof. Manfred Hermann Schmid 2007, Tübingen 2009 (in Vorbereitung)

Mauern für die Freiheit. Mozart und die Freimaurerei, in: *Partituren. Das Magazin für klassische Musik* (Berlin) Ausgabe 17, Juni 2008, S. 50–51.

„Mozarts“ Bassethorn: Ein Freimaurer-Spezifisches Instrument? In: *In signo Wolfgang Amadé Mozart*, Mitteilungen der Mozart-Gesellschaft Zürich, 18. Jg., Nr. 31, Aug. 2008, S. 39-45.

Mozarts blinde Glasharmonikaspielerin Marianne Kirchgessner und das jähe Ende ihrer geplanten Schweizerreise in Schaffhausen: Miscellen zu einer Lebensgemeinschaft mit Heinrich Philipp Bossler. In: *In signo Wolfgang Amadé Mozart*, Mitteilungen der MGZ, 19. Jg., Nr. 32, März 2009, S. 31-68.

Mozarts „Zauberflöte“ und die Diskurse in den Wiener Logen über Vorurteile, Vernunft, Wohltätigkeit und „Aberglauben“. In: *In signo Wolfgang Amadé Mozart*, Mitteilungen der MGZ, 20. Jg., Nr. 33, Januar 2010, S. 46-66.

Ein unbekanntes Schreiben von Johann Friedrich Rochlitz an den Mozartschüler Ignaz von Seyfried und deren Briefwechsel im Lichte zeitgenössischer Musikkritik und Konzertpraxis, in: *Mozart Studien*, Band 19, hrsg. von Manfred Hermann Schmid, Schneider Tutzing, 2010 (in Vorbereitung)

Rezensionen zu Mozartiana

Jacques Henry: Mozart Frère Maçon. La Symbolique dans l'oeuvre de Mozart, in: *Mozart-Jahrbuch 1992*, Salzburg IS Mozarteum, Bärenreiter Kassel etc., 1993, S. 223-234.

Heinz Schuler: Mozart und die Freimaurerei. Daten, Fakten, Biographien, in: *Mozart-Jahrbuch 1993*, Salzburg IS Mozarteum, Bärenreiter Kassel etc., 1994, S. 199-203.

Philippe A. Autexier: La Lyre Maçonnique: Mozart-Haydn-Spohr-Liszt, in: *Mozart-Jahrbuch 1998*, Salzburg IS Mozarteum, Bärenreiter Kassel etc. 2000, S. 217-222.

Mozart: Les Chemins de l'Europe. Actes du Congrès de Strasbourg 14-16 octobre 1991. Publiées sous la direction de Brigitte Massin, in: *Mozart-Jahrbuch 2000*, S. 321-327. Bärenreiter, Kassel etc. 2003.

Bernhard Grundner: Besetzung und Behandlung der Bläser im Orchester Mozarts am Beispiel der Opern

(=Reihe Musikwissenschaften), München 1998, in: *Mozart-Jahrbuch 2001*, Bärenreiter, Kassel etc., 2003, S. 492-496.

Constanze Nissen-Mozart. *TageBuch meines Briefwechsels in Betref der Mozartischen Biographie (1828-1837)*. Hrsg. v. Rudolph Angermüller, in: *Mozart-Jahrbuch 2002*, Bärenreiter, Kassel etc., 2003, S. 175-176.

Marie Anne Mozart "*meine tag ordnungen*". Nannerl Mozarts Tagebuchblätter 1775-1783. Hrsg. v. G. Geffray und R. Angermüller, in *Mozart-Jahrbuch 2002*, Bärenreiter, Kassel etc. 2003, S. 177-178.

Mozart and the Netherlands. A Bicentarian Retrospect. Hrsg. v. Arie Peddemors u. Leo Samama, in: *Mozart-Jahrbuch 2003/2004*, Bärenreiter, Kassel etc., 2004, S. 291–299.

Rudolph Angermüller, *Mozarts Reisen in Europa*, in: *Mozart-Jahrbuch 2005*, Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Bärenreiter, Kassel etc., S. 300-302.

Jan Assmann, *Die Zauberflöte – Oper und Mysterium*. Carl Hanser Verlag, München 2005, in: ALPINA, Revue maçonnique Suisse, 1/2006, S. 27.

Peter Mraz, *Wenn Mozart unter uns lebte. Eine beinahe ernsthafte satirische Betrachtung*, in: In signo W. A. Mozart, Heft 28, Januar 2007, S. 58

Otto Carl Erdmann von Kospoth: *Von Berlin nach München und Venedig, Tagebuch einer musikalischen Reise [...] April bis Dezember 1783*, Carl-Chr. von Kospoth/Robert Münster (Hrsg.), in: In signo W. A. Mozart, Heft 28, Januar 2007, S. 58/59.

Bärbel Pelker (Hrsg.), *Theater um Mozart*, in: In Signo W. A. Mozart, Heft 28, Januar 2007, S. 59.

Manfred Hermann Schmid (unter Mitarbeit von Petrus Eder), *Mozart in Salzburg. Ein Ort für sein Talent*, in: In signo W. A. Mozart, Heft 28, Januar 2007, S. 59/60.

Urs Frauchiger, *Mein Mozart. Essays*, in Mozart-Jahrbuch 2007/8, Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Bärenreiter, Kassel etc. (in Drucklegung)

Helmut Reinalter (Hrsg.), *Mozart und die geheimen Gesellschaften seiner Zeit*, in: Mozart-Jahrbuch 2007/8, Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Bärenreiter, Kassel etc. (in Drucklegung)

Robert Münster: *Herzog Clemens Franz von Paula von Bayern (1722-1770) und seine Münchener Hofmusik*, in: Mozart-Jahrbuch 2007/8, Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Bärenreiter Kassel etc. (in Drucklegung)

Günther G. Bauer: *Mozart, Geld, Ruhm und Ehre*. In: *In signo Wolfgang Amadé Mozart*, Mitteilungen der MGZ, 20. Jg., Nr. 33, Januar 2010, S. 67-68.

Musikalien-Editionen

Luigi Fontana, *Sei studi progressivi per clarinetto solo*, Amadeus-Verlag, 1977, Winterthur.

Heinrich Joseph Bärmann, *Konzert (Quintett) Es-Dur op. 23 für Klarinette und Orchester*. Klavierauszug, Partitur u. Stimmen. Schott Verlag Mainz/London/New York, 1986

Joseph Fiala, *Divertimento VI in B-Dur („Pastorale“) für Bläseroktett*, Partitur und Stimmen. aart verlag, Zürich, 2003. Wolfgang Amadeus Mozart (zugeschrieben), „Prager“-*Parthia in F-Dur für Bläseroktett*, KV Anh. C. 17.05/KV Anh.B zu 370a, Partitur und Stimmen. aart verlag, Zürich 2002

Wolfgang Amadeus Mozart (zugeschrieben), „Prager“-*Partita Es-Dur für Bläseroktett* KV Anh. C 17.07, C. 17.04, Anh. B zu 370a, Partitur und Stimmen. aart verlag, Zürich 2002.

Adalbert Gyrowetz, „*Parthia in Dis Concertando*“ für 2 Klarinetten, 2 Hörner und Fagott. Partitur und Stimmen. aart verlag Zürich 2006.

Franz Wanieržovský (František Váněrovský), *Partita in Es* für 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte. Partitur und Stimmen. aart verlag, Zürich 2006.

Ignaz Joseph Pleyel, *Partiten in Es-Dur, B-Dur und Andante con Variazioni* (2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte) Partitur und Stimmen. aart verlag Zürich, 2007

