

## Mozart 1778

### Gespräch mit Marieke Spaans und Anton Steck

[Mozart78-1] Frau Spaans, Herr Steck, im laufenden Jubiläums-Jahr 2006 sind die Werke Mozarts allerorts zu hören, und es erscheint eine kaum überschaubare Flut an Neueinspielungen. Nikolaus Harnoncourt hat zu Beginn dieses Jahres gemahnt, Mozart nicht „zerstückelt aus allen Werbekanälen tropfen“ zu lassen, sondern seiner Musik aufmerksam zuzuhören. „Mozart braucht unsere Ehrungen nicht – wir brauchen ihn und seinen aufwühlenden Sturmwind. So ein Jahr ist in Wirklichkeit unsere Chance“.

Ihr Hauptbeitrag zum Mozart-Jahr ist eine streng biographisch geprägte Einspielung der sechs Sonaten für Clavier und Violine, die während der großen Reise des Komponisten 1778 in Mannheim und Paris entstanden sind. Wie kam es zu der Entscheidung, ausgerechnet diese Werke Mozarts einzuspielen? Verstehen Sie diese Aufnahme auch als „Kontrapunkt“ gegen manch oberflächliche Mozart-Verehrung?

MS: Es sind in diesem Jahr viele Aufnahmen erschienen, und es werden wahrscheinlich auch noch viele erscheinen, wovon etliche den neuesten Stand der Forschung und der Entwicklung der historischen Ausführungspraxis widerspiegeln. Natürlich gibt es auch viele Musiker, die jetzt einfach mal wieder Mozart einspielen wollen, weil es kommerziell gesehen passt.

Ich verstehe unsere Aufnahme nicht unbedingt als einen Kontrapunkt zu anderen Mozart-Einspielungen in diesem Jahr, sondern eher als einen Beitrag zum hoffentlich tieferen oder besseren Verständnis des Menschen und des großen Komponisten Mozart. Wir erbringen diesen Beitrag in der Überzeugung, dass eine seriöse Vorarbeit, im historischen und im ausführungspraktischen Sinne, dabei unentbehrlich ist. Das „Kontrapunktische“ an diese Aufnahme könnte allerdings sein, dass wir eine ungewöhnliche Instrumentenwahl getroffen haben, nämlich den Tagentenflügel.

AS: Ich sehe ein solches Jubiläumjahr auch als Chance, auf diese komplexe Persönlichkeit Mozart noch viel stärker einzugehen, als das im normalen Konzertbetrieb möglich ist. Die Sonaten von Mozart, die als op. 1 in Paris gedruckt wurden, sind für uns sehr interessant gewesen, weil sie in einer sehr wichtigen Zeit entstanden sind. Mozart ging zum ersten Mal ohne den Vater, der in Salzburg bleiben musste, auf Reisen, erlebte mit Aloysia Weber seine erste Liebe, die auch später die erste Enttäuschung wurde. Schließlich hat Mozart auf dieser Reise seine Mutter verloren, was sehr schmerzlich für ihn war, wie die Briefe an seinen Vater zeigen. Es waren also turbulente Zeiten für ihn, sowohl privat als auch beruflich. Mozart hat plötzlich lernen müssen, dass er nicht immer Erfolg hat – weder in Mannheim noch in Paris hat er eine Stelle bekommen, den Wunderkind-Status hatte er als 20-jähriger auch verloren und musste nun mit seinem eigenen Leben zurechtkommen und dabei sehen, dass es auch noch andere gibt, die komponieren können und vielleicht sogar in dem Moment erfolgreicher sind als er.

In dieser Zeit ist ihm also sehr viel passiert, und es war uns wichtig, diese emotional wichtige Periode in Mozarts Leben nachzuzeichnen. Deshalb haben wir uns entschieden, diese sechs Werke komplett einzuspielen und nicht, wie andere das machen, späte Sonaten aufzunehmen und dazu dann die eine oder andere Mannheimer oder Pariser Sonate „mitzunehmen“, um die verbleibenden Zeit auf der CD zu füllen. Das würde diese großartigen Werke zu „Füllstücken“ degradieren, was sie nun beileibe nicht sind. In dieser Zeit ist ein ganz neuer Kompositionsprozess entstanden, nachdem Mozart die Mannheimer Schule und den Pariser Stil kennengelernt hat.

Und ganz nebenbei: Mozart hat sich zwischen 1778 und 1785 extrem verändert – wer behauptet, er könne eine Mannheimer Sonate am Morgen aufnehmen und am Nachmittag eine späte Wiener und dabei jeweils die feinen stilistischen Nuancen herausarbeiten, der gaukelt sich und dem Publikum etwas vor. Da liegen Welten dazwischen – aber eben überhaupt nicht in puncto Qualität!

Meiner Ansicht nach sind heute die Mikrofone die Ohren der Zuhörer, die sich früher um ein

Clavier herum gruppiert haben. Für den kleinen Kreis, für den diese Werke eigentlich geschrieben sind, konnte man mit viel mehr Feinheiten arbeiten. Wenn wir im Studio aufnehmen, sind wir also viel authentischer, als wenn wir in einem großen Konzertsaal vor 500 oder 600 Leuten musizieren – dort muss man eine weitaus gröbere Herangehensweise an den Tag legen. Nur unter diesem Gesichtspunkt kann man sich von Schnell- und Massenproduktionen, und somit von der Oberflächlichkeit und Kommerzialisierung abheben.

[Mozart78-2] Wenn Sie die Musik dieses bewegten Jahres spielen, haben Sie gewiss eine Vorstellung von Mozarts Gefühlsleben in der betreffenden Zeit. Wie stellen Sie sich diesen 22-jährigen Mozart des Jahres 1778 vor?

MS: Zunächst einmal als eine sehr neugierige und „hungrige“ Person, einer der in die Welt hinausgeht und denkt: Jetzt fängt meine Karriere an, es werden alle Könige um mich werben, jetzt werde ich berühmt! Dann aber – im Angesicht der vielen Ereignisse dieses Jahres – war er wohl auch recht einsam, weil er so viele Probleme ganz selbstständig, ohne seinen Vater bewältigen musste. Dieses Hin und Her zwischen möglichen Karriereperspektiven in Paris oder doch in Süddeutschland, die erste Liebe, die sterbende Mutter und die briefliche Kommunikation mit Salzburg – in all diesen Dingen ist er plötzlich auf sich selbst zurückgeworfen worden und hat eine große Selbstständigkeit beweisen müssen. Und die Sonaten op. 1 geben einen erstaunlich tiefen Einblick in das Leben Mozarts:

Die erste Sonate (KV 301) voll brausender Heiterkeit, das Flirten im 2. Satz – so stelle ich mir den geselligen Freundeskreis in Mannheim vor.

Die Hoffnung auf die glorreiche Zukunft dagegen ist im 1. Satz der Sonate in Es-Dur (KV 302) zu hören. Das Rondeau dieser Sonate drückt einerseits die Sehnsucht aus, aber da gibt es auch herrlich männliche Bassvariationen, richtig stolz und kraftvoll!

Das zärtlichste Adagio, das man sich nur vorstellen kann, steht am Beginn der dritten Sonate (KV 303), danach folgt ein Molto allegro noch dem Motto „was sich liebt, das neckt sich“.

Und dann der große Unterschied in der 4. Sonate e-moll (KV 304) aus der Zeit des Todes seiner Mutter. Die Emotionen sind hier so ergreifend, die Wut, das Durchhalten, die Trauer, die Liebe, die Einsamkeit, die Hoffnungslosigkeit.

Am Schluss das Meisterstück (KV 306): die Probe seiner Virtuosität als Clavierist, das innigste und zugleich großzügigste Andantino cantabile, das ich kenne, und die Fantasie im letzten Satz: Wenn Paris ihn jetzt nicht als den Allergrößten krönt...!

AS: Er ist losgezogen als karriereorientierter Jüngling und muss schon in Mannheim feststellen, dass sein Wunderkindstatus dahin ist und er die falschen Stücke im Gepäck hat, denn in Mannheim wurden Sinfonien, Opern und große Kirchenwerke gespielt. Er hat den „Günther von Schwarzburg“ von Holzbauer und ein Melodram von Benda gesehen, war begeistert und muss gemerkt haben, dass er mit seinem Operschaffen noch nicht dieses Niveau erreicht hatte. Ihm ist wohl klar geworden, dass er nicht einfach so eine Oper „aus dem Ärmel schütteln“ konnte und er sich schnell etwas einfallen lassen musste, denn die Reisekasse war nicht so üppig gefüllt, und er hatte so gut wie keine Einnahmen. Die Aussicht, einen Zyklus von Sonaten drucken zu lassen, war in diesem Sinne auch ein finanzieller Aspekt in seiner Planung.

Dass die Reise eine Berg- und Talfahrt der Gefühle werden wird, hätte er sich bestimmt nicht erträumen lassen. Andererseits: Genial wie er nun einmal war, hat er diese Gefühle sofort in Musik umgesetzt. Und damit meine ich nicht nur die viel zitierte, ja fast schon überstrapazierte e-moll-Sonate. Mozart fängt in diesen Tagen an, sich auf seine Kunst zu verlassen. Er realisiert, wie er seine Technik einsetzen kann, und er tut es auch. Ein Paradebeispiel dafür ist die sechste Sonate in D-Dur, die gleichzeitig eine Sinfonie, eine Oper und ein Konzert ist. Damit bekennt Mozart Farbe und sagt: Das ist meine Visitenkarte.

MS: Man weiß ja nicht, ob Mozart der Meinung war, man sollte diese sechs Sonaten hintereinander spielen. Ich glaube das nicht, finde aber doch sehr interessant, dass er ein ganzes Jahr mit der Idee herumgelaufen ist, einen Zyklus von sechs Sonaten zu schreiben, mit dem er sich in Paris oder allgemeiner „in der Welt“ präsentieren konnte. Ich finde schon, dass

es in diesem Zyklus eine gewisse Geschlossenheit gibt. Er zeigt eine große Palette ganz unterschiedlicher Emotionen, er führt viele unterschiedliche Formen vor und gibt damit eine perfekte Visitenkarte seines damaligen Könnens ab. Das gab es vorher nicht, für mich sind diese Sonaten sein erstes Opus magnum.

[Mozart78-3] Durch den „Amadeus“-Film prägte sich vielen Menschen das Bild eines allzeit unbeschwerten, sorglosen Mozart ein. Zumindest auf die Reisen von 1778 mag das ja nicht zutreffen?

AS: Solche Filme sind für uns eher eine Plage. Natürlich kann man einen Kinofilm nicht als historisches Dokument betrachten – das wäre für die Zuschauer, die eine Abend-Unterhaltung bei Chips und Popkorn haben möchten, sicherlich auch nicht angebracht. Allerdings machen es sich viele Filmproduzenten sehr einfach – sie verfremden die Protagonisten bis zur Unkenntlichkeit und bringen aber gleichzeitig die alteingesessenen Anekdoten und historischen Verfremdungen, die über die Jahrhunderte entstanden, an den zentralen Stellen an, so dass der Eindruck entsteht, es wäre tatsächlich ein Film auf historischer Basis!

Die Wahrheit sieht aber ganz anders aus: Durch die oft mittelmäßigen, populistisch aufgearbeiteten, aber im Grunde genommen lieblosen Recherchen fliegen viele Drehbuchautoren an den wirklich spannenden Dingen vorbei, ohne davon Kenntnis zu nehmen. Ich möchte sogar soweit gehen: Fast jeder Komponist im 18. Jahrhundert hatte eine so spannende Vita, die – wenn sie gut erzählt werden würde – auch für das „normale“ Publikum wahnsinnig interessant wäre. Gerade die Mozart-Zeit ist doch durch den gesellschaftlichen Umbruch der französischen Revolution eine so packende Geschichte – in meinen Augen deutlich besser, als das hysterische Kichern des Protagonisten im „Amadeus“-Film.

MS: So ein clownesker Mozart spricht auch gar nicht aus den Bildern, die wir von ihm kennen, nicht aus den vielen ernsthaften und großen Themen, die er in seinen Briefen behandelt oder aus den tiefen Emotionen, die in seiner Musik erklingen. Ich mag lieber das Bild von Martin Geck, der Mozart als „Harlequin“ bezeichnet, als jemanden, so sagt Leibniz, „der sich auf die Kunst verstehe, das Schwierige angenehm zu machen“. Aber das ist etwas viel Intelligenteres, als nur kichernd in der Gesellschaft herumzuhüpfen, wie es im Film der Fall war. Um große Emotionen so in Musik umzusetzen, dass alle Menschen sich seit Jahrhunderten von seiner Musik berührt fühlen, dafür braucht man ein unglaubliches Können und ganz viel Genie!

[Mozart78-4] Im Jahre 1778 schrieb Mozart insgesamt sieben Sonaten für Clavier und Violine – warum konzentriert er sich in dieser Zeit gerade so auf diese Gattung?

MS: Am Beginn seiner Reise hatte Mozart in München die sechs Sonaten für Clavier und Violine von Joseph Schuster gesehen und es ist ihm klar geworden, dass diese Gattung zur Zeit sehr beliebt ist. Er hat regelmäßig Gespräche darüber geführt, auch mit Johann Baptist Wendling in Mannheim, und entschied sich dann, diese sechs Sonaten zu komponieren, um sich in der Öffentlichkeit sowohl als Komponist als auch als Virtuose präsentieren zu können. Schließlich war diese Gattung auch in der einflussreichen Pariser Clientèle sehr populär: Viele Damen haben ja ein Tasteninstrument gespielt, viele Herren die Violine. Es war für Mozart wichtig, gerade diese soziale Schicht zu erreichen, und dies konnte idealerweise über seine Sonaten geschehen.

Glauben Sie, dass sich Mozarts emotionale Eindrücke dieser Reise durch die intime Gattung der Sonate besser ausdrücken ließen als beispielweise in einer Sinfonie?

AS: Ich denke nicht, dass das in irgendeiner Form zusammenhängt, denn er lernt ja erst, als er Salzburg verlässt, seine Emotionen mit großer Zuverlässigkeit in Musik umzusetzen. Natürlich saugt er weiterhin wie ein Schwamm Anregungen von vielen Musikerkollegen auf, aber er lernt,

dass er dies sofort in eigene Töne und Motive umsetzen kann. Die Besetzung ist dabei – so glaube ich – sekundär. Wenn dies nicht so gewesen wäre, hätte er bestimmt eine große Sinfonie komponiert, denn das war in Mannheim die dominierende Gattung, zumal er dafür das beste Orchester Europas und damit der Welt zur Verfügung hatte.

[Mozart78-5] Die Sonaten für Clavier und Violine op. 1 sind sehr abwechslungsreich gestaltet. Ist dies ein Spiegel der Entwicklung dieser Gattung zu Mozarts Zeit oder probiert Mozart hier die Grenzungen der Gattung aus?

MS: Es gibt eine Art Tradition, wie sich eine Sammlung von sechs Sonaten aufzubauen hat: So soll immer eine Variationsreihe enthalten sein, ebenso ein Menuett, weil das gerade sehr in der Mode ist. Mozart nimmt einerseits diese Tradition auf und verarbeitet sie in seinem op. 1, andererseits fügt er auch ganz neue Formen ein, die man nicht gewohnt ist, wie eine Duo-Tempi-Arie oder die Schlusssonate mit drei Sätzen und einer riesigen Doppelkadenz. Das sind alles Dinge, die sehr modern sind und auch Impulse auf andere Werke ausüben können. Interessant ist, dass im Vergleich dazu die Sonaten für Clavier und Violine von Johann Christian Bach, Joseph Schuster oder auch Jean-Joseph Mondonville eine viel schlichtere Rolle für die Violine vorsehen. Mozart gibt dagegen der Violinstimme wesentlich mehr Selbstständigkeit. Es gibt auch Passagen, in denen die Violine eigene Themen entwirft und das Clavier reine Begleitfunktion – wie im Generalbasszeitalter – besitzt. Somit treten die Instrumente bei Mozart viel mehr als Dialogpartner auf, sie spiegeln und ergänzen sich aneinander.

Die Sonaten tragen den Titel „für Clavier und Violine“, und zweifellos ist das Clavier oft themenbestimmend, während die Violine zuweilen nur den Charakter einer obligaten Oberstimme besitzt. Wie empfinden Sie diese Gewichtung zwischen den beiden Instrumenten?

AS: Es handelt sich – wie Sie eben gesagt haben – um eine „obligate“ Stimme. Und das ist genau die „Chance“ dieser Werke im Gegensatz zu „ad-libitum-Stücken“ der Zeit, in denen das Mitspielen der Violine nicht unbedingt erforderlich ist. Mozart erreicht zunächst eine Gleichberechtigung zwischen den Instrumenten, indem auch die Violine themenbestimmend ist – ganz deutlich z. B. am Beginn der C-Dur-Sonate. Dann gibt es aber auch weite Abschnitte, in denen sich die Violine auf die reine Begleitfunktion des Claviers zurückzieht, z. B. am Beginn der D-Dur-Sonate. Mozart führt die Violine also in ein permanentes Wechselspiel zwischen Aktivität und Passivität, aber die Passivität ist niemals im Sinne des „ad-libitum-Stils“ zu verstehen – auch die reine Funktion der harmonischen und melodischen Unterstützung ist bei diesen Werken so fruchtbar, dass es keinem Geiger langweilig werden sollte. So liegt für mich die Meisterschaft bei diesen Werken nicht im Abspulen virtuoser Passagen auf der Geige, sondern im Dialogisieren. Dabei finde ich es völlig nebensächlich, ob man die erste oder zweite Stimme spielt. Solange die musikalische Substanz vorhanden ist und die Musik nicht ein „Liebhaber-Geplänkel“ ist, kann ich gerne in die zweite Reihe zurücktreten.

[Mozart78-6] Wie stufen Sie die Werke rein geigentechnisch im Vergleich zu den kurz zuvor in Salzburg entstandenen Violinkonzerten ein?

AS: Das ist ziemlich schwer zu vergleichen. Lassen Sie mich zunächst einen anderen Vergleich anführen: Innerhalb der Gattung Sonate für Clavier und Violine schreibt Mozart deutlich schwieriger als seine Zeitgenossen, da sich die Violinstimme eben viel stärker thematisch mit dem Clavierpart verschränkt. Bei den Violinkonzerten dagegen ist es eher umgekehrt: Hier haben die „anderen“ Komponisten, z. B. Antonio Rosetti, wesentlich virtuoser als Mozart komponiert. Friedrich Eck, der Mannheimer Geiger, konnte locker zwei Oktaven höher spielen, als Mozart es in seinen Konzerten verlangt. Innerhalb der beiden Gattungstraditionen gibt Mozart also der Sonate den wesentlich anspruchsvolleren Part als dem Konzert.

Wie sieht das beim Clavier aus? Gibt es große technische Unterschiede zwischen den Solosonaten Mozarts jener Zeit, etwa der großen a-Moll-Sonate (KV 310), und dem Clavierpart in den Sonaten für Clavier und Violine?

MS: In einem Konzert im Deutschlandfunk habe ich auch diese a-Moll-Sonate gespielt, und ich finde, dass die Anforderungen gleich sind. Natürlich ist es so, dass man in den Sonaten für Clavier und Violine ab und zu mit beiden Händen diese „Generalbass-Patterns“, reine Begleitfiguren also, spielen muss. Das Gleiche kommt in der a-Moll-Sonate in der linken Hand vor, während in der rechten dann eine melodische Entwicklung stattfindet. Rein technisch gesehen, liegt das für mich im selben Bereich. Die Unterschiede liegen auf einer anderen Ebene: Bei der Solosonate muss man allein gestalten, im Duett kommt es auf das gute Zusammenspiel an.

[Mozart78-7] Spürt man in den in Paris entstandenen Werken die vielen musikalischen Erfahrungen, die Mozart innerhalb kurzer Zeit in dieser Stadt aufnehmen konnte?

AS: Ich finde ja. Es gab damals in Paris die Concert Spirituel – eine der größten Konzertreihen der Zeit, in der sehr oft die bedeutendsten Virtuosen Europas zu hören waren – in der Gewichtung sicherlich heute mit der Carnegie Hall zu vergleichen. Dort wurde das Neueste vom Neuesten präsentiert. Mozart konnte dabei nicht nur die großen Solisten, etwa Mitglieder der Mannheimer Hofkapelle, hören, sondern auch Werke von Jomelli, Johann Christian Bach, Mondonville, Gluck und vielen anderen kennenlernen. Außerdem wurden auch Werke älteren Datums gespielt – so bekam also Mozart einen Überblick und wurde von sehr vielen Seiten beeinflusst.

[Mozart78-8] Deutet sich in dieser selbstbewussten und zugleich sehr persönlichen Musik vielleicht bereits der endgültige Bruch mit Salzburg an?

MS: Er hatte sich ja eigentlich schon verabschiedet von Salzburg, Colloredo hatte ihn ja entlassen. Es handelte sich ja schließlich um seine Bewerbungsreise, und op. 1 war dazu die perfekte Visitenkarte, weil es so komplett ist. In Paris erhielt er ja offenbar ein Angebot, für ein gutes Gehalt als Organist in Versailles angestellt zu werden. Es kam allerdings nicht dazu, möglicherweise hat Mozart die Stelle auch abgelehnt oder sie ist ihm gar nicht richtig angeboten worden. Gleichzeitig sieht man, dass er sich nicht gerade beeilt hat, nach Salzburg zurückzukehren, um dort die Organistenstelle am Dom anzutreten. Vielleicht hat er die Zeit dieses bewusst verzögerten Heimweges gebraucht, um die Entscheidung für sich zu treffen, den Bruch mit Salzburg zu vollziehen.

AS: Ich denke, dass Mozart in dieser Zeit klar die Erkenntnis gewachsen ist, dass er sich von seinem Vater trennen muss. Es wurde ihm jetzt klarer denn je, dass ihn die Ratschläge seines Vaters auch behindern. In Mannheim und Paris hat er ganz andere musikalische Eindrücke gesammelt als in Salzburg. Der Reifungsprozess dieser Reise bestand darin, dass er danach die Stirn hatte, sich gegen seinen Vater durchzusetzen: „Ich kann auf meinen eigenen Beinen stehen, und ich muss es jetzt auch.“

[Mozart78-9] Warum haben Sie einen Tangentenflügel als Begleitinstrument ausgewählt?

MS: Ein Freund von uns, der Hamburger Cembalobauer Matthias Kramer, erzählte vor etwa anderthalb Jahren, dass er einen originalen Tangentenflügel von 1788 aus Wien, höchstwahrscheinlich aus der Werkstatt Walters, in seinen Besitz bekommen hat und er dieses Instrument, falls wir es einmal verwenden wollen, gerne zur Verfügung stellen würde. Da der Typus des Tangentenflügels als solcher wenig bekannt ist und auch lange Zeit vergessen war,

haben wir uns zunächst in diese Materie vertieft. Im Gespräch mit Matthias Kramer und anderen stellte sich heraus, dass sich im Clavierbau des 18. Jahrhunderts etwas ereignet hat, dass wir so nicht mehr wahrnehmen: Wir möchten gerne, dass das Cembalo bis 1750, dem Tode Bachs, in Gebrauch war, und dann vom Hammerflügel abgelöst wurde. Das ist zwar schön kategorisch, entspricht aber gar nicht den Informationen, die wir aus dieser Zeit haben. Die Instrumentenbauer des 18. Jahrhunderts machten auf der Suche nach neuen Klangmöglichkeiten, Klangfarben und Dynamikunterschieden auf Tasteninstrumenten immer wieder Erfindungen, die auch groß in den Zeitungen angekündigt wurden und der Kundschaft als eine Art „Wunder“ vorgestellt wurden. Auf diese Weise entstand eine riesige Anzahl von verschiedenen Tasteninstrumenten-Typen, die nebeneinander existiert haben. Eine Linie führte über die Clavichord-Technik und die Cembalo-Form zum Tangentenflügel, der sich in seiner Mechanik vom Hammerflügel unterschied: Ein Hammerflügel besitzt ja ein Hämmerchen, das an der Taste befestigt ist. Beim Tangentenflügel besteht die Mechanik aus kleinen Holzstäbchen, die sich lose, von einem Rechen geführt, auf der Taste befinden. Diese Konstruktion ist ein wenig sensibler als jene des Hammerflügels und dadurch etwas schwieriger zu handhaben, was dazu geführt haben könnte, dass sich der Tangentenflügel letztendlich nicht durchgesetzt hat. Wir finden in diese Zeit zahlreiche Namen für Tasteninstrumente mit Klang-„Veränderungen“. In Italien wird von einem „Cembalo pieghevole“ gesprochen, in Paris von einem „Clavecin harmonieux et celeste“. In Deutschland wurden diese Instrument-Typen im 19. Jahrhundert „Tangentenflügel“ genannt, um sie vom „Hammerflügel“ unterscheiden zu können. Der ursprüngliche Name „Flügel mit Forte-Piano“, oder kurz „Forte-Piano“ sagt allerdings nichts darüber aus, ob ein Hammerflügel oder ein anderes Tasteninstrument gemeint ist. Man war auch nicht, wie heutzutage, Pianist, Organist oder Cembalist, sondern eher Clavierist oder „Tastenist“ und hat sich immer an dem Instrument bedient, das gerade vorhanden war. Leopold Mozart war Vertreter einer großen Firma für Tasteninstrumente aus Regensburg, Franz Jakob Spät, die solche Tangentenflügel hergestellt hat. Solche „Spätische Claviere“, so Mozart in einem Brief von 1777, standen also im Hause Mozart in Salzburg und er hat darauf musiziert. Deswegen dachten wir, dass ein Tangentenflügel das hervorragende Instrument wäre, um die Vielfalt an Emotionen und Affekten dieses op. 1 zum Klingen zu bringen.

[Mozart78-10] Durch seinen cembaloähnlichen Klang besitzt der Tangentenflügel einen feinfühligere, diffizilere Klang als der Hammerflügel. Ist diese Wirkung erwünscht?

MS: Ja, man kann auf diesem Clavier so viele Qualitäten des Cembalos erzeugen, z. B. große, heftige Arpeggi, brillante Triller, schnelle, leichte Figuren, aber auch „grollende“ Klänge. Darüber hinaus gibt es die Möglichkeit, mit einem Register einen Hammerflügelklang zu erzeugen, dabei werden Lederchen unter die Saiten geschoben. Dann gibt es noch einen Lautenzug, genau wie bei einem Cembalo, schließlich kann die Dämpfung im Diskant komplett aufgehoben werden, dann verschmilzt der Klang in ganz wunderbarer Weise. Es ist so schön, eine solch große Palette an unterschiedlichen Klangfarben zur Verfügung zu haben. Ein Instrument zu finden, in dem Cembalo und Hammerflügel vereint sind, das ist purer Luxus.

Nennen Sie uns ein paar konkrete Stellen in den Mozart-Sonaten, an denen Sie diese Register eingesetzt haben?

MS: In der ersten Variation der A-Dur-Sonate habe ich das Hammerflügel-Register angewendet und dazu noch die Dämpfung im Diskant aufgehoben. Dadurch ist der Klang etwas voluminöser. Es gibt auch Passagen des Dur-Moll-Wechsels in der e-Moll-Sonate, wo ich auch das Hammerflügel-Register eingesetzt habe, damit das Moll noch gedämpfter erklingt. Schließlich habe ich auch im langsamen Satz der D-Dur-Sonate die Dämpfung aufgehoben, dies ergibt eine unglaublich „traumhafte“ Atmosphäre.

Würden Sie zustimmen, dass der Tangentenflügel fast noch mehr Möglichkeiten aufweist als ein Hammerflügel?

MS: Ja, weil ich es auch so herrlich finde, wenn man ab und zu einen scharfen oder auch silbrigen, hellen Klang erzeugen kann.

Welche besonderen Anforderungen stellt das Spiel auf dem Tangentenflügel, gerade im Vergleich zum Hammerflügel?

MS: Das schwierige an diesem Spiel ist eben das, was Mozart in seinem Brief beschreibt: Wenn man eine Taste zu hart anschlägt, erklingt der Ton zweimal, wenn man die Taste zu leise berührt, kommt gar kein Ton. Das „Fingerspitzengefühl“ eines Clavieristen wird also sehr auf die Probe gestellt, und es ist sicher gewöhnungsbedürftig. Andererseits, wenn man sich gut mit einem Clavichord auskennt, dann kommt man der Sache schon sehr nahe. Wichtig ist, dass man von vornherein eine genaue Vorstellung über die Interpretation haben muss.

[Mozart78-11] Wie stellt sich die Violinstimme hinsichtlich der Wahl des Instruments und der Interpretation auf eine solch „ungewohnte“ Begleitung ein?

AS: Originale Tasteninstrumente aus der Zeit vor 1800 zu finden, ist eine höchst außergewöhnliche Angelegenheit. Für mich war diese Produktion deshalb auch etwas ganz Besonderes. Wir haben eine originale Geige, ein originales Clavier und ich habe auch noch einen originalen Bogen von 1780 gespielt – das heißt, originaler geht es kaum. Aber es ging uns natürlich in erster Linie um die Qualität des Instruments, und die hat uns schon sehr überzeugt. Bis dato hatte ich diese Sonaten immer mit Hammerflügel als Partner gespielt, die ja meist etwas dumpf klingen. Als dann dieser Tangentenflügel zu ersten Mal erklang, fiel mir auf, dass es ja gar nicht so dumpf wie beim Hammerflügel klingen muss. Die Geige besitzt ja auch einen recht obertönigen Klang, mir kam das also sehr zu passe, wenn aus dem Clavier auch hellere Töne herauskommen. Ich denke, die Stücke passen auch so gut zu diesem Instrument, da sich die emotionale Situation, in der sich Mozart zur jener Zeit befand, auf einem Tangentenflügel wesentlich konsequenter darstellen lassen, denken wir nur an diese grollenden Alberti-Bässe, die ja schon fast einen metallischen Beiklang besitzen. Es lässt sich also wesentlich mehr Emotion vermitteln, weil dieses Instrument eben mit so vielen Farben agieren kann. Dagegen finde ich Hammerklaviere inzwischen relativ langweilig, zumindest für diesen Zeitraum.

[Mozart78-12] Muss sich das heutige klaviergewohnte Publikum neu in den Tangentenflügel einhören? – Wie sind Ihre Erfahrung von Konzertauftritten mit diesem Instrument?

MS: Enorm – in den Konzertpausen waren die Leute nicht wegzubekommen von dem Clavier, sie standen da massenhaft mit wahnsinnig vielen Fragen über das Instrument. Es gab die Reaktion „Warum haben wir das nicht früher gehört“ oder auch „So habe ich Mozart noch nie gehört“. Ohne unsere Entscheidung jetzt in den Himmel zu heben: Die Leute haben begeistert reagiert und es wurde sehr gut angenommen.