

1. Preis: Professor Dr. Hermann Keller, Stuttgart

Die Preisfrage der Gesellschaft für Musikforschung stellt zwar nur ein kleines, scheinbar geringfügiges Gebiet der musikalischen Notation zur Diskussion, aber gerade diese kleinen Unterschiede in der Zeichensetzung beeinflussen weitgehend den Ausdruck und die Wiedergabe der Musik. Die Frage beschränkt sich auf Mozart, sie kann aber nicht behandelt werden, ehe nicht vorher die allgemeine Bedeutung und Auffassung dieser Zeichen im 17. und 18. Jahrhundert wenigstens einigermaßen geklärt ist. Dafür fehlen aber gründliche wissenschaftliche Vorarbeiten fast gänzlich; in den grundlegenden Werken über Notation von Johannes Wolf und Hugo Riemann sind diese Zeichen entweder gar nicht oder nur am Rande gerade noch erwähnt.

Der Charakter der Notation wird im 17. Jahrhundert durch drei Faktoren in eigentümlicher Weise — fast mathematisch — belebt: durch die Generalbaßbezeichnung, durch die graphischen Zeichen für die Ornamente und durch die bildlichen Zeichen zur Bindung oder Trennung der Töne: Bogen, Keil und Punkt und eine Verbindung von Punkten (seltener Keilen) und Bogen. Diese Zeichen wurden zunächst für den Violinspieler geschaffen; der Bogen — zunächst nur über zwei nebeneinander liegenden Noten — bedeutete ihm, diese Noten auf einem Bogenstrich zu nehmen. Wie rasch sich diese neue Technik einbürgerte, zeigt die bekannte Bemerkung von Samuel Scheidt in seiner *Tabulatura nova* (1624) über die „*imitatio violistica*“, die er hier schon auf die Tasteninstrumente überträgt. Etwas später erst scheinen sich die Trennungszeichen Keil und Punkt eingeführt zu haben. Daß zur Bezeichnung der Trennung zwei verschiedene Zeichen gebraucht wurden, die natürlich auch verschiedene Bedeutung hatten, das hat — besonders durch die Nachlässigkeit und Bequemlichkeit der Stecher — zu einer Verwirrung geführt, die wenigstens auf einem Punkte zu beheben, ja gerade diese Preisaufgabe gestellt wurde. Wenn schon die Praktiker nicht immer konsequent verfahren, so lassen uns auch die Theoretiker im Stich: in den Generalbaß-Schulen der Zeit, die zum Teil ja auch die Ornamentik mit einbeziehen, fehlen Hinweise auf die Bedeutung der Artikulationszeichen ganz; Georg Muffat spricht im *Florilegium* wohl von Stricharten und von der „*Confluentia*“ (der Bindung), aber nicht von Keil und Punkt, so daß wir verlässlichere Zeugnisse erst aus den Violinschulen des 18. Jahrhunderts bekommen. Wir wählen, um uns darüber zu unterrichten, den *Versuch einer gründlichen Violinschule* von Leopold Mozart, die 1756, also im Geburtsjahr Wolfgang's, in erster Auflage erschien, und nach der selbstverständlich der Vater ihn unterrichtet hat. Dort heißt es im 1. Hauptstück, 3. Abschnitt § 20:

„Manchesmal setzt der Componist einige Noten, deren er jede mit ihrem eigenen Striche recht abgestoßen, und eine von der andern abgesondert vorgetragen wissen will. In diesem Falle zeigt er seine Vortragsmeynung durch kleine Striche an, die er über oder unter die Noten setzt: Z. E.“



Weiterhin spricht er von der Verbindung von Bogen mit Punkten oder Keilen



„Dieses zeigt an, daß die unter dem Verbindungszeichen stehenden Noten nicht nur in einem Bogenstriche, sondern mit einem, bey jeder Note angebrachten wenigen Nachdruck in etwas von einander unterschieden müssen vorgetragen werden.“

Sind aber statt der Punkte kleine Striche gesetzt; so wird bey jeder Note der Bogen aufgehoben; folglich müssen alle die unter dem Verbindungszeichen stehenden Noten zwar an einem Bogenstriche, doch gänzlich von einander getrennet abgespielt werden. Z. E.



Die erste Note dieses Exempels kommt im Herabstriche; die übrigen drey aber werden mit jedesmaliger Erhebung des Bogens und mit einem starken Abstoße von einander abgesondert im Hinaufstrich gespielt."

Es muß befremden, daß Leopold Mozart das durch Punkte bezeichnete staccato in seiner Violinschule überhaupt nicht erwähnt, obwohl er selbst als Komponist neben den Keilen im gleichen Werk Punkte verwendet (z. B. in einer Koloraturarie für Sopran mit Orchester¹, in der sogar die Singstimme reich artikuliert ist): auch ist auffallend, daß nicht von Keilen, sondern von „Strichen“ die Rede ist. Um 1750 verdünnt sich nämlich besonders in den Drucken der Berliner und der Wiener Schule der Keil zum Strich, ohne deswegen seine Bedeutung zu ändern. In den Drucken der norddeutschen Schule, besonders der Kleinmeister um Ph. E. Bach, steht dieser „Strich“ senkrecht auf der Note, hat also seine bildliche Kraft und Anschaulichkeit fast ganz verloren, während die Wiener Verleger (Torricella, Artaria) den Keil verfeinern und häufig als einziges Stakkatozeichen benutzen. Hier sei auch angemerkt, daß alle Artikulationszeichen direkt über oder unter den Notenkopf gesetzt werden; sie verlieren etwas von ihrer suggestiven Wirkung, wenn sie aus drucktechnischen Gründen — etwa in einer Fuge — über oder unter den Balkungen angebracht werden müssen.

Die grundsätzliche Verschiedenheit von Keil und Strich einerseits und Punkt andererseits läßt sich so formulieren: Der steil von rechts auf die Note niederfahrende Keil, ein Bild für den scharf auf die Saite herniederfahrenden Bogen, isoliert die Note, die er trifft; er löst sie aus dem Zusammenhang und betont sie damit. Es finden sich daher Keile häufiger über einzelnen Noten als über längeren Gruppierungen. Der Keil verkürzt die Note, über der er steht, nur wenig, da sie sonst zu sehr an Gewicht verlieren würde; ja, es gibt Fälle, in denen es dem Komponisten nur auf die Betonung, nicht auf eine Verkürzung ankam, so wenn angebundene Noten einen Keil erhalten (!), was auch bei Mozart einige Male vorkommt (s. S. 16, Beisp. 29), oder wenn ein Keil über einer kleinen Gruppe gebundener Noten steht, wie in einem Orchesterkonzert in B-dur von Graupner (DDT. 29/30, S. 204), wo es am Schluß des 1. Satzes nach einem vierfachen Pianissimo so heißt:



Erst nach 1800 erhält der Keil (Striche kommen um 1800 wieder in Abgang) die Bedeutung eines besonders scharfen Stakkatos, besonders in der Klaviermusik (während z. B. Brahms ihn in seinen Orchesterwerken weiter in der alten Bedeutung gebraucht).

Der Punkt, der, hinter die Note gesetzt, sie verlängert, verkürzt sie, wenn er über oder unter ihr steht. Er tritt in der älteren Literatur häufiger über Gruppen von Noten als bei Einzeltönen auf. Er macht die Noten leichter, so wie eine gestrichelte Linie leichter wirkt als eine durchgezogene, wirkt also darin völlig entgegengesetzt wie der Keil.

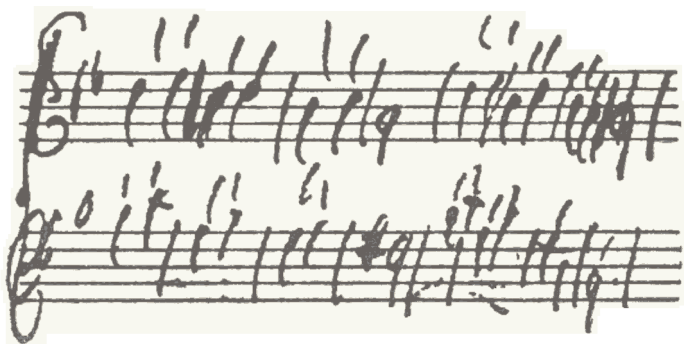
¹ DTB, IX, 2.

In den Druckwerken des 18. Jahrhunderts erscheinen also zwei Formen der Trennungszeichen, die leider oft nach reiner Willkür der Stecher gesetzt werden; um die Bedeutung der Zeichen wirklich zu erkennen, ist es nötig, die Handschriften der Komponisten zu befragen, besonders diejenigen, in denen beide Zeichen nebeneinander mit offenbar verschiedener Bedeutung vorkommen. Das soll in den nächsten Abschnitten für Mozart unternommen werden.

Mozarts Handschrift

Die Entwicklung der überaus feinnervigen Handschrift Mozarts von ihren kindlichen Anfängen an bis zu ihrer endgültigen Prägung, können wir aus den Bildtafeln in Schiedermairs ausgezeichnete Zusammenstellung *Mozarts Handschrift in zeitlich geordneten Nachbildungen* (1919) sowie aus den Mozart gewidmeten Seiten von Georg Schünemanns *Musikerhandschriften* (1936) ablesen; weiteres Material bietet der Bildband *Mozart* von Robert Bory (Genf 1948); dazu treten Faksimile-Ausgaben einiger Mozartscher Werke (D-dur und a-moll-Rondo, *Das Veilchen* u. a.).

Das früheste Beispiel eigener Artikulation (ohne Verbesserung durch den Vater) findet sich in dem Notenbuch des neunjährigen Mozarts von 1764 (Chelsea)¹:



Die ungeschlachten Keile wirken fast unfreiwillig komisch! Auch in folgenden Jugendwerken überwiegen die Keile weitaus, und Punkte erscheinen meist nur über gleichen Noten. Das Gefühl für die feinen Unterschiede der Artikulationszeichen scheint sich bei Mozart erst allmählich entwickelt zu haben und ist erst in den Wiener Jahren voll ausgebildet. Noch das Autograph des A-dur-Violinkonzerts (KV 219) ist darin ziemlich sorglos, die Notation oft verwischt; erst von den sechs Sonaten KV 279–284 (den sogenannten Dürrnitzsonaten) ab finden wir eine immer größere Feinfühligkeit für die Unterschiede der Zeichen. Die zu Anfang der Abhandlung gestellte Frage zählt drei Formen: Strich, Keil, Punkt auf; da editions-technisch nur zwei im Druck wiedergegeben werden können, so ist die Frage, nach welchen Richtlinien der Herausgeber verfahren muß, wenn er nicht ein neues Zeichen einzuführen gedenkt, was ja praktisch so gut wie unmöglich sein würde? Ich hoffe, im folgenden zu zeigen, daß das auch gar nicht notwendig sein wird, sondern daß es möglich ist, bei einer genügend großen Zahl der untersuchten Fälle (ich habe etwa 600 geprüft), von den unzweifelhaft klaren auf die zweifelhaften zu schließen, wobei natürlich immer noch ein Rest zweifelhaft bleiben wird, der aber nicht so groß ist, daß er die positiven Ergebnisse ins Wanken bringen würde.

Mozart benützt wie die meisten Tonsetzer seiner Zeit als Keil einen meist fein gezogenen, steil von rechts kommenden Strich. Dieses Zeichen ist meist deutlich und unverwechselbar.

¹ Vgl. G. Schünemann, a. a. O., Tafel 35.

Die Punkte, die Mozart setzt, sind über Einzelnoten oft etwas grob, je nach der benützten Gänsefeder, bei Tonleitern oder Passagen aber meist fein, offenbar nachträglich hingestreut. Zwischen diesen beiden Polen gibt es aber nicht nur eine, sondern mehrere Zwischenformen, von denen die häufigste ein kurzer, dicker, von links schräg abwärts verlaufender Keil ist. Der Kern der hier zu behandelnden Frage ist nun, ob dieser Form eine besondere Bedeutung zukommt oder ob sie teils als Abart der Punkte, teils als Deformation der Striche anzusehen ist? Um diese Frage in Angriff zu nehmen, müssen zuerst die sicher feststehenden Zeichen, sodann die Zwischenformen untersucht werden.

Der Keil (Strich) in Mozarts Handschriften

Der zum Strich verdünnte Keil erscheint in Mozarts Handschriften als ein steil von oben gezogener länglicher dünner Strich, der aber die Note nicht berührt. In der überwiegenden Mehrzahl der Fälle steht er über (seltener unter) einer Note, die damit betont wird und von der sich der Spieler elastisch abstößt.

1. Man stößt sich von einer betonten Note ab, die wiederholt wird:

1. Sonate C-dur, KV 330



(ebenso im Thema des Finales des Klavierkonzertes F-dur, KV 459, und zu Anfang des 2. Satzes des Klaviertrios E-dur KV 542). Es ist evident, daß in diesen Fällen ein Punkt sinnlos wäre.

2. Man stößt sich von einer betonten Note zu einem Sprung ab:

2. Violinsonate, KV 379



Auftakte, die in der älteren Musik fast stets abgesetzt werden, um der folgenden Hauptnote desto mehr Gewicht zu geben, werden, wenn sie überhaupt ein Zeichen tragen, meist mit einem Punkt versehen. Wir finden aber bei Mozart auch schon die reizvolle Gegenbetonung des Auftakts, die in der Musik des 19. Jahrhunderts so häufig anzutreffen ist; in solchen Fällen setzt Mozart einen Keil (Strich). So erhält in der Violinsonate A-dur (KV 526) der hinreißende Melodiezug des Anfangs seinen Schwung von der leichten Gegenbetonung des Auftakts; auch am Ende der ersten Phrase setzt Mozart einen Keil, um die Spannung über die Pause hinüberzutragen (wogegen er logischerweise am Schluß des ganzen Themas fehlt):

3.



Auch im Adagio finden wir bisweilen Keile beim Auftakt (Violinkonzert A-dur, Anfang des 2. Satzes) oder am Schluß, um die Bewegung über eine Pause weiterzutragen (Klavierkonzert A-dur, KV 488, 2. Satz):



In den beiden folgenden Beispielen steht der Keil über der zweiten von zwei gleichen Noten:

5. Violinsonate Es-dur, KV 380, 1. Satz, T. 97/98



6. Streichquintett g-moll, KV 516



Diese Form ist von der ihr äußerlich ähnlichen, häufig vorkommenden Form  wohl zu unterscheiden: die erste der beiden gleichen Noten soll als Schluß, die zweite als Auftakt empfunden werden, also gerade das Gegenteil des leichtbeschwingten Ausdrucks der zweiten Form!

Auch in triolischer Bewegung liebt es Mozart zuweilen die dritte Note als Auftakt zu betonen und mit einem Strich zu versehen (Finale des Quintetts g-moll):



Im Adagio und piano bedeutet der Strich bisweilen nur einen sanften Nachdruck:

8. Violinsonate C-dur, KV 296, 2. Satz, T. 9–12



Statt weiterer Beispiele aus den Instrumentalwerken seien nun noch einige Beispiele aus den Opern angeführt. Die Charakteristik der handelnden Personen kommt natürlich auch in der Artikulation zum Ausdruck. Ein Prachtbeispiel (noch im Gebiet der nicht wortgebundenen Musik) findet sich in der Ouvertüre zu *Don Giovanni* (T. 77–81), wo der herrischen Leidenschaft Don Giovannis (Keile) die verlegen schäkernde Zerline (Punkte) entgegengestellt wird:



Auch in der Oper selbst sind die leidenschaftlich handelnden Personen (Don Giovanni, Donna Anna, Donna Elvira und der Komtur) überwiegend mit Keilen charakterisiert, Leporello (besonders in der Register-Arie!) ebenso Zerline und Masetto haben Punkte. Ähnliches findet man in reicher Fülle in *Figaros Hochzeit*, auch in der *Zauberflöte*, weniger in *Così fan tutte*; jedoch muß hier wegen Platzmangel auf Einzelheiten verzichtet werden. Nur ein Beispiel aus *Don Giovanni* sei angeführt: die Arie des Masetto (1. Akt, Nr. 6), in der sich Hohn auf Zerlinas Leichtgläubigkeit und Wut auf Don Giovanni mischen (die Keile bedeuten Wut, die Punkte Hohn!):

10.



Der Gegensatz von Keil und Punkt kommt bei Mozart — und natürlich auch bei seinen Zeitgenossen und Vorgängern — häufig so zum Ausdruck, daß das Forte mit Keilen, das Piano mit Punkten bezeichnet ist. So im Streichquintett Es-dur (KV 614):

11.



ebenso im Streichquartett F-dur (KV 590):

12.



(Leider berücksichtigt Alfred Einstein in der Stimmengabe der zehn berühmten Streichquartette — 1954 bei Novello, London erschienen —, die genau nach dem Autograph gearbeitet ist, den Unterschied von Keil und Punkt, der sich noch in der älteren Petersausgabe findet, nicht, sondern setzt überall Punkte.)

Ein anderer Gegensatz, für den sich noch mehr Beispiele erbringen lassen, als für den eben angeführten, besteht darin, daß die größeren Notenwerte, als die schwereren, Keile, die kleineren, als die leichteren, Punkte erhalten, so schon in Beispiel 9 (Don Giovanni) und 11 (Streichquintett Es-dur, KV 614), ferner in der Violinsonate KV 380, 1. Satz, T. 154:

13.



In der Violinsonate A-dur (KV 526) beachte man, wie sich Mozart nach dem aufflatternden Generalauftritt von der letzten Note elastisch mit einem Keil abstößt (1. Satz, T. 50–52):

19.



Charakteristisch für Mozart sind auch die Fälle, in denen eine legato-Passage sich im staccato versprüht, selbst im Baß, wie in der Violinsonate G-dur (KV 379, 1. Satz, T. 21):

20.



Auch für leichte Begleitfiguren bevorzugt Mozart das mit Punkten bezeichnete staccato, so im Violinkonzert A-dur, wo im 1. Satz die zweiten Violinen noch ausdrücklich die Bezeichnung „sciolte“ (gelöst) tragen:

21.



und weiterhin für alle tändelnden Figuren wie in der Sonate C-dur (KV 309, 1. Satz, T. 35):

22.



und im Steichquartett G-dur (KV 387, 1. Satz, T. 25):

23.



Zahlreich sind die Beispiele von humoristisch gemeinten Stakkato-Punkten in den Opern, besonders in *Don Giovanni* (Leporellos Registerarie) und in *Figaros Hochzeit*, wo das sich immer mehr steigende imbroglia meist leicht stakkatierend begleitet wird, ferner in der *Zauberflöte* (Papageno) usw.; auf die Wiedergabe der Beispiele kann hier verzichtet werden. Merkwürdig und ohne Seitenstück bei Mozart sind die Punkte auf jede zweite (betonte) Note im 3. Satz der Violinsonate F-dur (KV 376, T. 28 u. 29):

24.



Nur kurz sei noch von der Verbindung von Bogen mit Punkten die Rede, die eine Abart des non legato darstellt und meist — nicht ganz zutreffend — mit Portato identifiziert wird. Mozart liebt sie besonders in langsamen Sätzen und da am häufigsten über gleichen Noten:

25. KV 330, 2. Satz, T. 20–22



und besonders duftigen, zarten Ausdruck (Sonate c-moll, KV 475, 2. Satz, T. 6):

26.



Sie tritt selten in raschen Sätzen auf, einmal im Krönungskonzert (KV 537, 1. Satz, T. 127/128):

27.



Die Form  (s. das erste Beispiel auf S. 8) kommt bei Mozart nur ausnahmsweise vor.

Zwischenformen

In den beiden vorangegangenen Abschnitten habe ich versucht, die gegensätzliche Bedeutung von Keil (Strich) und Punkt in den Handschriften an möglichst deutlichen, evidenten Beispielen aufzuzeigen; diese Beispiele ließen sich leicht vermehren. Demgegenüber stehen nun leider viele Beispiele von unklarer Notation. Diese Unklarheit entsteht zum Teil aus äußeren Ursachen, etwa bei zu kleiner Schrift wegen zu eng rastriertem Notenpapier, oder eine zu dicke, stumpfe Feder ist daran schuld, daß Punkte bisweilen wie Kleckse aussehen, — aber das ist nicht die einzige Schwierigkeit. Die Hauptschwierigkeit besteht darin, daß Mozart sich nicht brav an die beiden, im Druck vorkommenden Formen gehalten hat, sondern daß er eine Reihe von Zwischenformen gebraucht, von denen der kurze, dicke, schräge Keil von links her besondere Aufmerksamkeit erfordert. So lassen sich in der folgenden Figur aus dem C-dur-Klaviertrio (KV 548):



drei Formen unterscheiden: Punkte über den Sechzehnteln, Querkeile über den Achteln, Längskeil über der Schlußnote! in der Violinsonate C-dur (KV 296) werden im 3. Satz (T. 104–106) die Linkskeile immer kleiner und schließlich zu Punkten:



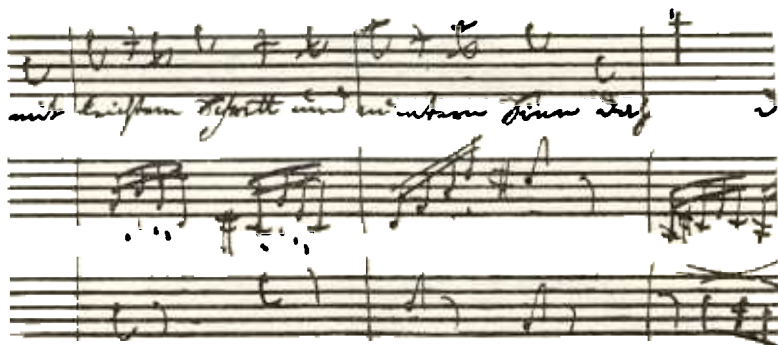
woraus hervorgeht, daß diese Zeichen von Anfang an als Punkte aufzufassen waren. In einer frühen Sinfonie in Es-dur (KV 132) stehen im ursprünglichen langsamen Satz in Takt 15:

28.



über der ersten Achteltriolo Linkskeile, der zweiten aufrechte Keile, über der dritten Punkte (Gemeint ist vielleicht ein etwas nachdrückliches staccato)!

In dem Lied „Das Veilchen“ tritt zu den Worten „... mit leichtem Schritt und muntern Sinn“ im Klavier eine leicht tändelnde Begleitung auf, die in Mozarts Handschrift so aussieht:



Die groben Stakkatozeichen sind hier wohl nur der Feder zur Last zu legen, denn dem Ausdruck nach können nur Punkte gemeint sein.

In der Sonate B-dur KV 281 stehen im zweiten Satz (Andante amoroso) in Takt 68 Querkeile, sogar über der letzten, angebundenen Note (!),

29.



die wir wohl am besten mit wiedergeben würden.

Im Thema des Finales des C-dur-Klaviertrios (KV 548) sind in sehr charakteristischer Weise Punkte, Striche und Querkeile neben einander verwandt (s. die Faksimiliewiedergabe in dem Beitrag von E. Zimmermann, S. 101/102). Hier ließe sich darüber streiten, ob die Querkeile in Takt 13 und 14 als Keile oder Punkte wiedergegeben werden sollen. Sicher ist, daß Mozart sich hier ein schärferes staccato als in den leichten, unbeschwerten Achteln des Anfangs gedacht hat.

Auch in der Arie der Despina aus Così fan tutte (2. Akt):

30.



stehen über den kokett-trotzigen Achteln des Schlusses:

31.



in Mozarts Handschrift Querkeile, die der moderne Herausgeber je nach seiner Auffassung als Keile oder Punkte wiedergegeben kann.

Welche Umformung und Vereinfachung sich Mozarts Handschrift bei der Drucklegung gefallen lassen mußte, davon soll im nächsten Kapitel die Rede sein.

Die frühen Ausgaben

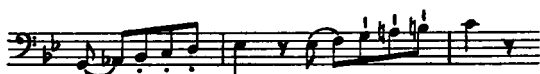
„Mozarts Werke“: das sind die im Druck erschienenen Ausgaben der Werke, denn die Handschriften kannte ja außer dem Komponisten und dem Verleger fast niemand, — erst in unserer Zeit ist ein spätes Interesse dafür erwacht und die Befriedigung dieses Interesses durch die Fortschritte der Photokopie möglich geworden. Mozarts Kompositionen wirkten auf die Zeitgenossen so, wie sie ihnen durch die gestochenen Erstausgaben zu seinen Lebzeiten, besonders von den Verlagen Torricella, Artaria und Hoffmeister in Wien, etwas später (um 1800) durch die von Breitkopf & Härtel begonnene Ausgabe der „*Oeuvres complètes*“ vermittelt wurden. Da muß nun gesagt werden, daß, wenn auch der eigentliche Notentext leidlich zuverlässig und richtig übermittelt wurde, doch die Artikulationszeichen mit einer oft unbegreiflichen Nachlässigkeit behandelt wurden, nämlich so, daß in vielen Fällen die Stecher nur das eine Zeichen verwandten, das sie zur Hand hatten, ohne Rücksicht darauf, was der Komponist im Manuskript für Unterscheidungen gemacht hatte. So enthält die Ausgabe von Breitkopf & Härtel mit wenigen Ausnahmen nur Keile, aber auch da, wo Punkte stehen, scheinen diese nur durch Zufall dahingekommen zu sein. Torricella und Artaria, auch Hoffmeister, verwenden als Hauptzeichen einen eleganten, schlanken Keil, der in lebhaften Sätzen meist das einzige Zeichen bleibt; nur bei Wiederholung gleicher Noten und besonders in langsamen Sätzen verwenden sie auch Punkte, die aber dicker sind als in den heutigen Ausgaben. Reichlich mit Zeichen versehen sind die Klaviersonaten und die Kammermusikwerke, sehr wenig dagegen die selbständigen Variationswerke für Klavier, die sich damit schon als flüchtigere Arbeiten, zum Teil minderen Ranges, dokumentieren. Ein Vergleich mit der Handschrift lohnt sich natürlich nur da, wo die Erstausgaben beide Zeichen nebeneinander verwenden. Auch das geschieht manchmal völlig planlos, so wenn in der C-dur-Sonate für Klavier (KV 330) im Erstdruck (Artaria) bei einer Tonleiter, die unten auf der Seite beginnt und auf der nächsten Seite weitergeht (3. Satz, Takt 26–27), unten Keile, oben Punkte stehen! Ähnlich inkonsequent ist der Erstdruck der Violinsonate B-dur (KV 454) bei Torricella, wo im 1. Satz, Allegro, die Takte 28 und 29 so notiert sind:

32.



ähnlich in Takt 87 und 88

33.



In der Violinsonate e-moll (KV 304) setzt der Erstdruck (Sieber, Paris) gar im 2. Satz in Takt 65 für die rechte Hand Punkte, für die linke Striche – gewiß nicht aus künstlerischer Absicht (!):

34.



Noch zahlreicher (und zugleich schwerwiegender) sind die Fälle, in denen der Stecher die Lesarten des Autographs entweder nicht genau entziffert oder aus Nachlässigkeit mißachtet hat. So steht z. B. im 1. Satz der B-dur-Sonate (KV 333) in Takt 23 statt

35.



eine Artikulation, die die Spannung der drei Auftaktachtel völlig aufhebt,

36. T. 131, im Baß

Autograph



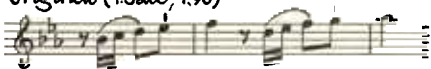
Erstdruck



In der Violinsonate Es-dur (KV 481) entsteht durch die falsche Bogenziehung der Erstaussgabe (Hoffmeister) eine falsche Auffassung:

37.

Original (1. Satz, T. 90)



Hoffmeister



Ähnlich heißt es in der Violinsonate F-dur (KV 377) im Original (1. Satz, T. 31) so:

38.



während die Erstaussgabe (Artaria) sowohl den Bogen verkürzt (und damit die auftaktige Lesung der Triolen verhindert), als auch die Punkte in die größeren Keile umschreibt:

39.



Diese Beispiele dürften genügen, um die Glaubwürdigkeit der Erstaussgaben in Zweifel zu ziehen. Bei manchen Komponisten stellt die Eigenschrift der Partitur nicht immer den letzten,

In der Ausgabe des Henle-Verlages richtig als Punkte wiedergegeben.

endgültigen Willen des Tonsetzers dar; so hat Bach häufig in die Stimmen obligater Instrumente zu seinen Kantaten-Arien genaue Bezeichnungen eingetragen, die in der Partitur nicht stehen; Beethoven, Chopin und andere Komponisten des 19. Jahrhunderts haben bisweilen beim Korrekturlesen noch Verbesserungen angebracht, die sie nachträglich noch in die Partitur einzutragen nicht für nötig hielten, — aber davon finden wir nichts bei Mozart. Wir wissen, daß er bei seinen Haydn gewidmeten Streichquartetten nur die erste Violinstimme selbst korrigiert hat; wie es damit bei den Klavier- und Violinsonaten bestellt war, wissen wir meist nicht. Mit der Vereinfachung der Artikulationszeichen durch den Stecher hat sich Mozart wahrscheinlich stillschweigend abgefunden. Nur an wenigen Stellen finden sich in den Erstausgaben sinnvoll gesetzte Zeichen, die in der Eigenschrift nicht stehen, von denen man also annehmen kann, daß Mozart sie nachträglich in die Korrektur eingetragen hat, oder auch daß ein intelligenter Stecher sie von sich aus ergänzt hat. Denn bei aller philologischer Kritik gegenüber diesen Ausgaben muß man sagen, daß sie hohen ästhetischen Ansprüchen genügen und daß musikalisch geschulte Kräfte bei der Herstellung beschäftigt gewesen sein müssen. Erst im 19. Jahrhundert sinkt im Zuge der immer weiter um sich greifenden Popularisierung und (damit notgedrungen verbunden) Verflachung des Geschmacks und der Ansprüche des Publikums auch die Editionstechnik immer weiter ab — bis zum Tiefpunkt der sogenannten „Akademischen Neuausgaben“ von Heinrich Germer bei Litolf.

Auch die sorgfältig und gewissenhaft redigierten Ausgaben der Klaviersonaten von Mozart und Beethoven bei Peters um 1900 setzen unbekümmert an die Stelle der originalen die eigenen detaillierten Vortragsangaben der Herausgeber. Die Gegenbewegung, die kommen mußte, nahm ihren Ausgang von den Ausgaben der Bachschen Klavierwerke durch Bischoff (Steingraber) und den Urtextausgaben der Preußischen Akademie der Künste, ergriff aber erst nach dem ersten Weltkrieg breitere Kreise und bevorzugte dabei die Musik der Generalbaßzeit. Der Erste, der die Bedeutung von Balkung, Bogenziehung, Artikulationszeichen für Beethoven voll erkannte, war Heinrich Schenker. Das 19. Jahrhundert hatte in der Klaviermusik den Keil mehr und mehr ausgeschaltet, in den Ausgaben um 1900 ist er fast ganz verschwunden; erst Schenker setzt ihn in seinen Ausgaben der Beethovenschen Klaviersonaten wieder in seine Rechte ein, verwendet ihn aber in denjenigen Fällen als einziges Staccato-Zeichen, in denen die Vorlage ebenfalls nur Keile hat. Das ergibt in manchen Fällen ein ästhetisch wenig erfreuliches Notenbild, so, wenn der 3. Satz der Sonate F-dur op. 10, Nr. 2 mit stacheligen Keilen geradezu übersät ist, während dem leichten, beschwingten Humor dieses Satzes nur Punkte angemessen zu sein scheinen. Man darf daher vielleicht editionstechnisch die Regel aufstellen: Wo nur ein einziges Zeichen verwendet wird, kann das in der heutigen Praxis nur der Punkt sein; der Keil als das stärkere Ausdrucksmittel muß dem stärkeren Ausdruck vorbehalten sein, und im Falle Mozart zeigen uns das ja die Eigenschriften des Komponisten mit genügender Deutlichkeit. Der Erste, der dieser Frage bei Mozart seine volle Aufmerksamkeit zugewandt hat, war Kurt Soldan, der in den 1940/41 bei Peters herausgegebenen Partituren der drei Opern *Figaros Hochzeit*, *Don Giovanni* und *Così fan tutte* sich um größtmögliche Originaltreue auch in diesem Punkt bemüht hat. Er schreibt im Revisionsbericht u. a.:

„Mozarts Autograph enthält Punkte, kurze derbere und dünne lange Striche. Der kurze derbere Strich ist aber bei Mozart kein staccato-Zeichen in unserem heutigen Sinne, sondern ein Akzent, ein „ben marcato“. Im Autograph ist allerdings der Unterschied zwischen Punkten und Strichen fließend, manche Striche sind an Stellen, wo ihre Akzentbedeutung zweifellos oder doch höchst wahrscheinlich ist, lang geschrieben, andere Punkte sind verkürzte Striche, wie überhaupt Mozart einen prinzipiellen Unterschied zwischen Punkten und schwachen Strichen kaum zu machen scheint. Um jedoch jeden Zweifel auszuschließen, wird hier genau nach dem Autograph verfahren, soweit dies möglich war, da die Feder feinfühligler als der Stich ist.“

Soldan hat die Grenze klar gesehen, an der sich jeder Herausgeber hart stößt, wenn er versucht, sowohl alle Feinheiten des Originals im Stich wiederzugeben, wie auch die Flüchtigkeiten des Originals richtig zu deuten. Er spricht leider nicht davon, welche Bedeutung er den „dünnen, langen Strichen“ gibt; der Fall, daß Punkte als „verkürzte Striche“ aufzufassen sind, kann wohl auch vorkommen, — häufiger aber dürfte, wie in der vorstehenden Abhandlung dargelegt wurde, der umgekehrte Fall zutreffen, daß die kurzen derben Striche als verdickte Punkte aufzufassen sind. Über Soldan hinaus haben sich in allerletzter Zeit besonders die Urtextausgaben des Verlags Henle mit Erfolg um eine größtmögliche Genauigkeit bis in die kleinsten Einzelheiten der Artikulation bemüht.

So reichen sich Wissenschaft und Praxis die Hand; auch die Klärung der hier behandelnden Frage ist nicht rein akademisch gemeint, sondern soll vor allem künftigen Urtextausgaben Mozarts und anderer klassischer Meister zugute kommen.

Zusammenfassung

Abschließend seien nun die gewonnenen Erkenntnisse in einigen Sätzen zusammengefaßt:

1. Die Zeichen Keil (Strich) und Punkt haben in der ganzen Epoche und auch bei Mozart verschiedene, klar auseinanderzuhaltende Bedeutung. Maßgebend sind die Handschriften, nicht die Erstdrucke.
2. Der Keil isoliert die Note, über oder unter der er steht, und gibt ihr gleichzeitig eine, je nach dem Charakter des Satzes schärfere oder mildere Betonung, von der die Verkürzung abhängt, die meist nicht groß sein darf. Er tritt bei Mozart meist als Strich auf.
3. Der Punkt nimmt der Note einen Teil ihres Gewichts, er verringert ihre Betonung und tritt häufiger über Notengruppen als über einzelnen Noten auf.
4. Zwischenformen zwischen Strich und Punkt sind bei Mozart häufig; besonders ein kurzer derber Querstrich scheint eigene Bedeutung zu beanspruchen, gelangt aber doch nicht dazu, sondern ist in der Mehrzahl der Fälle als dicker Punkt, in anderen Fällen als Keil zu verstehen und zu deuten.
5. Um diese Zwischenformen richtig einzuordnen, ist es nötig, die Bedeutung der klaren Fälle richtig zu erkennen.
6. Den Keil als das stärkere Zeichen benützt Mozart mit Vorliebe, um sich von einer — betonten oder unbetonten — Note elastisch abzustößen; er ist häufig mit *forte* verbunden, während im *piano* Punkte stehen, er bevorzugt größere, der Punkt kleinere Notenwerte.
7. Der Punkt löst die durchgezogene Linie in eine punktierte auf; er steht fast stets bei Wiederholung gleicher Noten, bei kürzeren oder längeren Auftakten, bei allen *leggiere* aufzufassenden Figuren, besonders leicht flatternden Tonleitern, für die Mozart eine besondere Vorliebe hat.
8. Der derbe Querstrich ist meist ein zu grob geratener Punkt; wo er eigene Bedeutung hat, da ist es die eines *portato*; der Stich kann diese Unterscheidung nicht wiedergeben, da es nicht angängig wäre, Zeichen einzuführen wie den waagrechten Strich, die zu Mozarts Zeit noch ungebräuchlich waren.
9. Fehlt das Autograph und hat der Erstdruck nur Keile (z. B. Sonate A-dur, KV 331), so ist es besser, im Neudruck Punkte statt Keile zu setzen.

10. Die Wiedereinführung des Keils neben dem Punkt (in der Auffassung des 18. Jahrhunderts) bedeutet nicht nur eine wichtige Bereicherung des Notenbildes in Editionen klassischer Musik, sondern kann auch zur Wiedereinführung dieses fast völlig in Abgang gekommenen Zeichens in der heutigen Musik führen. Es sind daher alle Bemühungen, die in dieser Richtung unternommen werden, auf das Lebhafteste zu begrüßen, und ich bin sicher, daß der ausgeschriebene Wettbewerb reiche Früchte für die Praxis tragen wird.

Verzeichnis der benutzten Quellen und Literatur

Andreas Moser, Zur Geschichte des Violinspiels und der Violinkomposition, 1917.

Artikel „Artikulation“ in „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“, Band I, Kassel und Basel 1949 ff.

Ludwig Schiedermair, Mozarts Handschrift in zeitlich geordneten Nachbildungen, 1949.

Georg Schünemann, Musikerhandschriften von Bach bis Schumann, 1936.

R. Bory, Mozart, Sein Leben und Werk in Bildern, 1948.

Facsimile-Ausgaben der Rondos D-dur und a-moll.

Facsimile-Ausgabe des Liedes *Das Veilchen*.

Zahlreiche Fotokopien Mozartscher Werke, die mir durch den Verlag G. Henle, München—Duisburg, in lebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellt wurden.