

Spiel und Imagination in den frühesten Variationen des Knaben Mozart

Autor(en): **Fischer, Kurt von**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **12 (1992)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835257>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Spiel und Imagination in den frühesten Variationen des Knaben Mozart

Kurt von Fischer

Das übliche historisch-philologische und analytische Vorgehen des Musikologen müsste uns eigentlich dazu veranlassen, Mozarts früheste, in den zwei ersten Monaten des Jahres 1766 entstandene Variationen danach zu befragen, woher der Knabe seine Variationentechnik bezogen habe. Man könnte dann alle die Werke heranziehen, die in engeren oder weiteren Umkreis Mozarts damals bekannt gewesen sein dürften. Abgesehen von der Schwierigkeit, einzelne Variationenwerke der in Frage kommenden Komponisten einigermaßen genau zu datieren und von der noch grösseren, mit Sicherheit festzustellen, ob der junge Mozart dies oder jenes Stück wirklich gekannt hat, scheint mir die hier sich stellende Grundfrage gar nicht so sehr diejenige nach solchen Bekanntheitsbezügen zu sein, sondern viel mehr darin zu bestehen, wie der Knabe Musik überhaupt rezipiert hat und wie sein Genie mit den kompositorischen Grundmustern seiner Zeit umgegangen ist. Meine Frage zielt daher primär auf den kompositorisch-imaginativen Vorgang: Kann anhand von Analysen vielleicht sogar gezeigt werden, dass der knapp zehnjährige Mozart gar nicht so sehr nur konkreten Vorbildern, etwa nach dem Motto «so hat es der gemacht, so will ich es auch versuchen» gefolgt ist, sondern vielmehr aus einem ihm vertrauten Grundmaterial heraus spontan musiziert und dabei durchaus originelle Formulierungen gefunden hat. Es ist also nicht in erster Linie das pedantische Befolgen zeitgenössisch kompositorischer Regeln, als vielmehr ein in jedem Moment mögliches, intuitiv-spielerisches Umgehen mit der traditionsgegebenen Kontinuität, das für die Beurteilung der frühesten Variationen entscheidend sein dürfte. Symptomatisch für Mozarts schöpferisches Genie ist für mich deshalb die Geschichte, die Daines Barrington in seinem *Account of a very remarkable young Musician* erzählt: Anschliessend an den Bericht über die ausserordentlichen Fähigkeiten des Knaben Mozart schreibt Barrington: «Whilst he was playing to me, a favorite cat came in, upon which he immediately left his harpsichord, nor could we bring him back for a considerable time.» Diese Erklärung ist nicht nur Beweis für kindliches Verhalten, sondern darüber hinaus Hinweis auf die Fähigkeit des Knaben, sich dem Moment völlig hinzugeben. In dieselbe Richtung weist auch André Schachters Bemerkung aus dem Jahre 1792, dass Wolfgang dem, was man ihm zu lernen gab, so ganz anhing, «dass er alles übrige, auch sogar die Musik auf die Seite setzte; z.B. als er Rechnen lernte, war Tisch, Sessel, Wände, ja sogar der Fussboden voll mit Ziffern mit der Kreide überschrieben.»

Doch nun zur Gattung Variation der Sechzigerjahre, d.h. der Zeit, da Mozart in Den Haag mit seinen Opera KV 24, 25 und mit den Menuettvariationen der Sonate KV 31 seine ersten, sogleich im Druck erschienenen Variationen schrieb. Ein noch vor diesen Stücken, schon in London entstandener und nur mit Themenincipit bekannter Zyklus KV 21a (Anhang 206) kann hier seiner prekären Überlieferung wegen unbeachtet bleiben. Im Zusammenhang mit der Gattung Variation ist der Vollständigkeit halber auch noch der Bericht Melchior Grimms aus Paris vom 1. Dezember 1763 zu erwähnen, wonach der damals noch nicht ganz achtjährige Mozart zu einer ihm vorher unbekann-

ten italienischen Ariette zehn im Charakter verschiedene Begleitungen in der Art von Variationen improvisiert hat.

Von der Mitte des 18. Jahrhunderts an ist die sogenannte Melodievariation immer mehr in den Mittelpunkt des gattungsspezifischen Interesses getreten. Es ist der Typus, von dem Rousseau in seinem Dictionnaire sagt: «... il faut toujours qu'à travers ces broderies on reconnoisse le fond de l'Air». Wesentlich ist also, dass die Themenmelodie als musikalisches Ganzes wahrnehmbar und nicht bloss als strukturelles Gerüst vorhanden ist. Die verschiedenen Arten der Verzierungen, Umspielungen und Rhythmisierungen haben hierbei in den einzelnen Variationen bestimmte stereotype Gestalten angenommen, die ihres handwerklichen Charakters wegen von Friedrich Wilhelm Marpurg in seinem 1755 erschienenen Traktat *Anleitung zum Clavierspielen* als «Klangfüsse» bezeichnet worden sind. Bei all ihrer spielerischen Beweglichkeit neigt die damalige Gattung Variation zu einer gewissen regelhaften Starre, die insbesondere auch darauf beruht, dass dieselbe Formgestalt, zunächst meist noch ohne Variierung von Tempo, Metrum und Tonart, mehrmals hintereinander wiederholt wird. Für unsere Untersuchung hat dies den Vorteil, dass sich Konventionell-Formalistisches und Individuelles gerade hier relativ leicht voneinander trennen lassen.

Persönliche Kontakte mit Komponisten von Variationen ergaben sich für den jungen Mozart in Paris mit Leontzi Honauer und insbesondere mit dem damals als «maître de la variation» bezeichneten Johann Gottfried Eckard, dessen Variationen über ein Menuett von André-Joseph Exaudet zur Zeit von Mozarts Pariser Aufenthalt (1764) erschienen. Dass gerade das Werk Eckards von den Mozarts geschätzt wurde, zeigen zwei Briefstellen aus den Jahren 1774 und 1784. Ein weiterer Komponist, der in Verbindung mit Mozarts Variationen in Zusammenhang zu bringen sein dürfte, ist Johann Christian Bach, dessen ein Variationenfinale enthaltende Sonate op.V, Nr.3 im Jahre 1766, d.h. unmittelbar nach Mozarts Aufenthalt in London erschienen war und die Mozart, allerdings wohl erst fünf Jahre später, zu einem Klavierkonzert umgearbeitet hat. Was schliesslich der junge Wolfgang von den vielen und äusserst vielgestaltigen Variationen C.Ph.E.Bachs gekannt hat, muss dahingestellt bleiben; eine Ausnahme bilden hier einzig die in Nannerls Notenbuch stehenden, in einer Frühfassung überlieferten A-dur Variationen Bachs (vgl. Neue Mozart Ausgabe, Serie IX, Werkgruppe 27, Bd.1, S.56-61 sowie die Bemerkungen W.Plaths auf S.XVIff.).

Sehen wir uns nun kurz einige Details aus den genannten drei Variationszyklen Mozarts an. Sowohl KV 24 und 25 als auch der Variationensatz aus der Klavier-Violinsonate KV 31 sind im Frühjahr 1766 in Holland, d.h. nach den Aufenthalten der Familie Mozart in Paris und London entstanden. In der Tradition des Sonatenfinale-Menuettes steht der Schlusssatz von KV 31. Im Gegensatz zu den früheren Sonaten KV 6 bis 10 und 13,14 mit Minuetto primo und trioartigem Minuetto secondo erscheint hier, wie schon bei Locatelli, Eckard u.a., ein Menuett mit teilweise noch generalbassartigen Variationen. Fragen wir nach Bemerkenswertem in diesem Stück, so ist es vor allem in der Einführung einer im Thema nicht vorhandenen Septime, zum erstenmal zu Beginn des zweiten Teils von Variation II zu sehen:

The image shows a snippet of musical notation for the beginning of Variation II. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The notation includes a trill (tr) and a dotted line indicating a continuation of the melody.

Thema, T. 9-12

Var. II, T. 9-11



Das hier als Wechselnote bzw. Durchgang gebrachte *as* hat Mozart offenbar dazu angeregt, die Septime in Var.III als melodischen Spitzenton erklingen zu lassen:



In Variation IV wird die Sept *as*, entgegen strenger Schulregel, sogar verdoppelt:



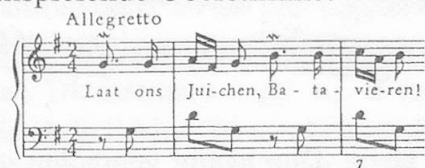
In Variation V dagegen verschwindet die Septime zugunsten von chromatischen Fortschreitungen, um in der letzten Variation in den Albertibass der linken Hand integriert zu werden.

Der beschriebene Vorgang scheint mir für den Knaben Mozart bezeichnend: Nach der ersten, das Thema locker umspielenden Variation läuft die Septime in Variation II dem Cembalisten Mozart gewissermassen spielend aus der Hand. Warum sie also, jetzt als Einfall verstanden, nicht in den Variationen III und IV stärker hervorheben, um sie dann in den letzten beiden Variationen wieder verschwinden oder doch zurücktreten zu lassen?

In den beiden Zyklen KV 24 und 25, beides Variationen über holländische Liedthemen und im Hinblick auf die Feierlichkeiten zur Installation Wilhelms V, Erbstatthalters der Niederlande, komponiert, fällt zunächst das Vorhandensein je einer Adagio-Variation auf. Es ist mir bisher nicht gelungen, *vor* Mozart einen Zyklus mit einer *expressis verbis* mit *Adagio* überschriebenen Variation nachzuweisen. Dies ist umso bemerkenswerter, als die langsame Variation von nun an bei Mozart und bei zahlreichen andern Komponisten, vermutlich im Gefolge Mozarts, einen integrierenden Bestandteil eines Variationszyklus darstellt. Ist die Adagio-Variation also ein Einfall des zehnjährigen Knaben gewesen? Falls wir unbedingt stilistisch-historische Rückverbindungen herstellen wollten, müsste auf Leopold Mozarts 1759 im Druck erschienene Veränderungen über *Der alte Choral* verwiesen werden. Dort erscheint eine mit *Cantabile* überschriebene Variation, wobei allerdings das Thema schon mit *Adagio* bezeichnet ist. Nach Quantz ist *Cantabile* gleichbedeutend mit *arioso*, *soave*, *dolce* und *poco andante*, alles Bezeichnungen, die einen «gelassenen» Vortrag verlangen. Rousseau definiert in seinem *Dictionnaire* den Terminus *cantabile* «les intervalles ne sont pas trop grands ni les notes trop précipitées». Bemerkenswert ist der grundverschiedene Charakter der Adagio-Variatio-

nen von KV 24 und 25, immerhin auffallend bei zwei fast gleichzeitig entstandenen Werken eines Zehnjährigen: in KV 24 eine das Thema mittels rhythmisch gegliederter 32stel- und 64stel-Figuren umspielende Oberstimme:

Thema



Var VII



Als Vergleich dazu die Anfänge von Thema und Variation III bei Leopold Mozart:



KV 24 gegenüber stellt die Adagio-Variation von KV 25 einen gänzlich anderen, in seiner Art neuen Typ dar: Die Themenmelodie, welche bekanntlich im letzten Satz von KV 32, dem *Galimathias musicum*, als Fugenthema erscheint, wird nicht so sehr ornamentiert, als vielmehr euphonisch in zwei Schichten ausgebreitet:



Überraschend dann der dem Thema, aber auch den Takten 1 bis 3 von Variation V gegenüber neue Einfall in Takt 5:

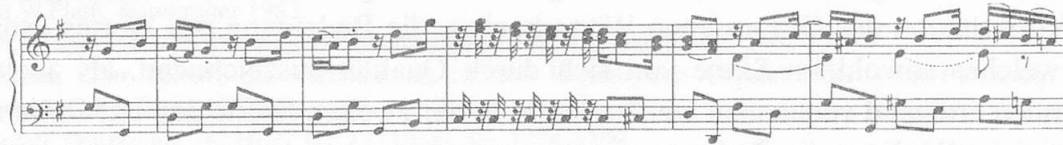


Hier ist etwas angelegt, das in späteren langsamen Variationen und generell in langsamen Sätzen Mozarts eine weitere Ausprägung finden wird.

Schliesslich nun noch ein paar Beispiele, die den spontan einfallsreichen und spielerischen Umgang des jungen Mozart mit einem Thema belegen sollen. Dabei ist wichtig

festzustellen, dass die meist nur Details betreffenden Einfälle im Rahmen von zeitgenössischen und durchaus stereotypen Variationspraktiken erfolgen.

Der in der Adagio-Variation von KV 25 zum Ausdruck kommende Klangsinn äussert sich in eigener Weise auch in Variation II von KV 24. Die rhythmisch stereotyp komplementäre Bewegung der über den Bass gesetzten Themenmelodie wird stellenweise nicht nur durch konventionelle Austerzung, sondern zudem durch Liegetöne zur Dreistimmigkeit erweitert:



Ähnliches geschieht auch in andern Variationen der beiden Zyklen. Ein sehr merkwürdiges Beispiel rhythmischer Art findet sich in Variation VI von KV 24:



Hier fallen die spieltechnisch gar nicht so leicht zu realisierenden 64stel in Takt 6 recht eigentlich aus dem Rahmen; ein spielerischer Einfall, mit dem der Klavierspieler Mozart zu sagen scheint: schaut, was ich da kann – ist das nicht lustig?!

Die Schlussvariationen von KV 24 und 25 sind, ähnlich wie auch diejenige von KV 31, als eine Art von da capo des Themas anzusprechen; solches gehört ebenfalls zu den Stereotypen der Variationen der Sechziger- und Siebzigerjahre; konventionell zudem der in allen drei Werken der Themenmelodie unterlegte Albertibass. Und doch gibt es Überraschungen: In KV 25 wird, nach der vorletzten Variation zwar nicht ganz unerwartet, die den letzten Repräsentakten vorangehende Dominante mittels eingeschobener und im Bass durch einen Sprung erreichten, im Thema nicht vorhandenen wechseldominantischen VII. Stufe verselbständigt:



Zieht man die entsprechenden Stellen in den Variationen IV und VI mit in Betracht, so ist das Verfahren nicht unähnlich dem in KV 31 beschriebenen: sukzessive Verstärkung einer spielerisch eingeführten melodisch-harmonischen Wendung.

In KV 24 wirken, übrigens ähnlich wie auch in KV 31 (Var. IV, T. 5/6 u. 13/14) die arpeggierten Akkorde der Takte 10-12 der Schlussvariation als übermütige Überraschung:



Hinsichtlich solcher Besonderheiten in Mozarts Jugendwerken stellt sich nun die Frage, ob und wie weit Vater Leopold korrigierend eingegriffen hat. Ein Hinweis auf

diese Möglichkeit findet sich in Leopolds Brief vom 3. Dezember 1764 aus London, wo er, anlässlich des Sticks der in Paris erschienenen Sonaten, von drei Quinten spricht, «die mein junger Herr gemacht», die aber auch eine Probe dafür seien, «dass unser Wolfgangerl es selbst gemacht hat». Dass aber der Vater durchaus Sinn gehabt haben dürfte für Besonderheiten in der Musik seines Buben, zeigt die Bemerkung im Brief vom 1./2. Februar 1764 an Frau Hagenauer, wo Leopold von einem Andante «von einem ganz sonderbaren goût» berichtet. Nicht ganz eindeutig bleibt dabei allerdings, selbst nach Konsultation des Grimmschen Wörterbuches, die Bedeutung des Wortes «sonderbar», welches sowohl im Sinne von sich durch Qualität auszeichnend, als auch von Befremden erregend verstanden werden kann. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts scheint sich allerdings die Bedeutung von «sonderbar» eher derjenigen von «absonderlich» zugeneigt zu haben. So gesehen frage ich mich, ob die genannte Briefstelle, die ausdrücklich von einem *Andante* und nicht von einem *Adagio* spricht, sich nicht eher auf das eigenartig kontrast- und überraschungsreiche *Andante* der Sonate KV 9 bezieht, als wie dies die Autoren der 6. Auflage des Köchelverzeichnisses tun, auf das allerdings ebenfalls besondere *Adagio* von KV 7. – Ob Leopold in die Niederschriften von KV 24, 25 oder 31 eingegriffen hat, wissen wir nicht, da die Autographe dieser Stücke nicht enthalten sind. –

In Mozarts Variationen äussert sich, gewissermassen gezähmt durch gattungsspezifisch stereotype Formeln, ein spontaner Spieltrieb, verbunden mit der Fähigkeit zu ingenios musikalischer Adaptation. Dies geht auch aus einer Beschreibung von Mozarts Musizieren mit Johann Christian Bach in London hervor. In den im Frühjahr 1792 abgefassten Erinnerungen Nannerls lesen wir: «Herr Johann Christian Bach lehrmeister der Königin, nahm den Sohn zwischen die Füsse, dann fuhr der andere fort, und so spielten sie eine ganze Sonate». Ebensovichtig, ja für den jungen Musiker vielleicht noch bezeichnender als schöpferische Rezeption und Adaptation ist Mozarts Fähigkeit, in jedem Moment ins Besondere ausweichen zu können. Beispiele hierfür finden sich nicht nur in den frühesten Variationen oder im gleichzeitig entstandenen *Galimathias musicum* (KV 32), sondern auch schon in einzelnen Klavierstücken des Londoner Notenbuches und in der ebenfalls in London entstandenen vierhändigen Klaviersonate KV 19d. Symptomatisch für solche Originalität des neunjährigen Mozart sind etwa das kurz vor dem Schluss des Rondos von KV 19d völlig überraschend erscheinende *Adagio-Couplet* oder auch der von Wolfgang Plath allerdings bestrittene, zwar nicht als Experiment, vermutlich aber doch als origineller Einfall des Knaben zu wertende deformierte *Siciliano-* bzw. *Gigue-Rhythmus* in Nr. 20 des Londoner Notenbuches KV 15u (vgl. *Neue Mozart Ausgabe*, Serie IX, Werkgruppe 27, Bd. 1, S. 128/129 sowie S. XXIV):



Äussert sich in solchen und Ähnlichen Besonderheiten etwas vom Geiste des Sturm und Drang? Die Antwort auf diese Frage mag eine Angelegenheit der Terminologie sein. Wichtiger als ein ja oder nein ist aber wohl die Erkenntnis, dass so, wie damals der kleine Wolfgangerl in London der Katze nachrannte, es sich immer wieder um spontane Einfälle und Momente handelt, die nichts anderes als voll erfüllte Gegenwart bedeuten: Mozart der prädestinierte *Opera buffa* Komponist!

Bibliographie

- Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W.A.Mozarts (Köchel Verzeichnis)*, 6.Aufl.bearbeitet von F.Giegling,A.Weinmann,G.Sievers, Wiesbaden 1964.
- O.E.Deutsch, *Mozart – Die Dokumente seines Lebens*, Bärenreiter 1961.
- W.A.Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IX Klaviermusik,Werkgruppe 26:*Variationen für Klavier*, vorgelegt von K.v.Fischer, Bärenreiter 1961(dazu Krit.Bericht,Bärenreiter 1962).
- W.A.Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IX,Werkgruppe 27,Bd 1 (*Die Notenbücher*), vorgelegt von W.Plath, Bärenreiter 1982.
- Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe 7 Bände, Bärenreiter 1962-75.
- K.v.Fischer, «Zur Theorie der Variation im 18. und beginnenden 19.Jahrhundert», in: *Festschrift Joseph Schmidt-Görg*, Bonn 1957,117-130.
- id., Artikel «Variation» ,in: *MGG* Bd. 13 (1966) ,Sp. 1274-1309.
- id., «Arietta variata», in *Studies in Eigteenth-Century Music, A Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday*, London 1970,224-235.
- P.W.van Reijen, *Vergleichende Studien zur Klaviervariationentechnik von Mozart und seinen Zeitgenossen*, F. Knuf, Buren 1988.

